

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CIÊNCIAS SOCIAIS**

**WASHINGTON LUIZ SIELEMAN ALMEIDA**

**VILLA-LOBOS: MÚSICA E NACIONALISMO NA REPÚBLICA VELHA**

VITÓRIA  
2014

**WASHINGTON LUIZ SIELEMAN ALMEIDA**

**VILLA-LOBOS: MÚSICA E NACIONALISMO NA REPÚBLICA VELHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Professora Doutora Sônia Missagia Mattos

VITÓRIA  
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

A447v Almeida, Washington Luiz Sieleman, 1970 -  
Villa-Lobos : música e nacionalismo na República Velha /  
Washington Luiz Sieleman Almeida. – 2014.  
211 f. : il.

Orientador: Sônia Missagia Mattos.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade  
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e  
Naturais.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Nacionalismo. 3.  
Mudança social. 4. Música. 5. Brasil - História - República Velha,  
1889-1930. I. Mattos, Sônia Missagia. II. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 316

---

**WASHINGTON LUIZ SIELEMAN ALMEIDA**

**VILLA-LOBOS: MÚSICA E NACIONALISMO NA REPÚBLICA VELHA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre na área de concentração em Ciências Sociais.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Sônia Missagia Mattos**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Orientadora**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dra. Antônia de Lourdes Colbari**  
**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro**

---

**Prof.<sup>o</sup> Dr. José Benedito Viana Gomes**  
**Faculdade de Música do Espírito Santo**

## RESUMO

Esta pesquisa busca analisar o período de formação e consolidação da carreira de Heitor Villa-Lobos durante a República Velha (1889-1930), contextualizando esse processo com as transformações políticas, sociais, econômicas e culturais do período. Para tanto é apresentado um estudo biográfico desse compositor até o ano de 1930, apontando os pontos mais relevantes de sua carreira no período e buscando entender os elementos que contribuíram para a adoção de uma linguagem musical comprometida com os aspectos sonoros do Brasil, assim como para a identificação de Villa-Lobos como compositor nacionalista. Com esse intuito, dispomo-nos a questionar a importância e a qualidade musical da obra de Villa-Lobos para além do mito do nacionalismo, tentando compreender ainda como a atmosfera cultural e social do Rio de Janeiro, capital da recém-fundada República, influenciou a formação e as obras de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Nacionalismo. Transformações Sociais. República Velha. Música. Villa-Lobos.

## **ABSTRACT**

This research purpose is to conduct an analysis of the initial career period of Heitor Villa-Lobos, during the Old Republic in Brazil (1889 - 1930). Also it will contextualise this process with cultural and economic policies and social changes from that period. Therefore there is a biographical study of him until 1930, pointing out the most important moments of his career in the period. It seeks to understand the factors that contributed to adopt a committed musical language with sound aspects of Brazil, and also, is displayed, with identification of Villa-Lobos as a nationalist composer. As so, we're willing to question the importance and the musical quality of Villa-Lobos work, far beyond the myth of nationalism, trying to further understand how the cultural and social atmosphere of Rio de Janeiro, the capital of the newly founded Republic, influenced the works of Villa-Lobos.

Keywords: Nationalism. Social transformations. Old Republic. Music. Villa-Lobos.

*À minha mãe, Carmem, que embora não tenha podido ver esse trabalho concluído, certamente está comemorando feliz em uma outra dimensão, cuja complexidade não tenho capacidade para compreender. Por seu incentivo e entusiasmo, esta dissertação é mais dela que minha....*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Carmem (*in memoriam*) e Hersílio, por um tanto e outros tantos, impossíveis de se descrever com palavras.

A Zaphira e a Dinorah, minhas avós, com todo o carinho e gratidão, mesmo depois de suas partidas. Aos meus sobrinhos Fabrício, Beatriz, Amanda e Nicolas pelo descanso na loucura do dia a dia que me proporcionaram suas chegadas.

À minha amiga e colega Luciana Zamprogne, pelo apoio certo nas horas incertas e pelo “aluguel” de seus ouvidos em infindáveis horas/consultoria, impossíveis de serem pagas. Felizmente, há no mundo o vinho para amortizar as dívidas irremediáveis.

À Professora Sônia Missagia Mattos pela difícil tarefa de orientar-me, pelo esforço contínuo de compreender-me e por sua generosidade sem limites. Esta dissertação seguramente não existiria sem o seu incondicional apoio.

À Patrícia Badiani pela colaboração dos seus dedos ágeis e solidários na digitação dos anexos deste trabalho.

À CAPES pelo apoio financeiro para a realização deste trabalho e à Universidade Federal do Espírito Santo, através de seu Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

Por fim, um agradecimento especial a Villa-Lobos por todo o tempo que esteve comigo nesta trajetória, divertindo-se e confundindo-me; orientando-me e criando-me várias dúvidas; enfim, mostrando-me que, mais que uma construção social, a arte é uma inclinação individual. Algo me diz que logo estaremos juntos outra vez...



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	12
1 INTRODUÇÃO.....	16
A IMPORTÂNCIA DE VILLA-LOBOS E SUA OBRA PARA AS CIÊNCIAS SOCIAIS .....	16
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS .....	25
2 MOMOPRECOCE.....	46
2.1 A INFÂNCIA E A REPÚBLICA .....	46
2.2 ENTRE O VIOLÃO E O CHORO .....	54
2.3 O CHORO NAS REMINISCÊNCIAS DE UM CHORÃO.....	58
2.4 ENTRE O VIOLÃO E O VIOLONCELO .....	62
2.5 UM MÚSICO BRASILEIRO EM MEIO À <i>BELLE ÉPOQUE</i> TROPICAL.....	66
2.6 AS VIAGENS PELO BRASIL.....	70
3 A LENDA DO CABOCLO.....	76
3.1 O SURGIMENTO DO COMPOSITOR.....	76
3.2 UM BREVE RELATO SOBRE LUCÍLIA.....	80
3.3 PREPARANDO O CAMINHO.....	83
3.4 UM MÚSICO MODERNO NA SEMANA DE 1922 .....	92
4 RUDEPOEMA.....	99
4.1 A PRIMEIRA VIAGEM À EUROPA.....	99
4.2 O RETORNO AO BRASIL: MOMENTO DE REVER OS CONCEITOS .....	106
4.3 A SEGUNDA VIAGEM À EUROPA: O EXOTISMO TRIUNFA!.....	111
5 ALMA BRASILEIRA .....	117
5.1 A MÚSICA E O NACIONALISMO NA REPÚBLICA VELHA .....	117
5.2 O NACIONALISMO MUSICAL DE VILLA-LOBOS.....	125
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	139
REGISTROS DE IMAGENS .....	143
Figura 1 Heitor Villa-Lobos com um ano de idade .....	144
Figura 2 Raul Villa-Lobos, pai do compositor .....	145
Figura 3 Grupo de chorões reunidos numa festa junina .....	146
Figura 4 Foto mostrando as alterações na paisagem urbana do Rio de Janeiro .....	147
Figura 5 Lucília Villa-Lobos .....	148
Figura 6 Villa-Lobos .....	149
Figura 7 O crítico musical Oscar Guanabara .....	150
Figura 8 Arthur Rubinstein.....	151
Figura 9 Página inicial dos Choros n.º 1 para violão solo .....	152

Figura 10 Cartaz da apresentação de Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna.	153
Figura 11 Jean Cocteau .....	154
Figura 12 Cartaz de recital da cantora Vera Janacopulos e do pianista Arthur Rubinstein .....	155
Figura 13 Igor Stravinsky.....	156
Figura 14 Heitor Villa-Lobos .....	157
7 REFERÊNCIAS.....	158
ANEXOS.....	168
ANEXO A .....	169
ANEXO B .....	171
ANEXO C.....	174

*Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isto acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz (GEERTZ, 1997, p. 142)*

## APRESENTAÇÃO

Já vem de algum tempo – desde o período de estudos da graduação, para ser mais exato – o interesse em me aprofundar na trajetória artística de Heitor Villa-Lobos e relacioná-la com os acontecimentos políticos, sociais e culturais do período em que viveu e produziu a sua obra.

Após cursar a disciplina de sociologia IV, voltada ao estudo da sociologia brasileira, me inquietei ainda mais com o fato de que, a despeito das abordagens feitas sobre autores de nossa literatura, outras formas de manifestação da cultura, como, por exemplo, a música e a pintura e seus autores eram colocados à margem das análises.

No caso específico da música, é compreensível que exista uma dificuldade ainda maior que a da pintura, pois sua linguagem e seus elementos constitutivos podem afastar ainda mais a possibilidade de uma análise mais profunda por aqueles que não têm familiaridade com seus atributos estéticos, técnicos e estruturais.

Imbuído deste interesse, investi meus esforços, naquela época, para realizar minha monografia de conclusão de curso sobre a relação do compositor Villa-Lobos com o difícil e abstrato conceito de Identidade Nacional. Embora o resultado final tenha alcançado certo êxito, confesso que hoje – passados quase 10 anos – me apercebo de que a intenção à época foi maior que a possibilidade.

Talvez este pensamento seja produto do amadurecimento ou talvez, ainda, da capacidade que adquirimos com o passar do tempo de perceber que para estudarmos questões complexas, temos que nos deter em seus pequenos aspectos e, vez ou outra, demandar mais atenção, sobretudo, àquelas questões mais obscuras do assunto que move nosso interesse.

Este último ponto, talvez, tenha sido o principal mote deste trabalho, já que existe entre os biógrafos de Villa-Lobos certo consenso de que o período compreendido

entre mais ou menos os 40 primeiros anos de sua vida são justamente aqueles que mais carecem de elucidação.

Embora esta questão específica me tenha chamado a atenção, é lógico que eu não poderia ter a pretensão de empreender uma campanha investigativa que me levasse a revelar todos os mistérios que cercam o compositor e sua obra durante este período.

Por outro lado, a constatação da insuficiência de dados para se poder compreender melhor Villa-Lobos e sua obra<sup>1</sup>, durante os primeiros anos de sua vida, levou-me, inevitavelmente, a relacionar este período com as profundas transformações pelas quais o Brasil passou, sobretudo em decorrência da proclamação da República, dois anos após o nascimento do compositor. Parte daí um questionamento que dificilmente poderia deixar de ser feito: que influências tais transformações políticas, sociais e culturais tiveram sobre a formação de Villa-Lobos? Teria sido ele um revolucionário, formador de alguma nova tendência estética, ou teria sido sua obra uma consequência de todas as circunstâncias que afloravam naqueles anos da República Velha?

As indagações são, de fato, tentadoras, assim como são aquelas que vêm, invariavelmente, às nossas mentes como as primeiras respostas para estas questões tão complexas.

Entretanto, necessitamos ser prudentes. E, talvez, neste sentido possamos, muito adequadamente, pensar como Moreira (2009), que reconhece a necessidade de mediação para se avaliar – ou ao menos se propor a avaliar – este aspecto tão controverso da vida de Villa-Lobos.

Definido então o foco de meu interesse, foi importante repensar, com base no estudo monográfico já realizado anteriormente, os pontos que, ao menos em minha opinião, mereceriam atenção especial, sobretudo para evitar incorrer nas mesmas limitações ocorridas anteriormente.

---

<sup>1</sup>Vários autores mencionam esta dificuldade, como Guérios, Zanon e o próprio Mariz.

Esta análise crítica pôde revelar-me com mais facilidade que um dos grandes perigos em se propor a pesquisar alguém como Villa-Lobos seria deixar-se levar pela “tentação” de nos envolver com o espírito carismático e, em certo ponto sedutor, com que o compositor atrai àqueles que se propõem a aproximar-se demais para tentar compreender melhor a sua obra e a ele próprio.

De fato, uma aproximação apaixonada pode ser extremamente perigosa, pois facilmente cederíamos ao “canto das sereias” e, em um piscar de olhos, nos imaginariamos frequentando as rodas dos chorões, soltando pipas, visitando terreiros de umbanda e acompanhando blocos de escola de samba em companhia do maestro-compositor. O resultado desta aventura não poderia ser outro: acabaríamos entusiasmados, exaltando o gênio nacionalista e esquecendo-nos da importância do seu trabalho e de sua obra.

Com este pensamento, resolvi levar a empreitada iniciada na graduação para o mestrado, tentando tomar as devidas precauções para seguir os ensinamentos básicos sugeridos por Durkheim (1978) que propõe, em seu método científico, que os objetos de estudo da ciência sejam tratados como coisas, sem pré-noções e bem definidos, uma vez que, segundo ele estes

[...] são para nós, no momento de elaborar a sua ciência, necessariamente desconhecidos, coisas ignoradas, pois as representações que deles fizemos ao longo da vida, tendo sido levadas a cabo sem método e sem crítica, são desprovidos de valor científico e devem pôr-se de parte (DURKHEIM, 1978, 378).

Pensando como o autor acima, preocupei-me em avaliar os riscos, sobretudo, de formulações já pré-existentes, o que demandou no desenvolvimento da proposta final deste trabalho muitas “idas e vindas” a bibliotecas e intermináveis, mas extremamente necessárias, conversas com professores e colegas.

O que apresento como resultado deste trabalho, depois de várias outras tentativas, não tem a pretensão de ser aquilo que não pode ser, mas possui o desejo de lançar e propor questões novas sobre Villa-Lobos, sua obra e a ideologia nacionalista durante a República Velha.

Por fim, é necessário deixar claro que, apesar de tentar levar este trabalho através de um fio condutor central pautado pelas Ciências Sociais, gostaria de contribuir, também, para o entendimento de que, para mais além das análises e possibilidades teóricas aqui levantadas, está a obra de Heitor Villa-Lobos que, olhada no íntimo, nos revela o que tem de mais importante e mais significativo a oferecer: música.

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 A IMPORTÂNCIA DE VILLA-LOBOS E SUA OBRA PARA AS CIÊNCIAS SOCIAIS

Em 1987 comemoraram-se os 100 anos de nascimento de Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro reconhecido mais por seu espírito nacionalista que por sua obra – ao menos até aquele momento no Brasil. O centenário de nascimento de Villa-Lobos fez com que a memória nacional resgatasse a obra do compositor por algum tempo esquecida e, em alguns casos, inédita.

Nessa época, o Brasil ainda festejava o reencontro com a democracia, ocorrido dois anos antes, e que deixou para trás mais de vinte anos de autoritarismo militar. Assim, a figura de Villa-Lobos reaparecia diante de um novo país, que, como em diversas vezes em sua história, buscava em suas raízes a fisionomia e o espírito que melhor poderiam representá-lo. Em função disso, foram inúmeras as homenagens à memória do compositor: ciclos de concertos, edições e gravações comemorativas, simpósios e edições de obras biográficas. Essas iniciativas, se por um lado tentavam redimir o Brasil do pecado do esquecimento e do desconhecimento de Villa-Lobos, por outro buscavam nas comemorações do centenário do compositor carioca mais uma oportunidade de reacender o “culto” aos grandes vultos nacionais.<sup>2</sup> Pode-se dizer que o ano de 1987 marcou, no Brasil, quase a ressurreição de Villa-Lobos.

A partir de então, sua obra passou a figurar com muito mais força nos programas das orquestras brasileiras, reacendendo a discussão sobre o seu valor musical e o seu ímpeto de pesquisador e propagador do ideal nacionalista.

Vale ressaltar que, ao contrário do que se deu aqui, fora do Brasil o reconhecimento do trabalho de Villa-Lobos se manteve sempre aceso,<sup>3</sup> embora esse interesse

---

<sup>2</sup> Essa tendência pôde ser verificada um ano antes, em 1986, com a grande comemoração rendida ao centenário do poeta pernambucano Manuel Bandeira.

<sup>3</sup> Anna Stella Schic apresenta, em seu livro *Villa-Lobos o índio branco*, o depoimento do compositor italiano radicado no Brasil Edoardo di Guarnieri: “[...] Antes de minha chegada ao Brasil, eu pouco ou



transitasse, muitas vezes, por olhares divididos entre a admiração pela genialidade da obra e o exotismo; entre o vanguardismo e as transgressões formais ou exageros orquestrais.

Toda essa controvérsia, entretanto, não impedia que, durante a vida do compositor e mesmo depois de sua morte, muitas celebridades mantivessem grande admiração pelo seu trabalho. Mário de Andrade, já em 1930, nos fala a esse respeito:

Que Villa-Lobos tenha enfim no Brasil uma consagração digna dele, é o que desejo. Nós ainda não presenciamos com clareza o que ele representa para o Brasil. Por mais que as transcrições de artigos sobre ele publicados no estrangeiro provem a sua importância, essas transcrições não bastam pra mostrar a formidável propaganda do Brasil que Villa-Lobos faz lá fora. [...] há na obra do grande compositor um número enorme de inovações exclusivamente pessoais, que são dele e não do Brasil, ou por outra: que são do Brasil apenas porque são exclusivamente de Villa-Lobos e ele é nosso — não tem dúvida que essa unificação absoluta da obra de Villa-Lobos e do Brasil veio nos beneficiar com uma grande propaganda. Propaganda que, incontestavelmente, jamais nenhum outro artista brasileiro realizou com tanta eficácia a favor do Brasil (ANDRADE apud. MACHADO, 1987, p. 3-4).

A despeito do reconhecimento que Mário de Andrade presta ao trabalho e ao sucesso alcançado por Villa-Lobos no exterior, percebe-se em seu comentário uma certa “contaminação” por duas abordagens que, na opinião de Zanon (2009), tornam-se irrelevantes para o estudo dos méritos composicionais de Villa-Lobos. Seriam elas

[...] a do pioneirismo e da adesão ao projeto de construção simbólica da identidade nacional. De acordo com a primeira, ele teria tido, sem instrução formal ou conhecimento em primeira mão das vanguardas européias, a primazia na invenção de um sem número de procedimentos musicais modernistas. [...] A segunda abordagem sofre da dependência do enfoque sociológico, tão presente nos nossos estudos culturais de maneira geral. Faz-se um julgamento de valor a partir do elemento nacional em sua música. Aponta-se o interesse de um tema a partir de sua origem folclórica, fazem-se paralelos entre sua orquestração profusa e a natureza tropical etc. (ZANON, 2009, p. 12-13).

Isso explicaria em parte por que o reconhecimento da influência de Villa-Lobos no processo de divulgação do Brasil no exterior e o sentimento de nacionalismo propagaram-se não apenas pela qualidade de sua música, mas por aspectos que

---

nada sabia a respeito deste grande país e de seu povo. Sabia que era a ‘terra do café’ e sabia que Villa-Lobos – muito mais conhecido no estrangeiro do que em sua própria terra – era brasileiro” (SCHIC, 1989, p. 149).

envolvem todas as discussões sobre a arte e o nacionalismo, ou ainda, de forma mais ampla, através da interminável discussão da identidade nacional.

Isso pode ter feito com que o nome de Villa-Lobos passasse a figurar entre os mais eminentes artistas e autores que defenderam e propagaram o caráter autônomo da cultura e da identidade brasileira. Pode-se dizer que, em determinados aspectos, Villa-Lobos tornou-se, para alguns, sinônimo de nacionalismo.

No campo acadêmico, por outro lado, apesar de existir uma imensa literatura que aborde o compositor e sua obra – inclusive em vários idiomas –, a colaboração de Villa-Lobos para a formação do pensamento brasileiro vem ganhando cada vez mais espaço e importância. Uma pesquisa bibliográfica mais atenta pode comprovar facilmente essa afirmação. Entretanto, apesar disso, vários desses estudos ainda abordam o assunto de forma limitada ou, em alguns casos, apegam-se muito ao ufanismo desmedido.

Nesse sentido, o aspecto principal das várias publicações encontradas é o envolvimento, ou melhor, a atuação do compositor durante o Estado Novo e também o seu projeto de educação musical difundido nesse período.<sup>4</sup> Assim, o que se pode observar é, ainda, a escassa produção de artigos, monografias, dissertações ou teses que se ocupem de analisar a formação do compositor a partir do contexto social, político e cultural dos primeiros anos de sua carreira. Vez ou outra esse assunto é abordado de forma rápida e quase sempre sem grande aprofundamento, insistindo-se, na maioria das vezes, na tese do compositor que inventou um projeto nacionalista em sua música totalmente desvinculado de seu contexto social.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Referimo-nos ao projeto de Canto Orfeônico, desenvolvido, em princípio, com o apoio de Anísio Teixeira, ao fundar a SEMA, Superintendência de Educação Musical e Artística do Rio de Janeiro, da qual Villa-Lobos foi diretor. Mais tarde, em 1942, o projeto passou a ser desenvolvido no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, através do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, órgão encarregado de “formar professores capacitados para o ensino de tal disciplina, idealizada por Villa-Lobos. Vale destacar que, além de ser incluído na grade escolar, possibilitando uma maior democratização dos conhecimentos musicais, o canto orfeônico também difundiu-se em cursos oferecidos por estabelecimentos de ensino especializados, como conservatórios musicais, destacando-se ao lado da oferta de formação pianística, que era a base de tais instituições” (FUCCI AMATO, 2007, p. 216).

<sup>5</sup> Ideia muitas vezes defendida, segundo ZANON (2009), pelo próprio compositor, ao atribuir à sua obra uma origem “cósmica”.

Este trabalho pretende estudar, a partir do viés das Ciências Sociais, a carreira e a obra de Villa-Lobos, contextualizando-as com as mudanças sociais, políticas e culturais relevantes verificadas até o fim do período conhecido pela historiografia brasileira como República Velha, buscando relacionar também os fatos estudados com a ideia de nacionalismo musical.

Essa proposta deve ser permeada pelas teorias sociológicas – e, em alguns casos, políticas e antropológicas – que estudam o período em questão, para que seja possível traçar um paralelo entre a produção artística de Villa-Lobos e o contexto sócio-político-cultural da época.

Três aspectos, principalmente, dificultaram um pouco essa proposta, e busquei contorná-los da melhor forma possível. O primeiro deles – e talvez para muitos, o mais complexo – referiu-se à dificuldade de trazer para o campo das Ciências Sociais uma discussão que envolva aspectos técnicos e teóricos da área de música. Entretanto, essa aparente dificuldade revelou-se algo muito interessante para nosso estudo.

Para tanto, gostaria de propor que encarássemos a música como linguagem, estabelecida por meio de um sistema de sinais que, embora inacessível a muitos leitores, produza um efeito capaz de estabelecer tanto um processo de solidariedade, como, em alguns casos, de desintegração social. Nesse sentido, para efeito deste trabalho, proponho entendermos a música como mecanismo de coesão social sem a função de representar a realidade, mas de traduzi-la, através de uma linguagem própria, que pode, por vezes, soar familiar, e por outras, parecer estranha e desvinculada de determinada compreensão particular. Podemos, portanto, entender, como Roger Bastide (1979), que a música, como manifestação artística isolada, ao contrário do que se prega cotidianamente, não é uma linguagem universal.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sobre essa questão Roger Bastide (1979, p. 185), ao analisar a ação da arte sobre a sociedade, menciona a tese dos “estados em profundidade” de G. Gurvitch, que, segundo Bastide, faria com que o entendimento dos sinais e dos símbolos que formam as artes produzisse mais um efeito que uma causa da comunhão “resultante, morfológicamente, da reunião de homens num pequeno território. Assim, os símbolos estéticos se tornariam objetos aos quais posteriormente essa solidariedade se apegava, para manter através do tempo os excitantes possíveis das antigas emoções sentidas em comum”.

Essas questões chamam a nossa atenção para o perigo de não assumirmos uma abordagem científica quando nos propomos estudar a arte como objeto sociológico. Sobre isso nos diz Bastide:

Vemos quantos preconceitos morais se imiscuem aqui. Como também, frequentemente, um preconceito universalista. É esquecer que não existe uma Sociedade mas sociedades, que cada grupo tem sua arte e que, se no interior de cada grupo ela une os elementos, no exterior os separa: artes nacionais e artes de classe, artes de elite e artes populares. É preciso não esquecer a função de oposição ao lado da de aproximação. Se nos esquecermos dela é porque estamos levando mais a sério a teoria filosófica que a observação dos fatos (BASTIDE, 1979, p. 185).

Para este trabalho, a observação de Bastide é muito oportuna e nos faz pensar, além disso, em um dos aspectos que devemos evitar ao analisar a arte como objeto sociológico: o perigo de transitarmos mais por análises ufanistas que propriamente por uma visão científica.

Nesse aspecto, encontramos o segundo elemento dificultador para o nosso trabalho: o problema da vigilância epistemológica, necessária para a manutenção – ou ao menos a tentativa – da neutralidade com relação ao objeto investigado, uma vez que o que ocorre a partir desse esforço não consciente é, quando muito, apenas uma ilusão de neutralidade.

Essa questão se vincula muito à ideia de neutralidade axiológica em Weber, segundo a qual nos fala Tomazette (2008). Segundo esse autor,

Dentro das suas concepções metodológicas, Max Weber defendeu uma postura que deveria pautar todos os cientistas sociais, qual seja a neutralidade axiológica. Esta mais não é do que a defesa do não comprometimento do cientista social com valores que possam comprometer os resultados de suas pesquisas. É a defesa do não envolvimento do cientista em eventos de natureza política e social, com o intuito de evitar a contaminação do conhecimento científico por parte desse tipo de “resíduos” (TOMAZETTE, 2008, p. 21-22).

Weber reconhece que mesmo um pesquisador experiente tem valores já definidos, entretanto aponta para a necessidade de não deixar que estes afetem o resultado da pesquisa científica. A neutralidade, para ele, portanto, não significa que o pesquisador tenha que esquecer esses valores, mas cuidar para que não interfiram em seu trabalho.

Por outro lado, devemos estar atentos também ao que nos diz Durkheim, ao alertar-nos quanto à necessidade da análise científica afastada das prenoções: “Julgamos ser fecunda a ideia de que a vida social deve ser explicada, não pela concepção que têm a seu respeito os que participam nela, mas por causas profundas que escapam à consciência”.<sup>7</sup>

Se considerarmos tanto a observação de Weber quando a de Durkheim, entenderemos que ambas não se aplicam a grande parte dos estudos feitos sobre Villa-Lobos. Isso explica-se pelo fato de que muitos pesquisadores tiveram como fonte inicial obras biográficas influenciadas pelo próprio Villa-Lobos, o que destaca desde já o terceiro elemento dificultador de nossa pesquisa: o grau de confiabilidade das fontes.

Esse terceiro aspecto está intimamente ligado ao segundo, pois, com a constante reprodução dos relatos disponíveis, sobretudo até a década de 1980, muitas obras foram contaminadas tanto por abordagens ufanistas como por histórias fantasiosas, propagadas principalmente pelo próprio Villa-Lobos. Isso faz com que, ainda hoje, muitas questões da vida e da obra do compositor permaneçam cobertas de dúvidas, não havendo consenso entre seus biógrafos sobre o que é verdade e o que é fantasia.

A esse fator juntam-se, ainda, o carisma do compositor, pela identificação de sua obra com as coisas do Brasil e, a atitude quase espontânea que temos de defender os símbolos e o orgulho nacionais.

Zanon (2009) também menciona o problema complexo do grau de confiabilidade das fontes disponíveis. Para ele, esta dificuldade inicia-se ainda durante a vida do compositor, nas primeiras biografias conduzidas pelos depoimentos do próprio biografado. Nesse momento Villa-Lobos

[...] já era visto como um monumento nacional. [...] Escritos na década de 1940 e 50, esses livros e artigos contaram com depoimentos do compositor como sua fonte principal. Aí reside o problema, Villa-Lobos contraiu o hábito de disseminar versões contraditórias e fantasiosas de seus próprios dados biográficos. Tais informações, tomadas como genuínas, foram reproduzidas,

---

<sup>7</sup> DURKHEIM (apud BOURDIEU, 2007, p. 36).

sem verificação documental, pela maioria dos trabalhos escritos sobre ele, nas décadas seguintes (ZANON, 2009, p. 16).

Não seria exagero, portanto, reconhecer que esses dois aspectos – o cuidado com as análises ufanistas e o grau de confiança nas fontes – acabam por influenciar, em muitos casos, a tentativa quase heroica de manter a vigilância epistemológica, quando nos referimos tanto a um tema de certa forma próximo quanto a questões que demonstram algum consenso, seja na dimensão do senso comum, seja para os estudos científicos.

Essas são, de fato, algumas das grandes dificuldades da análise das obras de Villa-Lobos à luz de sua contribuição nacionalista. As fontes de pesquisa são realmente vastas, entretanto, grande parte delas – sobretudo as biografias – estão seriamente contaminadas pela visão ufanista exagerada e por dados não totalmente confiáveis. Apesar disso, recentemente alguns autores têm assumido um tratamento mais crítica da análise da vida e da obra de Villa-Lobos,<sup>8</sup> o que tem contribuído para afastar o mito<sup>9</sup> do gênio nacionalista e possibilitado uma compreensão mais estreita do compositor e de sua obra.

Fábio Zanon (2009), por exemplo, reconhece o valor musical da obra de Villa-Lobos, propondo-se a desfazer esse mito do compositor nacionalista em prol de seu potencial criativo. Entretanto, compreende que essa inversão do foco da análise musical revela uma parcela de culpa do próprio compositor:

Esse véu que impede a obra de ser avaliada com clareza começou a ser costurado pelo próprio compositor, notoriamente incapaz de verbalizar um projeto estético-musical coerente. Tanto o próprio Villa-Lobos, na era Vargas, como o pensamento musical brasileiro, nos anos que sucederam sua morte em 1959, buscaram refúgio na construção de um mito, uma narrativa que conduzisse a uma identidade nacional. É compreensível que esses problemas, em conjunto, tenham colocado Villa-Lobos num plano periférico, de interesse unicamente etnográfico. O que em Villa-Lobos se aponta “sem critério formal”, num compositor europeu seria uma “forma não recorrente”. O que nele é “falta de sutileza”, nos outros é “experimento semântico”; sua “grandiosidade *kitch*” é um “clímax orgiástico” e assim por diante. Sua música nunca é lida pelo que é; parece sempre filtrada pelo faz de contas criado ao redor de seu nome (ZANON, 2009, p.12).

---

<sup>8</sup> Como exemplo, podemos citar Fábio Zanon e Paulo Renato Guérios, aos quais, por assumirem o olhar crítico desejado por este trabalho, se recorreu por diversas vezes como fontes importantes de consulta e citação.

<sup>9</sup> É importante advertir que o termo “mito” não é utilizado aqui na concepção de Lévi-Strauss, mas como uma alegoria à fantasia de nação.

De fato, essa ideia de identidade brasileira quase indissociável da obra de Villa-Lobos criou, na maioria das vezes, um complicador, fazendo com que a qualidade de suas composições fosse relegada ao segundo plano, sempre depois do seu caráter nacionalista.<sup>10</sup> Isso nos ajuda a entender em parte a escassez de material acadêmico produzido sobre a formação do compositor, a partir de uma análise conjuntural de contexto.

O interesse acadêmico, por outro lado, é mais visível na fase da vida de Villa-Lobos na qual ele atua junto ao projeto do Estado Novo, como já mencionei anteriormente. Mesmo assim, grande parte desses estudos descartam o valor do músico e de sua obra para focar-se sobretudo no propagandista do nacionalismo de Vargas.<sup>11</sup>

Para levar adiante a proposta de um estudo da importância da obra de Villa-Lobos para as Ciências Sociais, no período conhecido como a República Velha, foi necessário, em princípio, partir da concepção da música como forma de conhecimento surgida, segundo Durkheim, como

[...] produto de uma intensa cooperação que se expande não apenas no espaço, mas também no tempo; para fazê-las, uma multiplicidade de espíritos diversos associou-se, misturou-se e combinou suas ideias e seus sentimentos, séries de gerações acumularam nelas sua experiência e seu saber. Uma intelectualidade muito particular, infinitamente mais rica e mais complexa do que a do indivíduo, como que se concentrou aí. (DURKHEIM, 1989, p. 68).

Além disso, se pensarmos o fenômeno artístico como um sistema extremamente antigo de construção cognitiva, poderemos entender que ele se origina no substrato social, concentrando as três características fundamentais – exterioridade, coercitividade e generalidade – para ser compreendido também como fato social.

Estudar e compreender a obra e o trabalho de pesquisa de Heitor Villa-Lobos nos leva a questionar qual seria a sua contribuição para aqueles que se dedicaram ao estudo da cultura e dos aspectos sociais e políticos brasileiros, como Sílvio Romero,

---

<sup>10</sup> A esse propósito nos lembra Zanon (2009): “Por contraditório que possa parecer, somente à medida que nos afastamos do contato direto com o compositor e seu círculo de colaboradores podemos nos aproximar de um quadro mais objetivo de sua vida e seu alcance artístico. [...] Quanto mais cada um se aprofunda em Villa-Lobos, mais fica evidente o quanto ainda falta para que se chegue a um retrato mais crível do nosso maior compositor”. (ZANON, 2009, p. 14).

<sup>11</sup> Nesse sentido, podemos indicar, por exemplo, o artigo “O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940”, de Maurício Barreto Alves Parada.

Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, entre outros reconhecidos como intérpretes do Brasil.

Tal questionamento se justifica principalmente porque o trabalho de Villa-Lobos, com efeito, não se limitou aos pentagramas de sua música. Sua obra representou um esforço de pesquisa, divulgação e afirmação (ou reafirmação) de um novo Brasil, como projeto político, ideológico e intelectual, infelizmente ainda pouco explorado pelas Ciências Sociais.

Para seguirmos adiante com essa proposta de estudo, é importante deixar claro ainda que Villa-Lobos não deve ser considerado o “inventor” da música nacionalista brasileira.<sup>12</sup> Antes dele, vários outros já agregavam elementos de nossa cultura às suas obras. Refazer a gênese da música nacionalista brasileira não é uma empreitada fácil e nem mesmo nossa intenção. Mas talvez possamos reconhecer que nesse longo percurso ele tenha levado essa proposta mais além do que aqueles que o sucederam. É o que nos sugere Azevedo (1986), ao dizer-nos que, com relação à sua obra,

O que a caracteriza é a posse da legítima expressão nacional, não apenas em algumas obras, como haviam feito os velhos compositores; não apenas disfarçadamente, apresentado o caboclinho enfarpelado em roupas de Paris, mas em todas as obras, cruamente, antropofagicamente, usando penas, batatas, chapéu de couro e tudo (AZEVEDO<sup>13</sup> apud HORTA, 1986, p.12)

Apesar da análise repleta de elogios à figura do compositor nacionalista, não podemos deixar de registrar a importância desses dados para o nosso trabalho. Eles se referem a depoimentos de contemporâneos de Villa-Lobos e podem ajudar-nos numa leitura ainda mais precisa do comportamento e das ideias contextualizadas na época em que o compositor se encontrava em plena atividade.

---

<sup>12</sup> “[...] o ‘nacional’ na música brasileira já vinha sendo internalizado, consciente ou inconscientemente, nas obras popular e urbana de centenas e centenas de artistas, em sua maioria homens pobres ou excluídos sociais, a partir dos fins do século XIX” (CONTIER, 1995, p. 83). Além disso, na música erudita esse movimento teve como precursores músicos como Antonio Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Francisco Manuel da Silva.

<sup>13</sup> Luiz Heitor Correa de Azevedo foi um musicólogo e folclorista brasileiro, que viveu entre 1905 e 1992. Sua principal obra foi o livro “150 anos de música no Brasil”, publicado em 1956.



Nossa viagem à República Velha para tentar compreender melhor – ou em parte – o fenômeno específico da música nacionalista naquele período pretende ser, portanto, apenas, metafóricamente falando, uma das várias notas de uma grande obra musical ainda por ser executada, ouvida e mais bem compreendida.

## 1.2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Delimitamos o objetivo do presente trabalho a partir da necessidade de um estudo acadêmico sobre a carreira e a obra de Villa-Lobos e sua relação com os contextos sociais, políticos e culturais relevantes para a discussão do nacionalismo musical, no período compreendido entre o ano de seu nascimento e o final da República Velha.

Esse período, marcado por grandes transformações sociais e políticas, encerra também uma verdadeira revolução no pensamento artístico brasileiro, que, embora coroado pela Semana de Arte Moderna, esconde em seus meandros ainda muitos aspectos pouco explorados, sobretudo quando o assunto abordado é a produção musical.

Sobre essa questão, Abreu (2011) chama a nossa atenção ao revelar que comumente se tenta avaliar a República Velha a partir da ideia de que

Espremida entre dois períodos históricos pretensamente mais bem sucedidos, a Monarquia e o Estado Novo, a Primeira República costuma ser avaliada de uma forma negativa, pelo que não foi. Seus dirigentes políticos e intelectuais não teriam conseguido incorporar politicamente e culturalmente os setores populares, nem valorizar as coisas “genuinamente” nacionais, de acordo com os referenciais do Estado Novo. (ABREU, 2011, p. 72).

A autora justifica essa concepção argumentando que tal ponto de vista acaba contribuindo para que se relegue a um plano periférico ou mesmo ao esquecimento vários atores sociais, assim como projetos desenvolvidos no campo musical e político durante o período.

Como é mostrado por Mariza Veloso e Angélica Madeira (1999), uma das grandes preocupações da *intelligentsia* brasileira que se formava naquele período era, a partir da construção do conceito de nação, abordar a invenção do popular brasileiro.

De fato, os anos compreendidos entre o nascimento (1887) e o fim da República Velha (1930) representaram um período ímpar na história do Brasil. As mudanças políticas e sociais voltavam-se, naquela época, para redefinir e ressignificar a ideia de Brasil e da própria identidade nacional. Era uma época conturbada, na qual os ideais de nacionalismo se confundiam fortemente com as artes, a política e as várias ações sociais do governo.

A República inaugurada em 1889 trazia consigo a necessidade de recriar a própria imagem que o país fazia de si. Nessa empreitada juntaram-se políticos, intelectuais, artistas das mais diversas áreas, comerciantes e representantes de uma nova classe social, a burguesia, que se firmava aos poucos, mas com grande força, em meio às mudanças do Brasil República.

Aos intelectuais e artistas coube a complexa tarefa de reinterpretar um Brasil, a partir de aspectos até então desconhecidos para muitos deles, num grande esforço para que o país pudesse livrar-se de uma vez por todas do “ranço” empoeirado do velho regime, a monarquia.

Assim, juntamente com uma elite política, vários intelectuais, escritores e artistas produziram narrativas e imagens, contribuindo para a delimitação de uma fisionomia cultural singular, que tinha por intuito a definição de uma identidade nacional brasileira.

Ainda segundo Mariza Veloso e Angélica Madeira (1999), o debate da questão nacional brasileira estava latente tanto nos trabalhos científicos quanto na ficção que produziram esses intelectuais, constituindo marcos na construção de representações sobre a cultura brasileira.

Nesse sentido merecem especial destaque os trabalhos desenvolvidos por Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Lima Barreto e Aluísio de Azevedo, além das obras de Cândido Portinari, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Almeida Júnior, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, entre tantos outros.

Nesse período, conforme Elizabeth Travassos (1997), com o desejo de afirmação de uma arte autenticamente nacional, ideário que se confundia com a reflexão sobre identidade nacional, muitos elementos culturais populares tradicionais foram aproveitados pela “alta cultura” erudita. Essa foi uma das práticas de Villa-Lobos e de Mário de Andrade<sup>14</sup> (1893-1945), assim como do compositor romeno Béla Bartók (1881-1945), entre outros.

Todos esses artistas e intelectuais compartilharam da prática da coleta etnográfica de música popular, tida como instrumento de conhecimento da especificidade natural de seus povos e, portanto, como base de uma nova visão de mundo que deveria orientar a cultura erudita de seus países.

No Brasil, assim como em vários países, houve por certo aqueles que não entendiam tais manifestações artísticas “contaminadas” por elementos populares como arte. Isso se deve certamente ao fato de que os referenciais artísticos construídos sobretudo pelas elites se balizavam pela estética europeia, que ditava, ao menos no ocidente, os parâmetros para os gostos artísticos.

Essa questão pode ser compreendida com ajuda de Geertz (2003), que nos diz:

O que isto implica, entre outras coisas, é que, em qualquer sociedade a definição de arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade, na maioria das sociedades ela é só marginalmente intra-estética. O maior problema que surge com a mera presença do poder estético, seja qual for a forma em que se apresenta ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo a outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformaram a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal. A variedade que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplicam às

---

<sup>14</sup>Em 1938, Mário de Andrade empreendeu uma pesquisa com a finalidade de recolher canções no norte e nordeste do Brasil. Essa campanha foi denominada “Missão de Pesquisas Folclóricas. Alguns arquivos em áudio do material recolhido por Andrade estão disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=ldSTdfIqG8M&list=PL86AD3EB0D39B82AC> Acesso em: 9 fev. 2014.

suas batidas de tambor e seus entalhes, a seus cantos e danças (GEERTZ, 2003, p. 146).

A observação de Geertz é bastante oportuna se a aplicarmos à ideia de construção de um gosto estético. Poderíamos entender, assim, que o fenômeno artístico, como elemento integrante do sistema cultural, é universal, mas, por outro lado, as categorias artísticas em si não têm o mesmo caráter, e ainda que situadas em um determinado espaço geográfico comum, por exemplo, poderão ser interpretadas de maneira diferente, facilitando ou dificultando a sua aceitação por determinado grupo.

Geertz nos chama ainda a atenção para a importante relação dos indivíduos com o mundo que os circunda. Esses aspectos vistos por uma ótica sócio-cultural determinam e encorajam – como nos diz o autor – a atribuição de elementos marcantes dessa relação que impregnam o fazer artístico de características relativas à realidade dos vários povos.

Além disso, devemos ter em conta que as manifestações artísticas, entendidas como forma de representação social, fornecem uma significativa gama de elementos e possibilidades para que o pesquisador tente recompor relações efetuadas em determinados períodos e espaços sociais. Ou seja, o fenômeno artístico tem muito a revelar para que possamos compreender ideias expressas e ações contidas em determinados períodos de tempo e contextos, assim como suas consonâncias e dissonâncias em relação com o campo que as originou. No entendimento de Bourdieu,

[...] compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comandatário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira exprimido através do artista, capaz de explicitar à sua revelia verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente. (BOURDIEU, 1998, p. 89).

Bourdieu afirma na citação acima a importância de se conceber a obra de arte como um elemento primordial no estudo das relações sociais – e por que não dizer também culturais? –, buscando através da visão do artista que a criou os elementos que escapam, muitas vezes, à consciência de seu próprio grupo.

Ainda segundo Bourdieu (1998), pode-se reconhecer que a luta do artista para alcançar a inserção e distinção nas relações instituídas no campo artístico, que muitas vezes tenta silenciá-lo, torna a arte uma fonte muito importante para a análise do mundo social. Na visão de Bourdieu, a autonomia da arte e do artista se constitui em autonomia relativa em um espaço social (campo) pautado sobre determinadas condições.

Se partirmos do pensamento do sociólogo francês e tomarmos o campo como espaço de relações objetivas, observando, como sugere ele, os capitais progressivamente acumulados, poderemos entender que as lutas de Villa-Lobos, travadas no espaço da música, apesar de não desestruturarem o campo, eram propulsoras deste, e teriam reflexos nos agentes envolvidos (novos compositores, músicos, apreciadores de música e críticos, por exemplo).

Assim, pode-se afirmar que o trabalho de Villa-Lobos para inserir as tradições musicais brasileiras, levando-as à distinção tanto no campo da música quanto no do ideário nacionalista, não destruía as regras do campo musical, mas o movia. E isso contribuía para sua reestruturação.

Ainda com relação ao compositor e ao contexto histórico aqui definido, é importante tentar compreendê-lo à maneira do filósofo espanhol Ortega y Gasset (1967), ou seja, como um sujeito relacionado às circunstâncias, em outras palavras, ao momento em que viveu e produziu sua obra.

Norbert Elias (1995) também nos leva a essa reflexão. Para ele não são as divisões do tempo em épocas – contidas nos livros de História – que relevam a magnitude das realizações dos indivíduos, colocando-os como pontos altos desta ou daquela época. O que se percebe é que

[...] após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais frequentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de “épocas”. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão (ELIAS, 1995, p. 15).

De fato, se contextualizarmos a formação musical de Villa-Lobos e o início de sua ascensão como compositor reconhecido com o período compreendido entre 1887 e o fim da República Velha (1930), não há como se furtar à análise de tais implicações e possíveis influências.

O comportamento tanto das elites intelectuais como da burguesia ascendente no período em relação à ideia de nação, por si só, sugere a este estudo a necessidade de debruçar-se sobre as teorias de dominação tanto em Elias (2000), a partir dos conceitos de estabelecidos e *outsiders*, como em Bourdieu (2007), em seus conceitos de *habitus* e campo e, também, a partir da ideia de distinção, segundo a qual

Pelo fato de que as condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes, sistemas de esquemas geradores suscetíveis de serem aplicados, por simples transferência, às mais diferentes áreas da prática, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedade que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência sob a forma de sistemas de distâncias diferenciais que, percebidos por agentes dotados dos esquemas de percepção e apreciação necessários para identificar, impetrar e avaliar seus traços pertinentes, funcionam como estilos de vida (BOURDIEU, 2007, p. 161).

Esse importante aspecto suscitado por Bourdieu por meio da ideia de distinção nos conduz invariavelmente à análise das relações simbólicas de poder e da ostentação de gostos “importados” como forma de diferenciação social e intelectual.

Essa questão se relaciona duplamente à maioria das obras de Villa-Lobos, em primeiro lugar pelas características revolucionárias de sua música, e em segundo, por ela agregar elementos populares do Brasil, que se chocavam com os modelos estéticos predominantes e, em alguns casos, se afastavam dos cânones acadêmicos.

Isso pode ajudar-nos a compreender melhor o porquê de, muitas vezes, as obras de Villa-Lobos serem rechaçadas pelas elites e pelos críticos,<sup>15</sup> revelando as complexas

---

<sup>15</sup> Oscar Guanabara (1851-1937), pianista e crítico de artes, foi um bom exemplo disso. Conhecido por suas duras críticas aos modernistas – tanto brasileiros como estrangeiros –, não poupou Villa-Lobos de seus comentários desfavoráveis, desde que este passou a apresentar publicamente suas obras em 1915. Um bom exemplo dessas críticas é apresentado por Vasco Mariz: “[...] este artista

tensões que envolvem as relações de poder e a necessidade de estabelecer aspectos distintivos capazes de delimitar a posição de cada indivíduo na escala social.

A construção simbólica do nacionalismo na música de Villa-Lobos também é um dos aspectos centrais deste trabalho. As análises de algumas obras do compositor revelam sua busca pela recriação, em suas músicas, de ambientes que tinham como objetivo retratar, através dos recursos musicais, cenários que descreviam desde o interior de uma selva até a viagem de um velho trenzinho; desde o batuque dos atabaques de umbanda até a descrição de uma lenda indígena. Essas ilustrações sonoras vinculavam-se, assim, às imagens que, de algum modo, remetiam-se às “coisas do Brasil”, (re)criando ou (re)produzindo, dessa forma, pelos vários elementos sonoros ou estruturais da música, o mito do nacionalismo.

É importante esclarecer que o mito nacionalista a que nos referimos está mais ligado ao conceito de fantasia que propriamente ao sentido dado a ele por Lévi-Strauss (2007). Mesmo assim seria possível utilizarmos o entendimento desse autor, aplicando as ideias de sincronia e diacronia para analisarmos os ambientes “míticos” propostos por Villa-Lobos para suas obras. Nesse sentido é válida a relação que Lévi-Strauss constrói entre o mito e a música, pois para ele

[...] não podemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da história. Portanto, temos que ler o mito, mais ou menos como lemos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte, e é uma parcela, do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante (LÉVY-STRAUSS, 2007, p. 60).

---

que não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele próprio não se compreende, no delírio de sua febre de produção. Sem meditar o que escreve, sem obediência a qualquer princípio, mesmo arbitrário, as suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que a sua orquestra está afinando o instrumento e que cada professor improvisa uma maluquice qualquer.” (GUANABARINO apud MARIZ, 1989, p. 47-48).

Mesmo sem vinculação entre a ideia de mito para Lévi-Strauss e os ambientes “míticos” fantasiados por Villa-Lobos em suas obras, essa definição é bastante útil para uma leitura de várias obras de Villa-Lobos e das descrições sonoras das histórias, ambientes, personagens e lendas que ele desejava reproduzir ou criar. Essa análise também nos ajudaria a compreender de forma exemplar os conceitos de sincronia e diacronia tão caros ao estruturalismo.

Assim, de acordo com essa proposta, a música se revelaria sincrônica a partir da melodia que, através dos compassos em sucessão – lidos de forma horizontal, na partitura – formaria as frases musicais que contam uma história; seria diacrônica quando, pela harmonia, contraponto e os diversos efeitos sonoros explorados a partir de cada instrumento do conjunto musical – lidos nas linhas verticais da partitura – se constroem os elementos culturais que se deseja demonstrar.

Esses aspectos, vistos do ponto de vista do estruturalismo, poderiam criar uma relação estreita entre a história (a melodia) e a cultura (os aspectos estruturais da música).<sup>16</sup> Qualquer desacordo entre esses dois elementos faz com que a estrutura se transforme e não se alcance mais o efeito esperado.

Assim, da mesma forma que, para Lévi-Strauss, a música poderia ajudar-nos a entender o estruturalismo, este, por sua vez, também poderia ajudar-nos a compreender as estruturas e os processos composicionais das obras de Villa-Lobos.

O fenômeno do nacionalismo, por outro lado, também merece um destaque importante para as abordagens teóricas deste trabalho, sugerindo-nos infinitas discussões e, *grosso modo*, pouquíssimo consenso. Isto se justifica pelo fato de que mesmo autores reconhecidos por dedicarem grande parte de seus estudos à questão do nacionalismo e suas implicações na vida social mostram-se reticentes

---

<sup>16</sup>Sahlins se aproximaria também dessa ideia: “No evento, as circunstâncias não se conformam, as categorias recebidas são potencialmente revaloradas na prática, redefinidas funcionalmente. De acordo com o lugar da categoria recebida no interior do sistema cultural, tal como é constituído, e conforme os interesses afetados, o próprio sistema é mais ou menos alterado. No extremo, o que começou com reprodução termina com transformação” (SAHLINS, 2008, p. 125).



diante de qualquer proposta de consenso ou de uma visão mais acabada sobre o assunto.

Esse é o caso de Benedict Anderson que, já na introdução de *Comunidades imaginárias*(2008), afirma:

[...] se os fatos são claros, a explicação deles continua sendo objeto de uma longa discussão. Nação, nacionalidade, nacionalismo – todos provaram ser de difícil definição, que dirá de análise. Em contraste com a enorme influência do nacionalismo sobre o mundo moderno, é notável a escassez de teorias plausíveis sobre ele (ANDERSON, 2008, p. 28).

Ao mencionar a escassez de teorias plausíveis, Anderson, certamente não fecha seus olhos à imensa produção que o tema do nacionalismo em si propõe já há algum tempo, mas pondera exatamente que esses estudos geraram pouquíssimo consenso entre os seus debatedores. Essa mesma análise é compartilhada, por exemplo, por Hobsbawm (2011), ao compreender que o termo “nação” e seu significado vernacular ainda o distanciam de um sentido amplo, ou seja, de seu entendimento moderno.

O próprio Benedict Anderson, além da falta de consenso, relata a complexidade dos estudos sobre o nacionalismo. Para ele,

[...] é difícil pensar em algum fenômeno político que continue tão intrigante quanto este e sobre o qual haja menos consenso analítico. Dele não há nenhuma definição amplamente aceita. Ninguém foi capaz de mostrar de forma conclusiva sua modernidade ou sua antiguidade. Discorda-se sobre suas origens, seu futuro é incerto. Sua difusão global ora é interpretada pela metáfora maligna da metástase, ora pelos signos sorridentes da identidade e da emancipação (ANDERSON, 2008, p. 7).

Não obstante a dificuldade exposta, ousemos pensar o fenômeno do nacionalismo como construção simbólica que envolve outros temas complexos, como identidade, emancipação e território, tendo as artes importância significativa como expressão do nacionalismo e na divulgação de um dado país. A música, por exemplo, assumiu, para muitos países e em vários momentos, o papel de porta-voz da cultura nacional.

Talvez o romantismo tenha sido o movimento cultural que assumiu mais eloquentemente a bandeira do nacionalismo. Embora se especule que suas origens

tenham sido plantadas na Alemanha, foi na França, a partir da Revolução Francesa, que o movimento ganhou corpo e passou a influenciar o ocidente. Ao deixar de lado o classicismo e romper com o racionalismo iluminista, o movimento romântico valorizou o subjetivismo humano, a partir de seus traços emocionais e psicológicos, além de ligar-se às questões nacionais e ao passado, como forma de resgate da memória nacional.

Justamente nessa época, a música (e os músicos) deixava a tutela dos grandes salões reais e passava a ser oferecida nos teatros, como produto cultural para deleite da classe social emergente: a burguesia.<sup>17</sup> É a partir desse momento que vemos surgir as grandes orquestras privadas e estatais e que ganham mais espaço as editoras de música. Foi também nessa época que os hinos nacionais floresceram, mais ligados aos caracteres nacionais que propriamente à figura de um monarca ou à sua linhagem.

Talvez seja consenso que na música o precursor do romantismo foi Ludwig van Beethoven, ao romper com conceitos do classicismo e utilizar-se, principalmente a partir de sua sinfonia nº 3, a *Eroica*,<sup>18</sup> de elementos emocionais e pessoais, afastando as formas tradicionais das construções clássicas.

No Brasil, a discussão nacionalista remeteu, por vários momentos, ao debate sobre identidade nacional, tema relativamente controverso para um país com uma diversidade cultural tão ampla. Entretanto o conceito de identidade nacional é apenas um dos prismas que envolvem a questão do nacionalismo, muitas vezes gerando dificuldades de análise ainda maiores.

Essa relação esteve presente em muitos momentos da história, mas de maneira mais visível, talvez, a partir das obras de Carlos Gomes e, depois, no final do século XIX, na introdução de elementos da cultura popular nas obras dos compositores Alberto Nepomuceno e de Alexandre Levy, se nos ativermos à música erudita.

---

<sup>17</sup>Esse fato também está relacionado ao novo aspecto assumido pela música instrumental naquele período. Ela passa a se sobrepor à música vocal, sendo mais valorizada que antes, sobretudo pela burguesia emergente, que passa a frequentar cada vez mais os teatros e salas de concerto. Tiveram grande importância nessa transição Haydn, Mozart e principalmente Beethoven.

<sup>18</sup> Esse é o título na 3ª sinfonia de Beethoven no original em italiano.

Não é difícil observar que os mesmos conflitos de interpretações e dissenso na discussão da ideia de nacionalismo propriamente ditotambém se aplicam ao conceito de nacionalismo musical. Parece consensual entre diversos autores<sup>19</sup> que o nacionalismo foi (ou ainda é) um fenômeno ligado aos ideais liberais e, dessa forma, permeia o pensamento artístico de sua época.

Na música, por sua facilidade de se vincular e ser aceita como característica marcante da cultura de um povo, esse assunto remete a sentimentos de pertença. Isso é facilmente compreendido quando ouvimos, por exemplo, uma valsa vienense, um tango ou um *choro*. A audição nos permite entender e identificar características partilhadas com algum conhecimento relativo a uma história ou a um caráter comum ao qual nos unimos.

Parece-me reveladora a análise que Léa Vinocur Freitag (1972) propõe em sua tese de doutorado. A partir do estudo da consolidação do nacionalismo em vários países europeus durante os séculos XIX e XX, a autora conclui que, na maioria dos casos, o nacionalismo musical provinha da busca de autoafirmação diante do expansionismo de outros países, reafirmando a soberania, o amor pela liberdade e a disposição de lutar contra as injustiças. Esses foram, também no Brasil, temas comuns dos movimentos liberais republicanos no final do século XIX, sendo notória a percepção de que o nacionalismo na música, assim como em outras artes, encontra-se intimamente ligado às classes mais ilustradas e à própria burguesia.

A esse respeito, diz Dante Moreira Leite (1969): “O nacionalismo seria, assim, uma ideologia, tipicamente burguesa, capaz de unir o povo para o estabelecimento do liberalismo econômico”.<sup>20</sup>E reforçando a participação de intelectuais nesse processo, cita os casos específicos da Alemanha e da Itália:

[...] como nesses países a ideologia nacionalista antecede a formação do estado nacional, os teóricos do nacionalismo precisam buscar as raízes históricas, e até míticas, de um espírito nacional que justifique e garanta a nação (LEITE apud FREITAG, 1972, p.33).

---

<sup>19</sup> Ernest Gellner, Benedict Anderson e Eric Hobsbawm são apenas alguns deles.

<sup>20</sup>LEITE (apud. FREITAG, 1972, p. 33).

No Brasil essa relação não foi diferente e revelou-se, desde os primeiros anos do Império, na busca em raízes indígenas da fisionomia de uma nova nação. Ocorre, entretanto, que o índio serviu mais como uma ideia mítica, sobre a qual se construiu o imaginário de um indivíduo dotado de orgulho e coragem invejável, representado como os heróis da mitologia grega.

Um bom exemplo disso pode ser visto nos poemas indianistas do romantismo brasileiro, como em *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias:

[...] Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi:  
Sou filho das selvas,  
Nas selvas cresci;  
Guerreiros, descendo  
Da tribo tupi.  
Da tribo pujante,  
Que agora anda errante  
Por fado inconstante,  
Guerreiros, nasci;  
Sou bravo, sou forte,  
Sou filho do Norte;  
Meu canto de morte,  
Guerreiros, ouvi [...] (Dias, 2008, p. 4)

O canto de morte de *I Juca Pirama* revela o lamento de um índio bravo e forte, cheio de orgulho e coragem, que se afasta completamente da realidade dos indígenas daquele período. Não se trata da falta de coragem ou de orgulho destes, mas da falta de dignidade e de seu reconhecimento pelos idealizadores de sua imagem. Para as elites do Brasil imperial, o índio se transformava muito mais em alegoria que em indivíduo real.

A discussão do nacionalismo, de fato, se reacendeu por vários momentos ao longo da história do Brasil. Se a partir do Primeiro Império buscava-se reforço na construção de uma identidade e de um caráter nacional, após a proclamação da República os contextos políticos, sociais e intelectuais, motivados pelos ideais

positivistas, e desarticulados de um projeto concreto, contribuíram para tornar essa discussão ainda mais confusa e talvez desprovida de referenciais.

Apesar desse clima de instabilidade política, verificado sobretudo nos primeiros anos da República, o Estado ainda tentava manter um papel preponderante nessa discussão. A esse respeito, Lúcia Lippi de Oliveira (2003) explica que o Estado define o seu papel de protagonista na questão da identidade nacional, uma vez que

A homogeneidade cultural do povo de cada país é construída a partir do Estado que passa a agir no sentido de promover um sentimento de união entre os habitantes de seu território, unificando-o pelo sentimento de possuir origens comuns, falar uma língua comum e aprender uma história comum. O Estado age sobre os fundamentos culturais que estão à disposição em cada momento histórico (OLIVEIRA apud AVANCINI, 2003, p.3).

Além do Estado, a elite intelectual brasileira também teve papel fundamental na discussão do nacionalismo durante a República Velha e nos anos que se seguiram. Se por um lado o projeto republicano, nos primeiros anos do século XX, desejava modernizar o Brasil, inaugurando sua própria *belle époque tropical* nos moldes franceses, por outro, vários intelectuais se rebelavam contra a importação de modelos estrangeiros pelo país. Esse movimento alcançou o apogeu durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, na cidade de São Paulo.

Cláudio Roberto da Silva, ao comentar a obra do sociólogo francês Daniel Pécaut, estabelece bem essa relação:

Em poucas palavras, o autor se detém num primeiro momento sobre a politização dos intelectuais da primeira geração, definida entre 1920-40, construindo no decorrer do texto a relação pela qual os intelectuais reclamam para si próprios a autoridade, perante o Estado, para executar sua missão política, basicamente definida por duas tarefas: forjar a "consciência nacional" e promover a "organização" social. (SILVA, 1993, p.193).

De fato, ao longo da história o nacionalismo desenvolveu-se, de forma destacada, através dos vários projetos de Brasil, sobretudo a partir de dois protagonistas principais: o Estado e a elite intelectual, cabendo frequentemente às artes a aproximação entre o projeto político de nacionalismo e o povo.

Se na Europa o fenômeno do nacionalismo musical foi complexo, no Brasil também não foi diferente. O nosso multiculturalismo, aliado à sobreposição de culturas, é um complicador para pensarmos num consenso de cultura nacional. A propósito, Mário de Andrade(1972) esclarece em seu *Ensaio sobre a música brasileira* que

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Se numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (ANDRADE, 1972, p. 13).

Essa tendência à “indecisão” seria causada, talvez, pela dificuldade de fusão dos vários elementos que Mário de Andrade diz terem contribuído para a ideia de nação brasileira. Porém, ao lançar um olhar, ainda que restrito, para o passado musical brasileiro, disporemos de elementos facilitadores da análise do movimento nacionalista pós-república e entenderemos melhor a contribuição de Heitor Villa-Lobos naquele período.

Partindo-se dessa ideia, nos deparamos com o importante papel da história para a organização dos eventos culturais. Não seria possível estudar, portanto, o desenvolvimento da música nacionalista ou dos seus referenciais sem buscar entender o papel da história nesse processo tão complexo. Nessa empreitada, soa muito adequado o pensamento de Durkheim (1973):

A solidariedade social, porém, é um fenômeno completamente moral que, por si mesmo, não se presta à observação exata nem sobretudo à medida. Para proceder tanto a esta classificação quanto a esta comparação, é preciso substituir o fato interno que nos escapa por um fato exterior que o simboliza, e estudar o primeiro através do segundo<sup>21</sup> (DURKHEIM, 1973, p. 334).

Se acompanharmos a reflexão de Durkheim, entenderemos que, sendo o processo de construção de uma ideia de nacionalismo na música indissociável do processo histórico, no caso específico do nosso estudo não poderíamos preterir a necessidade da análise dos diversos aspectos que envolvem o tema, a partir de um

---

<sup>21</sup> Tradução livre do autor.

olhar pautado na história e vinculado à realidade social. Lévi-Strauss (2007) também nos sugere isso, ao atribuir à história o papel de reprodutora dos mitos em nossas sociedades:

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substituiu a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a mitologia tem por finalidade assegurar com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós o futuro deveria ser sempre diferente e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro, que em certa medida, existe em nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas já não como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 56).

Assim, através da leitura histórica, a música nacionalista teria, direta ou indiretamente, a função de unir os pensamentos e sentimentos de um povo, através daquilo que representa ou tenta criar (ou recriar): o mito de uma nação que se julga o ponto comum a todos os cidadãos; uma nação única para dar conta de todos os desejos e sonhos dos seus filhos.

Especificamente as discussões sobre o nacionalismo musical, como já vimos, não fogem às dificuldades aqui já expostas. Através da música, vários compositores<sup>22</sup>, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, engajaram-se com o intuito de criar uma linguagem própria, que caracterizasse seus povos e as características marcantes atribuídas a cada nação.

Para Anália Cherñavsky (2008), no Brasil, pela dificuldade de aceitação da moderna música brasileira, os intelectuais do período, acreditavam que seria de grande importância a criação de um novo público, sobretudo a partir da educação dos jovens e, nesse sentido, investiram suas forças em processos educativos. Entretanto, como nos diz a autora esse esforço conseguiu revelar mais êxito durante a República Nova, que efetivamente nas três primeiras décadas do século XX. Segundo a autora:

---

<sup>22</sup> Entre eles podemos citar Ravel, Bartók, Falla, Rimsky-korsakov, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos.

No Brasil, com a chegada da República, um dos principais imperativos da classe política e da intelectualidade brasileira foi justamente apagar qualquer resquício de identificação com a monarquia que ainda pudesse ser perceptível. A modernidade foi alcançada como bandeira e começaram a ser criados novos símbolos para a República. Durante os anos da República Velha, com as oligarquias regionais disputando cegamente o poder político somente para assegurar o seu crescimento econômico, esse processo de reconhecimento de um novo país apenas começou a ser implementado. O projeto de construção de toda uma nova simbologia nacional acabou sendo levado a cabo, decisivamente, pela República Nova e, definitivamente, pelo Estado Novo (CHERÑAVSKY, 2008, p. 564).

A Discussão levantada pela autora reacende o debate sobre a importância da República Velha para a proposição de um projeto de nação definido, principalmente no campo musical, reforçando o entendimento de que essa foi mais uma fase de transição entre dois outros períodos mais bem sucedidos nessa tentativa: a Monarquia e o Estado Novo.

Essa posição, entretanto, é questionada por ABREU (2011), para quem a República Velha não tem sua importância reconhecida por encerrar nessa disputa o próprio preconceito das elites da época que desconsideravam tanto o esforço intelectual para se estabelecer uma nova linguagem no campo da música erudita, como, também, rechassavam os compositores populares do período.

Discussões a parte, parece consenso, que o nacionalismo musical no Brasil estabeleceu-se, portanto, no campo político-ideológico, com forte pressão das elites do país, contrapostas por um contingente cada mais crescente de brasileiros que lutavam por serem reconhecidos como parte da nação e pela preservação de suas histórias culturais e sociais.

Por fim, é necessário que abordemos, também, os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa e que julgo importantes de serem mencionados. Nesse sentido, entendo que a construção do *corpus*, num trabalho de pesquisa em Ciências Sociais é talvez o passo primordial, após a delimitação do problema e a definição dos objetivos.



Dessa forma, apesar de concepções mais antigas tomarem o *corpus* simplesmente como uma coleção de textos, voltados para determinado tema, admite-se, recentemente, que essa seleção se utilize também de qualquer outro material com funções simbólicas.

Barthes, por exemplo, teria estendido a noção de *corpus*, de textos, somente, para qualquer outro material. Para ele a definição de *corpus* seria “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar”.<sup>23</sup>

Ora, pelas próprias características do presente estudo, foi necessária a análise sistêmica de obras musicais de Villa-Lobos e outros compositores contemporâneos, eruditos ou populares. Este material foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho de pesquisa e pôde ser utilizado, ora em forma de gravações musicais, ora em forma de música escrita (partes ou partituras musicais). Isso foi necessário, pois a música, como manifestação cultural, tem lugar de importância para nos ajudar a atingir os objetivos propostos por este trabalho. Essa argumentação se justifica, uma vez que, como nos diz Bauer:

Indicadores culturais mensuram elementos da vida cultural que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial; eles mudam lentamente através de longos períodos e estão sujeitos apenas até certo ponto à manipulação social (BAUER, 2010, p. 366).

Não foi dispensada, igualmente, para este trabalho a consulta a vários documentários em forma de vídeo, que abordam os assuntos relacionados à pesquisa. Entretanto, foi também de grande importância a leitura sistemática, além de discussões, sobre as principais obras desenvolvidas no âmbito da construção da música nacionalista brasileira, além daquelas relacionadas às teorias de formação do Estado Brasileiro.

---

<sup>23</sup>BARTHES (apud BAUER; AARTS, 2010, p.44).

A escolha das obras de referência para este trabalho não foi uma empreitada fácil, uma vez que as bases biográficas sobre Villa-Lobos, em sua maioria, estão contaminadas pela falta de aprofundamento, tendendo mais à exaltação ufanística, que ao preenchimento de lacunas sobre sua vida e sua obra.

Esse problema perpetua-se, inclusive nos estudos acadêmicos realizados sobre Villa-Lobos e sua obra. Não raro é possível constatar confusões envolvendo datas e feitos e, ainda, defesas apaixonadas, que encobrem o compositor de glórias e honrarias, sem realizar análises mais profundas.

O presente trabalho não tem a pretensão de elucidar fatos por tanto tempo controversos, mas de propor talvez novas abordagens e possibilidades de leitura, sobretudo pela consciência de que, nas Ciências Sociais, a generalização converte-se num problema, pois suas análises, como nos diz Laville & Dionne:

[...] não conduzem mais que à identificação de tendências. [...] O máximo que um pesquisador experiente pode almejar é a construção de teorias, que provavelmente não serão tão gerais como ele gostaria que fossem. O verdadeiro nas ciências sociais pode ser um verdadeiro relativo e provisório (LAVILLE & DIONNE, apud GIL, 2010, p. 6).

Para o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, a análise de conteúdos de documentos tais como, diagnósticos, legislações, obras musicais, matérias da imprensa escrita, documentários televisivos e radiofônicos, filmes, entre outros, foi de grande importância para a compreensão da contribuição de Villa-Lobos à música nacionalista brasileira, além de poder possibilitar também a construção de um novo olhar sobre sua formação musical. Para isto, a coleta de dados preexistentes – sejam eles secundários ou documentais –, foi fundamental, uma vez que, de acordo com Quivy:

[...] as bibliotecas, os arquivos e os bancos de dados, sob todas as formas, são ricos em dados que apenas esperam pela atenção dos investigadores. É, portanto, útil consagrar grandes recursos para recolher aquilo que já existe, ainda que a apresentação dos dados possa não ser totalmente adequada e deva sofrer algumas adaptações (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008, p. 201).

Neste aspecto, ressalta-se a importância da pesquisa bibliográfica, como fonte de referências que podem revelar desde a importância do tema – ou temas correlatos – até caminhos teóricos semelhantes ou conflitantes já percorridos, bem como pode

sugerir, ainda, outras possibilidades de bibliografias a serem consultadas, lembrando que “parte dos estudos exploratórios podem ser definidos como pesquisas bibliográficas, assim como certo número de pesquisas desenvolvidas a partir da técnica de análise de conteúdo”.<sup>24</sup>

A observação de Gil, reproduzida acima, reforça a ideia de que a função da pesquisa exploratória é, entre outros aspectos, a de esclarecer, e vez ou outra, modificar conceitos e ideias, na tentativa de buscar elaborar problemas e hipóteses mais precisos para uma pesquisa.

Assim, a pesquisa biográfica relacionada aos contextos políticos, sociais e culturais do período conhecido como República Velha se configurou como eixo central deste estudo. Neste sentido, foi necessário lembrar que

Todo fato social é um fato histórico e inversamente. Segue-se daí que a história e a sociologia estudam os mesmos fenômenos e que, se cada uma delas captura um aspecto real, a imagem que ela dele nos dá não poderia ser senão parcial, na medida em que não for completada pelas contribuições da outra. [...] A sociologia não pode ser concreta se não for histórica, do mesmo modo, a história, se pretender ultrapassar o simples registro dos fatos, tornar-se-á necessariamente explicativa, a saber, numa medida maior ou menor, sociológica (GOLDMANN, 1984, p. 14).

Este estudo, portanto, se estribou, para atingir seu intuito, nos ferramentais disponíveis pela história, sociologia, antropologia, política, além de elementos relacionados à história, estética e estrutura musical..

\*\*\*\*\*

Este trabalho foi desenvolvido em quatro capítulos. O primeiro denomina-se “Momoprecoce” e faz referência à *Fantasia* para piano e orquestra composta por Villa-Lobos em 1929, a qual retrata uma criança brincando o carnaval. O capítulo

---

<sup>24</sup>GIL (2010, p. 50).

trata dos anos de formação do compositor, tentando descrever de maneira breve as relações e influências familiares verificadas desde o nascimento até os anos da juventude. Além disso, discute-se também a aproximação de Villa-Lobos com a música popular urbana do Rio de Janeiro, com especial ênfase no *choro*, tentando compreender criticamente o ambiente dessas relações e seus conflitos com os ideais de gosto e progresso da elite carioca da primeira década do século XX. O capítulo encerra-se com um relato das controversas viagens de Villa-Lobos, confrontando opiniões de alguns pesquisadores sobre esse assunto.

O segundo capítulo, denominado “Lenda do caboclo”, alude a uma composição de 1920 de Villa-Lobos para piano. Esse capítulo relata o retorno do compositor ao Rio de Janeiro após várias viagens e seu esforço para lançar-se nos meios musicais cariocas. Menciona também o início do casamento do compositor com a pianista Lucília Guimarães e a influência da consorte nas composições de Villa-Lobos daquele período. A reação do público e da crítica às primeiras composições de Villa-Lobos apresentadas no Rio de Janeiro é discutida juntamente com alusões a algumas obras desse período. O capítulo encerra-se com uma análise da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922.

O terceiro capítulo é intitulado “Rudepoema”, referindo-se à difícil composição para piano de Villa-Lobos, datada de 1926. Aqui tento apresentar o panorama das duas viagens do compositor a Paris, focando o seu esforço pela construção de uma música que, além de vincular-se às coisas do Brasil, demonstrasse também ousadia estética. Esse capítulo discute, ainda, a partir dessas duas viagens do compositor à Europa, a possível construção de uma música brasileira definida a partir do imaginário estrangeiro sobre o Brasil.

O capítulo final é denominado “Alma brasileira”, em referência ao subtítulo dos Choros n.º 5, composto para piano, em 1925. Esse capítulo conclui o trabalho com uma análise do fenômeno do nacionalismo musical durante a República Velha e os aspectos relevantes para essa dissertação sobre a música de Villa-Lobos naquele período.

É importante esclarecer também que este trabalho, tendo em vista facilitar o contato com as obras citadas em suas discussões, sugere a sua audição nos vários canais disponíveis hoje em dia na internet, buscando, quando possível, gravações feitas nos momentos aqui descritos.

## 2 MOMOPRECOCE<sup>25</sup>

### 2.1 A INFÂNCIA E A REPÚBLICA

Nunca na minha vida procurei a cultura, a erudição, o saber; e mesmo a sabedoria nos livros, nas doutrinas, nas teorias das formas ortodoxas... Nunca! Porque o meu livro era o Brasil, não o mapa do Brasil à minha frente, mas a terra do Brasil, onde eu piso, onde eu sinto, onde eu ando, onde eu percorro.<sup>26</sup>

O *fin de siècle*<sup>27</sup> XIX foi um período bastante conturbado também para o Brasil. Vários foram os acontecimentos sociais, políticos e econômicos que em tempo relativamente curto redefiniram o país e influenciaram o pensamento intelectual e artístico brasileiro.

Na esteira dessas profundas transformações, dois desses acontecimentos merecem especial atenção, pois foram eles que certamente contribuíram decisivamente para as grandes mudanças verificadas no Brasil nos anos seguintes: a abolição da escravatura, em 1888, e a proclamação da República, no ano seguinte.

Esses importantes fatos estão diretamente relacionados e nos ajudam a compreender melhor a atmosfera reinante nas artes e na política, durante a República Velha.

O primeiro deles, a abolição, teve grande peso, por exemplo, no processo de transformação urbana pelo qual passou o Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e o início da segunda década do século XX.

---

<sup>25</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mQIQ1QAEuNk> Acesso em: 15 abr. 2013

<sup>26</sup> Conferência proferida em João Pessoa, em 1951 (MACHADO, 1987, p. 93).

<sup>27</sup> Termo usado para referir-se ao fim de uma era, mas também muito relacionado ao movimento cultural do fim do século XIX na França e que influenciou o surgimento do modernismo em vários países, nas décadas seguintes.

Da noite para o dia, um imenso contingente de ex-escravos passou a circular sem rumo pelas ruas da cidade, sem que o governo se propusesse pensar em alguma forma de integração para eles.

Assim, se por um lado a abolição era motivo de comemoração, sobretudo para os intelectuais abolicionistas, por outro libertava os negros da condição de escravos para inserí-los em outra categoria, a de cidadãos de segunda classe, que perambulavam pelos centros urbanos, convivendo com a falta de trabalho, de moradia, de condições de saúde, de assistência e, principalmente, com o preconceito. Diz-nos, a esse respeito, Florestan Fernandes:

O escravo sofrera uma última e final espoliação, sendo posto à margem, sem nenhuma consideração pelo seu estado ou por seu destino ulterior. Em compensação, garantiam-se à grande lavoura condições favoráveis para a substituição do trabalho escravo e para salvar, na ordem social competitiva, suas posições dominantes nas estruturas do poder econômico e político (FERNANDES, 2005, p. 143).

A observação de Florestan Fernandes refere-se ao prenúncio da chegada de uma grande massa de estrangeiros para trabalhar nas lavouras do Brasil, salvando as estruturas oligárquicas do país, sustentadas, em grande parte, pelas lavouras de café.

Além disso, também engrossaram a massa urbana muitas famílias de ex-proprietários de terras, arruinadas da noite para o dia, sobretudo vindas do Vale do Paraíba fluminense, que acorriam à capital do País na esperança de outra perspectiva de vida.

Esses “ex-barões do café” e suas famílias buscavam os centros urbanos como alternativa de trabalho e sobrevivência. A bancarrota que experimentavam era consequência de dois fatores principais: a falência de um modo de produção baseado unicamente no trabalho escravo e a nova política econômica da República.<sup>28</sup>Sobre a dependência que o setor cafeeiro tradicional tinha do trabalho escravo, é muito interessante, ainda, o que Florestan Fernandes acrescenta. Segundo ele,

---

<sup>28</sup> Durante o curto período em que Rui Barbosa foi ministro das Finanças, o governo republicano criou o Banco Hipotecário e suspendeu os empréstimos.

[...] o horizonte cultural do senhor agrário estava tão dominado pelo afã do *status* senhorial, que até mais tarde, quando a crise se abatera sobre as fazendas do café do Vale do Paraíba e a derrocada já parecia iminente, ele ainda negligenciava o ponto nevrálgico e se furtava a atacar a organização vigente das relações de produção. Em vez disto, numa defesa irracional do *status* senhorial, tentou intensificar, de várias formas, a captação do nível técnico, agravando os custos, sem elevar proporcionalmente a produtividade do trabalho escravo. Fechou-se o círculo em que se prendera o terrível destino da aristocracia agrária no Brasil. O senhor de escravo, por sua vontade e por suas mãos, escravizava-se ao escravo e à ordem social que se fundara na escravidão, condenando-se a desaparecer, quando esta fosse extinta (FERNANDES, 2005, p. 132).

De fato, a relação senhorial baseada na exploração do trabalho escravo criava uma via dupla de interdependência que não anunciava um futuro promissor se desassociada dessa lógica. A liberdade do escravo tornava-se, assim, a ruína do seu senhor.

A abolição já vinha sendo anunciada desde a proibição do tráfico negreiro, e depois por leis como a dos sexagenários e a do ventre livre. Muitos proprietários de escravos, entretanto, não se prepararam para isso e, já bastante endividados, não poderiam conseguir caminho para manter os seus meios de produção desvinculados da figura do escravo. Desse modo, a ruína foi inevitável para muitos deles, forçando-os ao deslocamento para os centros urbanos.

Outro fator importante para o crescimento demográfico na recém-criada capital da República, além do natural crescimento vegetativo, foi o forte movimento migratório, concentrado principalmente nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. Os imigrantes tinham procedência diversa, porém até a década de 1930 três países lideraram o envio de mão de obra para o Brasil: Portugal, Itália e Espanha (MONTEIRO, 1990).

Brasil: mão de obra estrangeira (em %)

<b>Atividades</b>	<b>1872</b>	<b>1900</b>	<b>1920</b>
<b>Agricultura</b>	55,2	43,9	44,9
<b>Indústria</b>	10,1	8,0	24,2
<b>Serviços</b>	34,7	48,1	30,9

(VILLELA e SUZIGAN, 1973, p.272).

O quadro acima nos auxilia a entender o deslocamento desses imigrantes, que, apesar de terem entrado no Brasil preferencialmente para o trabalho agrícola, foram aos poucos migrando para outras atividades, num fluxo inicial que privilegiava os serviços em 1900, contra um crescimento de mais de 200% de participação na



indústria, a partir da década de 1920. Portanto, ao menos naquela época, as atividades concentravam-se quase totalmente nos centros urbanos. Além disso, até a década de 1930 havia também um movimento migratório desordenado de nacionais, que trouxe ao Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, grande número de indivíduos.

Outra consequência importante da abolição da escravidão no Brasil foi o surgimento de um contingente significativo de proprietários rurais que, muito insatisfeitos, voltaram as costas para o regime monárquico e passaram a defender os ideais republicanos. Muitos desses proprietários depositavam as esperanças de indenização na possibilidade de ascensão desse novo regime.

Além disso, a aproximação dos militares da vida política do país e a expansão dos movimentos republicanos pelo Brasil contribuíam cada vez mais para o enfraquecimento da lealdade de vários setores da sociedade à monarquia.

Apesar de todo esse cenário anunciar dias difíceis para a Coroa, o imperador Pedro II mantinha-se apático diante das circunstâncias, parecendo não acreditar nos riscos iminentes.

Essa situação era agravada pela crise entre os setores mais conservadores da Igreja Católica e o imperador, que se opunha às diretrizes do Concílio Vaticano I, que estabelecera o dogma da infalibilidade papal, situando os poderes papais acima dos poderes regionais, tanto civis como eclesiásticos.

O imperador, por sua vez, requeria para si a manutenção dos poderes de padroado e beneplácito estabelecidos pela Constituição de 1824 e, além disso, passou a vetar todos os documentos do Vaticano que condenavam a maçonaria. As consequências desse impasse foram desastrosas para as estruturas monárquicas, pois muitos clérigos passaram a defender entre os fiéis as ideias republicanas.

Assim, todos esses fatores, aliados ao cansaço e à saúde debilitada do imperador Pedro II, contribuíram para fechar o cerco contra o regime monárquico e, em 15 de

novembro de 1889, portanto um ano e seis meses após a abolição da escravidão no Brasil, a República foi oficialmente proclamada.

Heitor Villa-Lobos nasceu no bairro das Laranjeiras, em 5 de março de 1887, num período marcado pelo signo da liberdade, dada a proximidade com dois acontecimentos importantes para a história do Brasil: a abolição da escravidão e a proclamação da República.

O pai do compositor era Raul Villa-Lobos, professor e funcionário da Biblioteca Nacional e sua mãe, Noêmia Monteiro Villa-Lobos, dona de casa e filha do compositor popular Santos Monteiro. Heitor era o segundo de oito filhos do casal Villa-Lobos.

Fábio Zanon (2009) chama a atenção para o fato de que os primeiros trabalhos biográficos acerca de Villa-Lobos basearam-se no depoimento do próprio compositor, como fonte fundamental. Para Zanon, isso se converteu num grande problema, já que Villa-Lobos tinha por hábito espalhar versões contraditórias e fantasiosas sobre os próprios feitos, que, tomadas como verdadeiras, foram reproduzidas por vários anos sem verificação documental. A própria data do seu nascimento foi motivo de dúvida durante vários anos, como comenta o autor:

Típico do mundo mitológico criado pelo compositor carioca é o fato de que, por muito tempo, não se soube sua data exata de nascimento, que oscila, nas enciclopédias, entre 1881 e 1891. O musicólogo Vasco Mariz consultou o registro batismal e determinou a data exata: 5 de março de 1887 (ZANON, 2009, p. 5).

Raul Villa-Lobos, pai do compositor, era autor de livros didáticos e de história, além de tradutor de livros técnicos nas áreas de história ou botânica. Escrevia para jornais artigos, fábulas e lendas indígenas, sob o pseudônimo Epaminondas Villalba. Era, ainda, músico amador – tocava violoncelo e clarineta – e organizava com frequência concertos, ou “como se dizia no Rio antigo, tocatas que entravam pela madrugada”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup>NEGWER (2009, p.17).

O interesse pela música fazia com que Raul Villa-Lobos incentivasse e exercitasse cada vez mais o filho nessa arte, ideia não compartilhada pela esposa, Noêmia, cujo pai era músico e compositor de algumas modinhas, mas incapaz de se livrar das dificuldades financeiras ao longo da vida, razão pela qual Noêmia não considerava necessariamente vantajosa a ocupação intensa com a música (NEGWER, 2009).

Sobre o pai e o interesse que tinha por sua educação musical, diz Villa-Lobos:

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. Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir 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 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 [...] (RIBEIRO, 1987, p. 14).

Raul Villa-Lobos era acima de tudo um intelectual e, apesar das dificuldades financeiras, mantinha hábitos comuns à elite da época, incentivando, por exemplo, a formação de gosto musical entre os filhos. Fábio Zanon (2009) confirma esse comportamento, afirmando que Raul Villa-Lobos parece ter investido grande energia no ensino musical do filho.

Levou-o a assistir a concertos e óperas, exigindo que reconhecesse gênero e estilo das obras que ouvia, e treinou-o, de uma maneira que hoje qualificaríamos de despótica, a desenvolver o ouvido absoluto (a capacidade de identificar precisamente a altura de qualquer som escutado). Também levava Heitor aos encontros literários na casa do político Alberto Brandão, onde se reuniam cantadores nordestinos e seresteiros, que proporcionaram uma variedade considerável ao seu cardápio musical infantil (ZANON, 2009, p. 7).

Essas reuniões a que se refere Fábio Zanon (2009) eram frequentadas por intelectuais respeitados da época, como Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues, Melo Moraes e Câmara Cascudo. Essa experiência teria possibilitado Villa-Lobos a entrar em contato, ainda jovem, com conhecedores das raízes mais profundas da música e do folclore brasileiro.

A família Villa-Lobos era um claro exemplo de classe média liberal que se formava no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX. Essa parcela da população era

formada por imigrantes e cidadãos sem vínculos com a produção agrária tradicional, além de empregados e funcionários públicos.<sup>30</sup> Essa nova classe social teve papel decisivo na queda da monarquia no Brasil. Maria Helena Patto (1999) nos oferece um importante relato desse fato:

[...] a partir de 1850 dá-se uma incipiente industrialização. Imigrantes e indivíduos que não pertenciam à classe rural dão começo a pequenos estabelecimentos industriais e comerciais e, dos lucros obtidos em seus negócios, ampliam sua ação, dando origem a uma classe que contrapõe sua mentalidade pequeno-burguesa, seu espírito de precavida iniciativa, à mentalidade feudalista própria da classe agrária (PATTO, 1999, p. 167).

O desenvolvimento dessa nova classe, concentrada sobretudo nos centros urbanos ampliava o universo dos profissionais liberais, assim como o comércio, e incentivava, por outro lado, o consumo de bens culturais, que tinham como parâmetros quase indissociáveis os modelos importados, principalmente os europeus.

A despeito disso, nem tudo naquela época era tão promissor e essa parcela crescente da população encontrava problemas graves de infraestrutura e saneamento.

O Rio de Janeiro era a principal cidade do Brasil, tanto no período monárquico como nas primeiras décadas da República, e era conhecido por ter apenas duas estações distintas: o verão, sempre acompanhado das epidemias de febre amarela; e o inverno, assolado pelos surtos de varíola.

A mortalidade infantil nesse período atingia índices alarmantes e não escolhia classe social. Dos oito filhos de Raul e Noêmia Villa-Lobos, quatro não chegaram à idade adulta.

Entre 1892 e 1893, em função da perseguição sofrida por Raul Villa-Lobos, que publicara artigos na imprensa carioca criticando o marechal Floriano Peixoto, a família Villa-Lobos viu-se obrigada a deixar o Rio de Janeiro. Essa ausência dura cerca de seis meses, e nesse período a família viaja pelo interior dos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundo dados do Museu Villa-Lobos, data dessa época

---

<sup>30</sup> Raul Villa-Lobos, segundo nos conta MARIZ (1989), era funcionário público e filho de imigrantes espanhóis.

o início do aprendizado de violoncelo pelo compositor, através de uma viola adaptada.

Especula-se também que nesse período o compositor pode ter tido contato com a música sertaneja, que o marcou com as primeiras impressões musicais significativas.

Retornando ao Rio de Janeiro, Raul Villa-Lobos, depois de responder a um processo disciplinar,<sup>31</sup> não só foi absolvido como também promovido a chefe da Biblioteca do Senado (NEGWER, 2009).

As condições precárias de saneamento, como já vimos, espalhavam pela cidade surtos dos mais diversos, que atingiam a população da capital da República, independentemente da posição que ocupava na pirâmide social.

Com a família Villa-Lobos não foi diferente: em 18 de julho de 1899, acometido de varíola, morre Raul Villa-Lobos, com apenas 39 anos, deixando a família em situação financeira extremamente difícil. Nessa época, Villa-Lobos tinha apenas 12 anos. A morte de Raul não privava o compositor carioca apenas do pai, mas também do seu primeiro professor.

Com a ausência de Raul, a família passou por sérias dificuldades financeiras. Noêmia, a fim de manter o sustento dos filhos, passou a reforçar a magra pensão por viuvez lavando guardanapos para a Confeitaria Colombo.<sup>32</sup>

Além disso, esforçava-se também por oferecer uma educação de qualidade a Heitor, matriculando-o no Colégio do Mosteiro de São Bento e depois, no Colégio Pedro II, com a intenção de afastá-lo da música e aproximá-lo de uma futura carreira na medicina.

---

<sup>31</sup> Raul Villa-Lobos teria sido acusado injustamente de roubar livros da Biblioteca Nacional, onde trabalhava (NEGWER, 2009).

<sup>32</sup> ZANON, (2009).

## 2.2 ENTRE O VIOLÃO E O CHORO<sup>33</sup>

Villa-Lobos não tinha a pretensão de afastar-se da música, e agora, sem a presença paterna, aproximou-se de outros caminhos musicais até então impensados para as “boas famílias” da época: o choro e o violão. Sua mãe não aprova o envolvimento do filho com músicos populares, como José Rebelo,<sup>34</sup> e não aceitava igualmente o interesse do filho pelo violão, instrumento associado a vagabundos.

A representação social do violão era consequência – naquela época – da associação do instrumento à população empobrecida que se concentrava, cada vez mais, na cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que manifestações musicais de caráter popular ganhassem as ruas. O violão era, portanto, um instrumento estigmatizado pelo que representavam seus tocadores e, dessa forma, rechaçado pela nova burguesia carioca.

A literatura, mais que a história oficial, como sugere Joel Rufino dos Santos, em sua obra *Épuras do social* (2004), foi capaz de cumprir com mais eficácia a tarefa de expor o jogo de estereótipos e representação dos pobres desse período da história do Brasil.

Com efeito, a obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto<sup>35</sup>, já nos dá um bom exemplo disso no primeiro capítulo, intitulado “A lição de violão”, em que o Major Quaresma, reputado como homem abastado e detentor de invejável biblioteca, vê-se envolvido em lições de violão. A reação da vizinhança é o espanto e assim a

---

<sup>33</sup> Para Ricardo Albin o choro é um gênero musical que surgiu: “Possivelmente a partir de 1870, pelo gênio do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior, nasce o ‘choro’, oriundo das classes menos abastadas, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente nos bairros da Cidade Nova, Catete, Rocha, Andaraí, Tijuca, Estácio e nas vilas do centro antigo, onde esta classe média baixa residia. As maiores influências do choro vêm da polca e do lundu” (*Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos> acesso em: 27 maio 2013).

<sup>34</sup> Conhecido mais tarde como Zé do Cavaquinho.

<sup>35</sup> Afonso Henrique de Lima Barreto (1881-1922) foi um escritor e jornalista brasileiro, cuja obra refletia uma grande vinculação com os fatos históricos e costumes sociais de sua época. Enfrentou muitas dificuldades por sua origem humilde e por ser mulato. Sua principal obra, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, conta a história de um aposentado e sua ideia fixa de salvação do Brasil ([http://www.e-biografias.net/lima\\_barreto](http://www.e-biografias.net/lima_barreto)).

descreve o autor: “Um violão em casa tão respeitável! Que seria?”; e “Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!”.<sup>36</sup>

A reação da vizinhança diante de um “homem tão sério” empunhando um violão, da qual nos fala Barreto, representa o ponto de vista das elites burguesas do Rio de Janeiro da época conhecida como *belle époque* tropical. Ora, nesse período tudo que lembrasse o tão propagado “atraso” do Brasil era imediatamente rechaçado pelas elites. O violão, ligado aos chorões e seresteiros, boêmios que andavam pelos bares da cidade e muitas vezes eram também desempregados, vinculava-se a essa ideia, sendo constantemente associado à “malandragem”.

De fato, o violão, um dos símbolos da população pobre que tomava a Cidade Velha do Rio de Janeiro, era recusado socialmente, de uma forma ou de outra, pelo que era e representava para as camadas mais abastadas da capital da República.

Essa situação pode ser compreendida com a ajuda do conceito de representação social de Durkheim,<sup>37</sup> para quem as representações sociais, mesmo exteriores aos indivíduos, exercem coerção sobre as consciências individuais. Segundo ele,

As Representações Coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não a dos indivíduos. Os símbolos com que ela se pensa mudam de acordo com a sua natureza [...]. Se ela aceita ou condena certos modos de conduta, é porque entram em choque ou não com alguns de seus sentimentos fundamentais, sentimentos estes que pertencem à sua constituição (DURKHEIM, 1978, p.79).

A observação de Durkheim ajuda a compreender que naquele momento a sociedade que se afirmava na capital da República pautava-se pelo esquecimento do passado colonial e das mazelas “raciais” do Brasil, como condição para o progresso do país. Embora a ideia fosse propagada por uma minoria da população, era esta que detinha o monopólio de poder econômico e político, fazendo prevalecer seus valores sobre os demais. Durkheim, portanto, reforça a ideia de que as representações

---

<sup>36</sup> BARRETO (2008 p. 10).

<sup>37</sup> Do ponto de vista sociológico, Durkheim foi o primeiro teórico a trabalhar, ao menos explicitamente, o conceito de Representações Sociais, usado no mesmo sentido que Representações Coletivas, segundo Minayo (2011).

sociais surgem não da vontade individual, mas do substrato social, ou seja, da natureza da sociedade, exercendo coerção sobre os indivíduos.

Nessa época – falamos dos últimos anos do século XIX – o clima de exaltação patriótica era levado aos últimos extremos pelos republicanos, seguidores das ideias de Auguste Comte. Entretanto isso não impedia que os modelos de “civilidade” e “progresso” viessem da Europa, sobretudo da França, o que conferia à burguesia nascente – assim como aos pequenos burgueses – um *habitus* que a distinguia dos demais, uma vez que

Pelo fato de que as condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes, sistemas de esquemas geradores suscetíveis de serem aplicados, por simples transferência, às mais diferentes áreas da prática, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedade que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência sob a forma de sistemas de distâncias diferenciais que, percebidos por agentes dotados dos esquemas de percepção e apreciação necessários para identificar, impetrar e avaliar seus traços pertinentes, funcionam como estilos de vida (BOURDIEU, 2007, p. 161).

O pensamento de Bourdieu poderia ser aplicado para ajudar-nos a entender o comportamento da nova burguesia carioca tanto no desejo de buscar ares “civilizados”, reivindicando para si feições cada vez mais afrancesadas, quanto nos estereótipos com que identificava os pobres da cidade e seus costumes, atribuindo-lhes tanto o motivo do atraso do país como, ainda, a vergonha pelo passado que deveria ser esquecido.

A despeito disso, nas ruas do Rio de Janeiro, ao contrário do que ocorria nos elegantes salões cariocas, “novos ritmos”, como o choro, o samba e a marcha, proliferavam entre as camadas menos favorecidas da sociedade e, aos poucos, como na ficção de Lima Barreto, iam sendo absorvidos por aqueles que alcançavam algum lugar de destaque na estrutura social da cidade.

Antônio Candido, em um artigo intitulado “A revolução de 1930 e a cultura”, faz menção a isso. Para ele, “[...] na música popular ocorre um processo [...] de



‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores”.<sup>38</sup>

Villa-Lobos certamente foi atraído por esse processo de “generalização”, como nos diz Candido, talvez ainda em sua fase inicial. Isso poderia ter sido facilitado pelo próprio ambiente social em que se desenvolveu o choro, no fim do século XIX, no Rio de Janeiro, que era consequência imediata da aglomeração urbana e do processo de urbanização do Rio de Janeiro, além de um dos resultados da diversificação das atividades econômicas na capital da República.

Os chorões eram na maioria pessoas que ocupavam cargos médios no serviço público ou que viviam de pequenos biscates. O que ocorria nesse ambiente era uma espécie de “sincretismo” musical, resultado da junção de diversos gostos de uma população bastante heterogênea, com histórico étnico-cultural muito distinto.

Essa relação da música com a posição dos tocadores na sociedade carioca não impedia o choro de ganhar espaço sorrateiramente entre os membros das “boas famílias” cariocas. Segundo Luiz Edmundo,

Muitas vezes, na casa brasileira, às escondidas do papai conservador e tradicionalista, as nossas sinhazinhas e sinhás não só cantam o que a canalha pela rua canta, como dançam, também, umas com as outras, divertidas e alegres, os passos do corta-jaca ou do balão caído, que aprendem pelos teatros que frequentam. [...] E que ninguém se espante, ainda, se este papai conservador e tradicionalista, que não quer em sua casa tocatas de violão e passos de maxixe, por sua vez, pondo a gravata de plastrom, diante do espelho de cristal, também ensaia, venturoso, de quando em quando, por instinto e prazer, motivos do bailado nacional. (EDMUNDO, apud MARIZ, 1989, p.31).

Vários biógrafos de Villa-Lobos dão conta de que o interesse por essa música boêmia já atraía o compositor desde antes da morte do pai, que não permitia ao filho a aproximação desses músicos populares. Entretanto, Villa-Lobos, apesar de toda a vigilância familiar, conseguia, às escondidas, exercitar-se cada vez mais com um violão que mantinha em casa secretamente. Não é à toa que uma revisão na cronologia de suas obras destaca o interesse inicial por esse instrumento, uma vez que suas primeiras obras são dedicadas a ele.

---

<sup>38</sup>CANDIDO (1984, p. 36).

Entretanto, com a liberdade que ganhou o menino de 12 anos após a morte do pai, foram várias as tentativas de criar uma relação mais íntima com essa música que tanto o seduzia. Assim, a fim de manter a aproximação com os chorões, Villa-Lobos lançou mão do que restou da valiosa biblioteca do pai, vendendo vários livros para reforçar a permanência entre eles, na prática, “falar-lhes ao coração, isto é, pagar-lhes, de quando em quando, uma boa pinga”.<sup>39</sup>

Villa-Lobos, que, contrariando a vontade da mãe, já participava de rodas de choro, vê nessa circunstância uma oportunidade de contribuir para as despesas da família. Valendo-se do violão, do violoncelo e da clarineta, passa a tocar na noite e aproxima-se ainda mais dos célebres chorões.

O convívio com os mestres do choro fez com que ele se tornasse amigo de músicos célebres, oriundos, na maioria, das camadas mais pobres da população. Segundo Negwer (2009), entre eles estavam Sátiro Bilhar, João Pernambuco e o cantor e poeta Catulo da Paixão Cearense.<sup>40</sup>

### 2.3 O CHORO NAS REMINISCÊNCIAS DE UM CHORÃO

Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido nas rodas de choro das três primeiras décadas do século XX como “o animal”, foi o autor de *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, obra em que se esfoça para manter viva a memória dos principais chorões da República Velha.

Pouco se sabe sobre Alexandre Gonçalves Pinto, já que não há dados biográficos que possibilitem uma análise mais profunda. Sabe-se, porém, que ele viveu entre 1870 e 1940, que era carteiro e músico amador, tocava violão e cavaquinho. Seu nome ficou conhecido a partir da publicação de seu livro, em 1936. Nessa obra, Gonçalves Pinto procurou, além da homenagem aos chorões da época, descrever a

---

<sup>39</sup>MARIZ (1989, p. 28).

<sup>40</sup> Catulo da Paixão Cearense foi um poeta, compositor e teatrólogo maranhense, autor de músicas como “Luar do sertão”, composta em 1908 (*Dicionário Cravo Alvin de música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense/biografia> Acesso em: ).

atmosfera em que viviam, de forma simples e despretensiosa, mas com a autoridade de um deles.

Como testemunha da atmosfera que envolvia os chorões cariocas, esse autor pôde contribuir muito para o retrato das relações entre esses grupos de músicos. Nesse sentido, ele conta, por exemplo, um pouco da relação de Villa-Lobos com os chorões cariocas, conferindo ao compositor especial distinção:

Esta celebridade, conheci quando elle era um exímio chorão. Tocando em seu violino, tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto, de um exímio artista, em companhia do grande cantor e poeta dos Sertões, Catullo Cearense, de que elle é um dedicado amigo. Villas Lobos é hoje uma gloria do nosso amado Brasil. Sinto-me fraco quando tenho de dizerqualquer cousa de um personagem da esphera do grande maestro Villas Lobo, pois por mais que eu diga, ainda é muito pouco, pois genio igual aelle, já está por si inautecidos, como um pedestal, por elle levantado, que glorificou e elevou a nossa musica no Brasil<sup>41</sup> (PINTO, 1936, p. 191).

O fragmento citado possibilita uma série de análises que poderão corroborar para reforçar o perfil dos chorões do início do século XX, além de nos fornecer um relato de como Villa-Lobos era visto entre eles.

O que se pode perceber à primeira vista são os inúmeros erros gramaticais, o que reforça a ideia de que os chorões, na maioria, ocupavam cargos médios nos serviços públicos ou eram biscateiros, portanto, com modesta educação formal. Depois percebemos a confusão em chamar inicialmente Villa-Lobos de “Villas Lobos” e mais adiante de “Villas Lobo”, o que poderia demonstrar pouca intimidade com o maestro. Além disso, o autor declara que Villa-Lobos toca no violino “tudo que é nosso, com perfeição e gosto”. Ora, não há relatos de que Villa-Lobos tocasse violino. Seus instrumentos por excelência eram o violoncelo, a clarineta, o violão, e amadoristicamente, o piano. Mas essa observação faz supor que, em geral, os chorões não se familiarizavam muito com a carreira de músico erudito de Villa-Lobos, embora o seu sucesso o tenha convertido numa verdadeira celebridade para eles.

---

<sup>41</sup> Os fragmentos aqui citados de Alexandre Gonçalves Pinto mantêm a grafia original do autor, tanto no que diz respeito à ortografia da época quanto aos vários erros ortográficos, numa tentativa de caracterizar ainda mais o autor.

Outra característica do texto de Gonçalves Pinto é a busca de uma linguagem elegante, beirando, às vezes, o ufanismo e o saudosismo. Vale lembrar que, quando essa obra foi publicada, em 1936, Villa-Lobos já alcançara o reconhecimento mundial e estava totalmente envolvido com o projeto musical do Estado Novo. Eis um ponto curioso quando Gonçalves Pinto diz, no tocante a Villa-Lobos,: “Esta celebridade, conheci quando elle era um exímio chorão”. Há nessa declaração a ideia de uma visível ruptura do grande maestro “Villas Lobo” com o passado de chorão. Seria como se, no imaginário de Gonçalves Pinto, Villa-Lobos tivesse ascendido socialmente ao tornar-se compositor erudito reconhecido, dando a entender, talvez, a tendência inconsciente de situar o músico popular em condição inferior ao chamado músico erudito.

Em outro trecho de sua obra, Gonçalves Pinto trata de Maria Piedade, em cuja casa – para usar de suas palavras – “os chorões abarracavam-se”:

Existia na Tijuca uma creoula de meia idade, que era uma maluca pelo chôro. Esta creoula, chamava-se Maria da Piedade, a sua casa vivia dia e noite, abarrotados, a maioria era de chorões desempregados, e que andavam sempre sem vintem, e a tinir. Onde encontra-se um abrigo, que tivesse o pirão, e o bibirique, e um canto com uma esteira, que elles se encostasse, não sahiam mais. De violão em punho, cavaquinho, harmonica, flauta, etc., estavam num céu aberto. Piedade era uma creoula seria, e honrada, nunca dos que frequentasse a sua casa della abusasse. Vivia do seu trabalho, (isto é) lavando e engommando, pois tinha grande freguezia e ajudada no trabalho, por uma mulata sua comadre de nome Felismina, que muito a ajudava em casa, e outras vezes em aluguel. De maneiras que, estas duas comadres, eram fanaticas pelos choros em sua casa cotidianos. O que ellas ganhavão, era para gastar na venda no açougue, no Padeiro, etc. Não encommodando-se de no fim do mez, ficarem sem vintem, o que ellas queriam era o choro (PINTO, 1936 p. 98).

Esse outro fragmento interessa à nossa análise, pois ajuda-nos a entender as construções simbólicas dentro do próprio grupo de chorões, que poderiam até mesmo atribuir lugares sociais aos seus próprios membros. A primeira identificação que Gonçalves Pinto sugere sobre Maria Piedade é dada pela cor de sua pele, “Existia na Tijuca uma creoula de meia idade”. Em seguida o autor diz que “Piedade era uma creoula seria, e honrada, nunca dos que frequentasse a sua casa della abusasse” e ainda “Vivia do seu trabalho, (isto é) lavando e engommando”...

Há aqui dois aspectos que merecem comentário. O primeiro diz respeito à representação simbólica do negro, que no comentário acima leva a uma ausência de identidade ou uma subposição desta, afinal antes de ser vista como uma mulher, Maria Piedade é qualificada como “creoula”.

Talvez, pudéssemos pensar ainda que se tratando o grupo de chorões de um universo masculino este estereótipo poderia ser pensando pelas premissas de: é “creoula” porque é mulher – neste caso uma afirmação vinculada a gênero –, ou, ainda: não pode ser mulher por ser “creoula” – esta ligada a cor de pele. O segundo aspecto que nos chama a atenção está ligado ao primeiro e é percebido através do esforço com que o autor tenta atribuir à Maria Piedade o caráter de “creoula séria e honrada”, de quem os frequentadores de sua casa não abusavam e, ainda, que esta vivia do seu trabalho “(isto é)” – faz questão de frisar –, lavando e engommando; quase que com isto “absolvendo-a” da condição de “creoula”.

Esse trecho mostra-nos como, no âmbito do mesmo campo simbólico – nesse caso, o universo dos chorões – ocorriam disputas que negavam ao negro e à mulher a mesma identidade humana dos homens e brancos. Esse aspecto, que atribui certa marca de superioridade a uns, em detrimento de outros, é chamado por Bourdieu de “modo legítimo”(2007). Em outras palavras, trata-se da marca distinta que faz com que um determinado grupo se imagine diferente dos demais.

Os relatos de Gonçalves Pinto são, portanto, um depoimento importantíssimo e indispensável para se entender, a partir dos seus próprios protagonistas, o choro e seu universo. O fato de ele ter conseguido publicar um livro contando a sua experiência, em 1936, a despeito dos incontáveis erros de ortografia e das inúmeras informações confusas, remonta à obra da crítica literária Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?*, em que a autora lança o dilema de como dar voz aos subalternos?

A solução, segundo Spivak (2010), não viria a partir da mediação de intelectuais, mas da abertura de canais de comunicação para que estes se expressem democraticamente. Com o seu livro, parece que Gonçalves Pinto conseguiu veicular o importante relato de quem viveu e conseguiu interpretar o significado do choro para si e para aqueles com quem conviveu.

## 2.4 ENTRE O VIOLÃO E O VIOLONCELO

Para Fabio Zanon (2009), Villa-Lobos não estava certo do que esperar como músico. O jovem interessava-se muito pela obra do compositor alemão Johann Sebastian Bach, mas não tinha paciência para o estudo formal de música. Além disso, suas experiências de infância tinham-no posto em contato direto com a música sertaneja e nordestina, como já vimos antes.

Villa-Lobos vivia, então, o grande dilema entre a música popular urbana do Rio de Janeiro – representada pelo choro e por um dos seus principais arautos, o violão – e o violoncelo, instrumento que representava para ele a formação erudita iniciada pelo pai.

Nesse sentido, talvez o encontro com os chorões tenha proporcionado a Villa-Lobos a oportunidade de direcionar o seu interesse a um ambiente ainda mais amplo de elementos sonoros, agregando ao seu universo musical o choro como manifestação musical de natureza urbana.

Em 1903, Villa-Lobos, então com 16 anos, muda-se para a casa de sua tia Zizinha, a fim de diminuir os conflitos com a mãe e contatar mais livremente os chorões. Maria Carolina Rangel, de apelido Zizinha, era tia paterna de Heitor e pianista amadora. Foi com ela que Villa-Lobos, ainda bem criança, tomou conhecimento e aprendeu a admirar a obra do compositor alemão Johann Sebastian Bach, que o influenciaria por toda a vida.

A partir de então a relação de Villa-Lobos com os chorões tornou-se ainda mais próxima e ele, segundo Paz (2004), conquistou a liberdade para se

[...] juntar a um grupo de chorões. Liderados pelo violonista Quincas Laranjeiras, faziam parte do grupo: Luiz de Souza (no pistão), Luiz Gonzaga da Hora (no baixo); Spíndula, Juca Kalu e Felisberto Marques (na flauta). Anacleto de Medeiros no saxofone, Macário e Irineu de Almeida no oficlidade e Zé do Cavaquinho completavam o grupo. [...] O quartel general do grupo de chorões era O Cavaquinho de Ouro, situado anteriormente na Rua do Ouvidor, nº 44, de propriedade de João dos Santos Carneiro. Lá eles se reuniam antes de suas apresentações, onde tocavam composições de Calado, Luiz de Souza, Viriato, Nazareth, Anacleto de Medeiros e outros. (PAZ, 2004, p. 15-16).

Entre os chorões Villa-Lobos era conhecido como o violão clássico e demonstrava dominar a técnica do instrumento sem, no entanto, nunca ter se apresentado publicamente, segundo Zanon (2009), como concertista. Porém, ainda assim

[...] há razões para se acreditar que Villa-Lobos foi, na verdade, o maior conhecedor do violão clássico no Brasil desta época. Não por casualidade a mais antiga obra<sup>42</sup> de Villa-Lobos cuja a partitura sobrevive é também a primeira obra de concerto escrita para violão no Brasil: a *Valsa de Concerto nº 2*, de 1904, que antedata as primeiras obras para piano em quase uma década (ZANON, 2009, p.21).

De fato, a imagem do violão, bem como o repertório musical disponível para ele, deve muito a Villa-Lobos e à sua experiência adquirida no convívio com os chorões cariocas. Villa-Lobos conferiu ao violão o caráter de instrumento de concerto e abriu as portas para que fosse respeitado como tal.

Se no início do século XX, o choro já se consolidava como gênero musical autônomo, pode-se dizer que Villa-Lobos já se preparava então para estabelecer os parâmetros característicos de sua música. O compositor demonstrava cada vez mais interesse pela música popular urbana da capital carioca.

A atmosfera do Rio de Janeiro nessa época, afetada pelas constantes mudanças sociais e pelo projeto político da *belle époque*, favorecia o surgimento de diversas manifestações musicais e, aos poucos, despertava o interesse de intelectuais por projetos que valorizassem as coisas do Brasil.

Uma questão muito ligada a esse tema foi, sem dúvida, o recrudescimento dos cortiços urbanos e das primeiras favelas, impulsionado pelas crises de moradia. Esse fenômeno é abordado por Lílian Fessler Vaz e Paola Berenstein Jacques num artigo intitulado “Pequeno histórico das favelas do Rio de Janeiro” (2003), em que nos dão a dimensão exata desse problema:

As primeiras manifestações da crise da moradia no Rio de Janeiro remetem ao período que compreende a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. É o período de urbanização/industrialização, de mudanças de ordem econômica, social, política, cultural e espacial. Entre elas destacam-se a abolição da

---

<sup>42</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zu1yxOhpqaY> Acesso em: 8 fev. 2013

escravidão, que culmina com a substituição do trabalho escravo pelo assalariado, a formação de mercados e a mercantilização de bens, a decadência da cafeicultura na província fluminense, o desenvolvimento dos setores secundário e terciário da economia, as grandes migrações, a definição de novas elites no poder, com a queda do Império e a proclamação da República. O crescimento urbano foi intenso (235.000 habitantes em 1870, 522.000 habitantes em 1890) e foram criadas modernas infraestruturas e serviços públicos (VAZ e JACQUES, 2003, p. 261).

Com todas essas mudanças, o Rio de Janeiro passou a reunir uma população extremamente heterogênea, que mesclava diferentes gostos musicais em espaços cada vez mais restritos. Na primeira década do século XX começam a ganhar corpo também os projetos que transformariam o centro do Rio de Janeiro num verdadeiro monumento à “modernidade” do Brasil.

Nesse ambiente complexo, diversos estilos musicais como a valsa, a mazurca, a polca, o maxixe, a modinha, a quadrilha, o fado e tantos outros acabavam naturalmente criando uma “música nova”, propagada pelos boêmios da cidade em suas noitadas, como nos narra Alexandre de Gonçalves Pinto:

Os músicos na sua maioria faziam ponto nos chás de músicas da rua dos Ourives, 50, de propriedade de Buschhman Guimarães e Bevilaqua, e Moreira, á rua Gonçalves Dias, e também no Cavaquinho de Ouro, á rua da Carioca, e Rabéca de Ouro na mesma rua. Nos botequins encontravam-se os malandros chorões, cantando modinhas e assobiando, ao ouvido de outros predilectos do chôro. E assim compunham músicas de inspirações e melodias, que satisfiziam os apreciadores das esplendidas serenatas ao luar, onde os harpejos dos violões as notas sonoras da flauta, e vibrações do cavaquinho, despertavam os moradores de todo o quarteirão, abriam-se as janellas, e as portas das moradas, dando entrada ao conjuncto que formavam os choros até mesmo dos penetras que em todos os tempos jamais perderam a vasa, improvisava-se então o baile, e os comestíveis feitos a La minuta. Os chorões daquela época, era uma familia, tal a união que existia entre elles, e o devotamento que tinham dos seus instrumentos, e o respeito as familias que os acolhiam em seus lares, com estima e simplicidade. E assim correram os tempos cheios de saudades desses modestos compositores de músicas alegres, e saltitantes, portadores de inesquecíveis recordações, deste passado que estamos tentando descrever, como uma homenagem e esta prole de musicista brasileiros que repercutiram, repercute, e repercutirão na grandeza, na belleza dos nossos antigos músicos (PINTO, 1936, p. 127).

A convivência com os chorões talvez tenha sido uma experiência fundamental para a definição dessas características. Carvalho (1988), citando Mozart de Araújo, fala dessa relação. De acordo com ele,



[...] mais do que outra qualquer, segundo bem observa Mozart de Araújo, foi aquela convivência a mais influenciadora na personalidade musical de Villa-Lobos, a que impôs uma certa formação estilística e o sentido de perspectiva que nela se alastra (CARVALHO, 1988, p. 194).

Essa relação é bem compreendida quando, analisando o catálogo de obras de Villa-Lobos, percebemos nas primeiras obras do maestro um caráter muito próximo das músicas que ele vivenciava naquele momento nas relações com os chorões e seresteiros cariocas. Além disso, não admira que boa parte das suas primeiras composições fossem dedicadas ao violão.

Para Guérios (2009), essa relação teve papel fundamental na formação do compositor, agregando à sua música os elementos populares que a caracterizariam:

Não é possível saber quando realmente Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou qualidade de seu contato com eles. Vale recordar, no entanto, que ele ocupava a mesma posição socioeconômica. Frequentava os mesmos lugares e trabalhava também como músico na mesma cidade. Certamente, essa convivência teve impacto em sua formação. Além de não ter seguido uma formação erudita rigorosa, Villa-Lobos formou-se musicalmente também em contato com a música popular urbana carioca (GUÉRIOS, 2009, p. 74).

Algum tempo mais tarde, em 1920, Villa-Lobos compôs *Os Choros* nº 1<sup>43</sup> para violão solo, com dedicatória para o compositor e pianista Ernesto Nazareth. Essa foi a primeira de uma série de 14 obras, nas quais o compositor trazia para a chamada música erudita suas impressões da música e da convivência com os chorões cariocas, entretanto, mais que isto *Os Choros* tinham, para Villa-Lobos, a pretensão de estabelecer-se como um estilo brasileiro de música erudita.

Longe dos olhares atentos da mãe, morando com a tia e convivendo cada vez mais com os amigos chorões, Villa-Lobos passava a viver mais intensamente a condição de músico, tocando em pequenas orquestras, cinemas, cafés, cabarés e hotéis. Ganhava pouco e, se por um lado, enfrentava uma vida marcada por dificuldades, por outro, entregava-se à boemia.

---

<sup>43</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UZkEYK4WKKg> Acesso em: 18 fev 2014.

Segundo Vasco Mariz (1989), nessa época Villa-Lobos estreitou ainda mais os laços com compositores populares como Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Kalu, entre outros.

## 2.5 UM MÚSICO BRASILEIRO EM MEIO À *BELLE ÉPOQUE* TROPICAL

Para Fábio Zanon (2009), o período compreendido entre 1903 e 1905 é escasso no que se refere a informações sobre a atuação de Villa-Lobos. Segundo esse autor, tal falta de informação se torna um campo fértil para a propagação de lendas e informações controversas. Um bom exemplo disso é a falta de consenso sobre a formação musical do compositor. Para Zano,

A primeira pergunta relevante é sobre sua formação musical superior. Alguns autores sustentam que ele nunca seguiu estudos formais, outros que teve uma tempestuosa passagem pelo Instituto Nacional de Música, cuja disciplina o irritava, outros ainda que teve professores particulares. Talvez uma combinação das três possibilidades nos dê uma idéia mais acurada (ZANON, 2009, p. 21).

De fato, o tema da formação musical de Villa-Lobos é extremamente controverso e não difere de vários outros aspectos de sua vida, mas propõe possibilidades múltiplas tanto para os biógrafos quanto para os relatos do próprio compositor.

A esse respeito, porém, o pesquisador Avelino Romero Pereira (2007) apurou que Villa-Lobos havia se matriculado no Instituto Nacional de Música em 1904 para frequentar o curso noturno, extinto pelo diretor da instituição, Henrique Oswald,<sup>44</sup> sob a alegação de que “tal qual se achava constituído, importa em grave prejuízo para o ensino diurno, onde podem ser aproveitados tantos professores, aliás, distribuídos por classes quase sem frequência, como são as daquele curso”.<sup>45</sup> Para esse autor, a decisão de Oswald revelava insensibilidade para compreender o alcance social do curso noturno e ainda certo elitismo, acrescentando que

---

<sup>44</sup> Diretor do Instituto Nacional de Música (hoje faculdade de música da UFRJ), que a partir de 1904 assumia o cargo, cancelando várias reformas institucionais sugeridas pelos diretores anteriores, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz, respectivamente (PEREIRA, 2007).

<sup>45</sup>PEREIRA (2007, p. 161).

[...] Oswald punha fim ao projeto de Miguéz e Nepomuceno para fundamentar a criação de orquestras sinfônicas no Brasil e vedava o acesso a uma profissão artística a dezenas de aspirantes inscritos nos cursos para o ano de 1904 [...]. Eis a razão para Villa-Lobos não ter prosseguido os estudos regulares no Instituto Nacional de Música [...]. Villa-Lobos não abandonou coisa alguma. Ao contrário, foi abandonado (PEREIRA, 2007, p. 162).

Os dados levantados por Pereira (2007) poderiam, de fato, lançar luz sobre essa questão na qual, ainda hoje, existe muito pouco consenso. Entretanto, cabe questionar se o fato de Villa-Lobos, ao menos nesse período, uma série de trabalhos avulsos, que iam desde pequenas orquestras a conjuntos de *cabaret*, não atrapalharia sua frequência num curso noturno. Tudo indica que a resposta deve estar, por certo, escondida nas tramas quase indecifráveis que envolvem o período, de que Zanon (2009) já fez menção.

É de 1904 a composição de Villa-Lobos mais antiga de que se tem registro. Trata-se da *Valsa de concerto nº 2*, descoberta recentemente e escrita, não por acaso, para o violão. Nela, o compositor parece esforçar-se para conciliar na mesma música a experiência com as serenatas boêmias das noites cariocas e um quê de formalismo e técnica, que se reflete, já à primeira vista, no próprio nome da composição.

Nesse mesmo período, os cariocas testemunhavam um início de século complicado, que, além de consolidar a burguesia, nascida a partir da República, impunha um ritmo de mudança que na prática representava um processo vitorioso de substituição das elites sociais do país.

Além disso, o Rio de Janeiro, como já vimos, sofria uma verdadeira explosão demográfica, que emoldurava a cidade velha com um sem número de imundos cortiços, contribuindo para a ampliação dos já tão graves problemas sanitários. Indiferente a todos esses problemas sociais, a elite carioca focava seu modelo de civilização na França, importando não só objetos, mas também referenciais culturais e civilizatórios.

O porto do Rio de Janeiro, nessa época, segundo Nicolau Sevchenko (2003), figurava no *ranking* mundial como 15º em volume de comércio, superado, no continente

americano, apenas por Nova York e Buenos Aires. Esse momento revela bem o ponto de vista de Sérgio Buarque de Holanda sobre o impulso que levou o Brasil do Império à República

Quando se fez propaganda republicana, julgou-se, é certo, introduzir, com o novo regime, um sistema mais acorde com as supostas aspirações de nacionalidade: o país ia viver finalmente por si, sem precisar exhibir, só na América, formas políticas caprichosas e antiquadas; na realidade, porém foi ainda um incitamento negador o que animou os propagandistas: o Brasil devia entrar em novo rumo, porque “se envergonhava” de si mesmo, de sua realidade *biológica*. Aqueles que pugnavam por uma vida nova representavam, talvez, ainda mais que seus antecessores, a idéia de que o país não pode crescer por suas próprias forças naturais: deve formar-se de fora para dentro, deve merecer a aprovação dos *outros* (HOLANDA, 2010, p.166, grifo do autor).

A observação de Holanda (2010) é muito importante para o nosso trabalho. O Brasil da República e, mais especificamente, a capital da República, queria reerguer-se do passado monárquico com ares afrancesados. Era como se essa “metamorfose” pudesse eufemisticamente absolver o país do passado colonial e da nossa mestiçagem evidente.

Nessa época, após uma fase de grandes instabilidades no campo econômico e político, contornada pelo governo Campos Salles (1898-1902), o Brasil via-se preparado para os investimentos materiais, legando ao presidente Rodrigues Alves (1902-1906) as condições necessárias para um arrojado programa de reformas na capital da República, dirigidas sobretudo pelo prefeito Francisco Pereira Passos e pelo sanitarista Osvaldo Cruz.

Para Nicolau Sevcenko (2003), a nova elite social do país encontra, portanto, espaço para exhibir os monumentos de seu triunfo e de suas ideias.

O primeiro deles se revela em 1904, com a inauguração da Avenida Central<sup>46</sup> e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são o marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro [...]. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da

---

<sup>46</sup> Atual Avenida Rio Branco, “[...] a Avenida Central no Rio de Janeiro foi considerada o símbolo máximo da *Belle Époque*” (ABREU, 2011, p. 74).

Europa. A nova classe conservadora ergue um *decór* urbano à altura da sua empáfia (SEVCENKO, 2003, p. 43).

Ainda para Sevcenko, quatro seriam os fatores que fundamentavam as transformações urbanas daquele período. Vejamos:

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento ligado à cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 43).

Esses fatores sustentavam-se principalmente pelo arcabouço de ideias dos positivistas brasileiros, então no poder, e contrariavam, muitas vezes, a própria ideia de exaltação patriótica por estes defendido. A esse respeito, Sérgio Buarque de Holanda diz que

[...] os positivistas foram apenas os exemplares mais característicos de uma raça humana que prosperou consideravelmente em nosso país, logo que este começou a ter consciência de si. De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social. Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo de preconceitos, sem saber até que ponto se ajustavam às condições da vida brasileira e sem cogitar as mudanças que tais condições lhe imporiam (HOLANDA, 2010, p.160).

De fato, ao propor uma mudança nos padrões políticos e sociais do Brasil, a partir, sobretudo, de ideais espelhados em, como nos diz Holanda, “terras estranhas”, os positivistas Brasileiros, viraram as costas para o nosso passado e conceberam um país apartado de suas misérias e diferenças históricas. O resultado disso se refletiu nas massas que viveriam totalmente à margem do progresso por eles sonhado.

Também na música – como nas outras formas de expressão artística –, os referenciais para o gosto tanto da – usando a definição de Mário de Andrade – “*burguesia de classe, como a do espírito*”<sup>47</sup> eram determinados pelos distantes centros europeus.

---

<sup>47</sup>ANDRADE (apud. Bosi, 1942).

Em decorrência disso, vários artistas e intelectuais se rebelavam, buscando encontrar nas manifestações populares as marcas de uma cultura genuinamente nacional. Esse esforço foi bem representado na literatura por Olavo Bilac e Aluísio de Azevedo, e na música Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno foram os precursores no uso de elementos da cultura popular em suas composições.

## 2.6 AS VIAGENS PELO BRASIL

Segundo vários de seus biógrafos, em 1905, Villa-Lobos, então com 18 anos, partiu em viagem pelo país. Seu destino foi incerto, iniciando-se aí uma nova fase na vida e na formação do compositor.

A empreitada teria sido financiada com o que restara da importante biblioteca do pai. Segundo Horta (1986), Villa-Lobos, nessa primeira viagem, teria conhecido os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco, visitando tanto o litoral quanto o interior e buscando “[...] distância, à sua moda brusca, dos círculos estéticos que, no Rio de Janeiro de então, destilavam o mel francês que chegava pelos navios”.<sup>48</sup>

As pesquisas desenvolvidas por Villa-Lobos, mesmo que não tão sistematizadas, tiveram, é certo, grande influência no desenvolvimento das características de sua obra. Entretanto, como veremos mais adiante, isso não o impediu de, sobretudo no início da carreira, deixar-se afetar pelo “mel francês” do qual nos fala Luís Paulo Horta.

Outras viagens se seguiram a essa, porém apenas alguns pequenos registros nos chegaram para comprovar a passagem de Villa-Lobos, nesse período, por alguns estados do Brasil, como programas de concertos que ele fez em Paranaguá, em 1908, e em Manaus, em 1912. Paulo Renato Guérios (2009) atribui a reprodução dessas verdadeiras odisséias do compositor às fontes primárias de pesquisa e, entre elas, a biografia elaborada por Vasco Mariz, de 1949 – portanto, quando o

---

<sup>48</sup>HORTA (1986, p. 17).

compositor ainda estava vivo – e que serviu de principal referência para tantas outras pesquisas.

O trabalho de Mariz não se esgotou apenas nessa primeira obra. Pelo contrário, o pesquisador tornou-se, ao longo do tempo, especialista na vida e na obra de Villa-Lobos, buscando cada vez mais preencher as lacunas de seus estudos com novas descobertas.

Essa aparente fragilidade foi reconhecida pelo próprio Vasco Mariz (1989) na introdução da 11ª edição de sua obra, ao relatar as circunstâncias de sua pesquisa inicial:

Esta obra foi escrita exatamente há 43 anos, mas só veio à luz em 1949. Era o primeiro livro publicado sobre Villa-Lobos. [...] considero aquela 1ª edição uma obra bastante imatura, com adjetivação enfática, se bem que com documentação valiosa e então inédita. [...] Digo que o livro era imaturo porque, com a minha juventude (tinha 25 anos), era difícil não ceder aos conselhos cautelosos de amigos e colegas interessados no assunto. Minhas entrevistas com Villa-Lobos causaram-me profunda impressão, tão grande que achei melhor, por prudência, qualificar os elogios ou até agravar as restrições, a fim de não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado (MARIZ, 1989, p. 7).

Apesar de reconhecer a necessidade de cautela, o jovem pesquisador deu vazão, pelo que consta nas primeiras edições de sua obra, às fantasias do compositor, como reconheceu mais tarde: “As informações que me foram dadas por ele em 1946 são, por vezes, conflitivas. O Villa tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles”.<sup>49</sup>

Essa tendência parece permear muitas das supostas viagens de Villa-Lobos, criando a imagem de um etnólogo musical que percorreu todo o Brasil em busca dos aspectos sonoros mais diversos da nossa cultura. Sobre suas supostas viagens, o compositor disse a Cirillo Grassi Diaz, então diretor do Teatro Colón de Buenos Aires:

Sou filho da natureza. Sempre senti necessidade de enfrentá-la, de aprofundar-me nela, de sondá-la. Abandonei a casa aos 15 anos para aliviar

---

<sup>49</sup>MARIZ (1989, p. 40).

minha inquietude que me fez um passeante noturno, cantando serenatas. Viajei muito. Muitíssimo. Andei por todos os rincões de minha terra fascinante. Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Vivi com os aborígenes, em regiões que quase escapam às cartas geográficas. Andei em canoas primitivas. Conheci o desconhecido do Amazonas, quando fiz parte de uma expedição científica. Naufraguei várias vezes e, sempre, salvei meus instrumentos musicais (RIBEIRO, 1987, p. 22).

Esse relato quase épico de suas viagens, entretanto, deixa escapar um detalhe importantíssimo: o compositor diz ter participado de uma expedição científica ao Amazonas. Ora, o próprio Mariz (1989), em nova pesquisa para atualização de seu livro, deu uma pista preciosa capaz de ajudar-nos a compreender melhor o mecanismo de construção imaginária de algumas viagens de Villa-Lobos, ao contar-nos que:

D. Beatriz Roquette Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar, no Rio de Janeiro, os fonogramas com canções indígenas recolhidos pela expedição de Roquette Pinto, de 1911. Teria ele também conversado extensamente sobre o assunto com membros da referida expedição. [...] A dificuldade de locomoção no interior do país, naquela época, era tão grande que não parece crível que Villa-Lobos tenha realizado tudo aquilo que costuma relatar, com uma fantasia extraordinária. (MARIZ, 1989, p. 40).

Outro elemento importante para a análise do assunto também é revelado ainda mais tarde por Mariz (1994), quando nos diz que um cunhado do compositor trabalhou como telegrafista na expedição do marechal Rondon e frequentemente relatava suas experiências. Com isso, Vasco Mariz sente-se seguro para concluir: “Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios narrados pelo cunhado”.<sup>50</sup>

Essa tendência do compositor à fantasia rendeu-lhe, é certo, muitas atenções e destaques em matérias de jornais e artigos, tanto no Brasil como no exterior. Entretanto, por detrás das histórias inverossímeis, havia certa intencionalidade apontada pelo compositor César Guerra-Peixe,<sup>51</sup> em um artigo de 1988. Ele afirmou que Villa-Lobos

---

<sup>50</sup> MARIZ (apud. GUÉRIOS, p.37).

<sup>51</sup> Guerra Peixe algumas vezes não escondia seu desagrado com a fama alcançada por Villa-Lobos. Além do fragmento desse artigo, esse comportamento é evidenciado também no documentário *Villa-Lobos, o índio de casaca* (FEITH, 1987).



Soube se promover às pampas, à custa de muita tolice que dizia aos amigos, em especial àqueles que tinham ao seu alcance as páginas da imprensa. Sua inteligência atingia não só os que escreviam livros como os que ocupavam cargos políticos. Usando dos meios que o Estado Novo favorecia, dava vazão a um dos seus talentos que era *omarketing*, Villa-Lobos já tinha a intuição do *marketing* (GUERRA PEIXE apud GUÉRIOS, 2009, p. 38).

Apesar das relações entre os dois compositores nem sempre terem sido amistosas, Guerra Peixe dá uma explicação prática e plausível para as fantasias ou exageros de Villa-Lobos.

Se pensarmos que nessa época a dicotomia entre o litoral e o sertão do Brasil ensejava interesses diversos envolvendo os aspectos “exóticos” do país, poderíamos facilmente aceitar a explicação de Guerra-Peixe e compreender Villa-Lobos como um grande propagandista de si, que soube explorar os anseios de conhecimento dos aspectos culturais do Brasil até então desconhecidos da maioria da população das grandes cidades.

Gaburro (2009), analisando a literatura regionalista de Afonso Arinos, fornece-nos uma dimensão das questões que favoreceram o despertar desses interesses. Para ele o cenário

[...] de acontecimentos políticos e sociais contribuiu de forma marcante para o desenvolvimento da literatura regional, atraindo o olhar dos intelectuais para sua realidade histórico-social, suas tradições, costumes. Os termos sertão e sertanejo ganham amplitude e generalização, reportando-se ao interior do país e seus habitantes, das diversas regiões nacionais, numa defesa da originalidade nacional e na promoção do sertão como lócus da identidade brasileira (GABURRO, 2009, p.28-29).

Esse interesse teria acometido não só escritores mas também pintores como Almeida Júnior, em obras dos últimos anos, e músicos como Alberto Nepomuceno e o próprio Villa-Lobos. No caso específico de Villa-Lobos, parece que, para além do talento musical, seria necessário recheiar o interesse pela música regionalista com algumas boas histórias. E isso, ao que tudo indica, ele soube fazer muito bem.

A despeito das várias contradições sobre suas viagens, sabe-se que, em 1907, Villa-Lobos retornou ao Rio de Janeiro e uma vez mais tentou aproximar-se dos estudos formais no Instituto Nacional de Música para satisfazer seu interesse pela

composição, tendo tido, nessa curta passagem pela academia, aulas com Angelo França e Francisco Braga, segundo nos conta Horta (1986). Entretanto, mais uma vez, a empreitada não durou muito e Villa-Lobos voltou a abandonar os estudos.

Em 1910, cogita-se que tenha empreendido a sua viagem mais longa – e talvez a mais repleta de aventuras. Alguns biógrafos afirmam que nessa viagem ele teria passado pelo Amazonas e, depois, chegado à ilha de Barbados. Horta (1986) nos revela que, ao fim dessa viagem, depois de passar dois anos fora do Rio, Villa-Lobos tomou conhecimento de que sua mãe, por falta de notícias do filho, teria mandado rezar uma missa pelo descanso de sua alma.

Como podemos perceber, as viagens de Villa-Lobos ainda são cercadas de grandes mistérios. Prevalece a falta de consenso e informações precisas sobre as datas e fatos ocorridos nessas empreitadas. Um exemplo disso é dado por Guérios (2009), que sustenta, a partir de programas de concertos, que, ainda em 1912, Villa-Lobos empreendeu outras viagens pelo Brasil, mais precisamente pelas regiões norte e nordeste, existindo registros de sua passagem pela Bahia, Pará e Amazonas. Ele teria feito essas viagens não como pesquisador, mas como músico de uma pequena orquestra encarregada de apresentações de vários gêneros: operetas, mágicas, revistas, dramas e comédias.

Guérios (2009), muito cauteloso a respeito do caráter de pesquisador musical de Villa-Lobos e de suas viagens, adverte que

[...] apenas especulações de caráter finalista podem atribuir às viagens de Villa-Lobos (às que comprovadamente ocorreram...) o objetivo de coleta de material folclórico, mesmo porque não existe nenhum material coletado nos arquivos do compositor, ao passo que lá está o programa de sua apresentação no Teatro Amazonas, por exemplo. É certo, porém, que não foram poucas as experiências vividas por Villa-Lobos nessas viagens realizadas entre 1908 e 1912. Ele teve de fato a oportunidade de aprender sobre as dificuldades relacionadas com os empreendimentos artísticos; e pode ter tido também contato com músicos das regiões que visitou. O que elas marcam, no entanto, é o início de sua carreira como músico profissional (GUÉRIOS, 2009, p. 78).

A observação acima faz pensar que mesmo que as viagens não tenham tido caráter sistemático de pesquisa, o compositor pôde absorver muito pela observação. Essas

questões reforçam sua natureza autodidata, levando a discussão para outro campo além da música, o da pesquisa folclórica.

Se pudéssemos chamar as experiências vividas por Villa-Lobos de “observações participantes”, mesmo assim não tardaríamos a perceber que lhe faltavam os ferramentais analíticos e metodológicos para tanto. O compositor era movido, portanto, muito mais por um senso de curiosidade, que propriamente pelo interesse em conhecer os mecanismos culturais e sociais da formação musical brasileira. Em outras palavras, o material colhido nessas viagens tinha maior importância que conhecer e pesquisar sua genealogia.

Essa é, entretanto, uma discussão acadêmica que serve – por outro lado – mais para elucidar alguns fatos do que propriamente atribuir qualquer juízo de valor à qualidade musical e à importância da obra de Villa-Lobos.

\*\*\*\*\*

Mesmo com as informações conflitantes e com todo o mistério que envolve as viagens de Villa-Lobos, o retorno ao Rio de Janeiro marcou um novo período em sua vida e carreira. Se até agora, sua atuação como compositor limitava-se a pequenas peças para violão, piano e coro, é ao voltar das viagens que Villa-Lobos lança-se como compositor nos meios culturais cariocas, iniciando um novo ciclo em busca do reconhecimento no Brasil e no exterior, e uma nova fase na tentativa de definir os referenciais para a sua música nacionalista, tal qual poderemos ver no capítulo seguinte.

### 3 A LENDA DO CABOCLO<sup>52</sup>

#### 3.1 O SURGIMENTO DO COMPOSITOR

Empreguei a música folclórica para formar a minha personalidade musical, mas não tenho a pretensão de trabalhar com o folclore como um especialista no gênero. Sou demasiado individualista para o fazer<sup>53</sup>.

Villa-Lobos não tinha conhecimento formal de folclore. O material que coletou em suas viagens foi aquele que despertou seu interesse musical, neste sentido não poderíamos classificá-lo como um pesquisador folclórico aos moldes de um Béla Bartók ou do próprio Guerra-Peixe.

Ao retornar de suas viagens, Villa-Lobos dedicou-se com mais afinco ao estudo de várias partituras de compositores como Wagner e Puccini. Suas composições desse período apresentam forte influência desses compositores. Horta (1986) relata que o ambiente musical do Rio de Janeiro naquela época espelhava-se nos gostos e tendências da Europa. Segundo ele,

No Rio de Janeiro do Villa em formação, o que é que se ouvia nos círculos eruditos? À parte os “clássicos de sempre”, ouvia-se muito Saint-Saëns; algum Debussy, os mencionados Wagner e Puccini e os franceses “fin de siècle”: César Frank, Fuaré, Dukas, Lalo, Chabrier. A França dominava (HORTA, 1986, p. 18).

A tendência ao afrancesamentodominava não só as artes, como já vimos, mas também os costumes e a própria identificação dos centros urbanos da época. Era como se o Brasil, travestindo-se da tão pregada “civilidade francesa”, quisesse a todo pano deixar para trás o passado colonial e as mazelas atribuídas à miscigenação.

A título de exemplo, vale lembrar que, nesse período, a imagem do índio –projeto do império de estabelecer um tipo genuinamente nacional, festejado e estilizado com

---

<sup>52</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=LzR4lufLbek> Acesso em: 14 jan. 2013

<sup>53</sup> (In Presença de Villa-Lobos: Vol. II – Museu Villa-Lobos – 1970).

características europeias, refletidas na literatura indianista de José de Alencar e Gonçalves Dias e na mais conhecida ópera de Carlos Gomes, *Il Guarani*<sup>54</sup> – perdera o espaço com a queda da monarquia.

O ideário da República, apoiado nas teorias que passaram a defender o branqueamento – como forma de criar um indivíduo híbrido, capaz de aliar as características intelectuais do “sangue branco” (para diminuir o “ócio natural” dos negros) ao “sangue negro” (possibilitando melhor adaptação ao clima tropical) –, engendra um novo tipo nacional: o mestiço. A respeito disso, diz Nina Rodrigues:

Não é, pois, a concepção teórica, toda especulativa, e não demonstrada, de uma incapacidade absoluta de cultura dos negros, que merece preocupar povos, como o brasileiro, que, com a escravidão africana, receberam e incorporaram em sua formação étnica doses colossais de sangue negro. O que importa ao Brasil determinar é o quanto de inferioridade lhe advém da necessidade de civilizar-se por parte da população negra que possui e se de todo fica essa inferioridade compensada pelo mestiçamento, processo natural por que os negros se estão integrando ao povo brasileiro, para grande massa de sua população de cor. (RODRIGUES, 1982, p. 272).

Entretanto, essa nova ideia não alterou o ponto de vista das elites com relação ao mestiço e muito menos ao índio, vistos como representantes de um país exótico e atrasado, convivendo à margem do modelo de civilidade que se desejava aplicar no Brasil, em todos os níveis da vida social.

Lévi-Strauss (1996), em *Tristes trópicos*, comenta a não identificação das elites brasileiras com os vários tipos da cultura nacional espalhados pelo interior do Brasil, sobretudo o indígena. Ouçamos o que ele tem a dizer:

Quando hoje evoco estas palavras, elas me parecem inacreditáveis, mesmo na boca de um “grã-fino” de 1934 e lembrando-me a que ponto a elite brasileira da época (felizmente, desde então ela mudou) tinha horror a qualquer alusão aos indígenas e, de maneira mais genérica, às condições primitivas do interior, a não ser para admitir – e inclusive sugerir – que uma bisavó índia dera origem a uma fisionomia imperceptivelmente exótica, e não essas poucas gotas, ou litros, de sangue negro que já ia se tornando de bom-tom (ao contrário dos antepassados da época imperial) tentar fazer esquecer. Contudo, em Luiz de Sousa Dantas a ascendência índia não deixava dúvidas, e disso ele poderia facilmente se orgulhar. Mas, brasileiro de exportação que desde a adolescência adotara a França, ele perdera até

---

<sup>54</sup> *Il Guarani* foi a terceira ópera escrita por Carlos Gomes e a que lhe concedeu fama internacional. Inspirada no romance de José de Alencar, de mesmo nome, trazia uma imagem estilizada do índio brasileiro e era cantada em italiano.

mesmo o conhecimento do estado real de seu país, que fora substituído em sua memória por uma espécie de estereótipo oficial e elegante. Já que certas recordações haviam ficado, ele preferia também, imagino, denegrir os brasileiros do século XVI para desviar a atenção do passatempo predileto que fora o dos homens da geração de seus pais e até mesmo ainda do tempo de sua juventude: a saber, recolher nos hospitais as roupas infectadas das vítimas da varíola, para ir pendurá-las junto com outros presentes ao longo das trilhas ainda frequentadas pelas tribos (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 46-47).

A observação de Lévi-Strauss revela bem o intuito da nova classe dominante no Brasil das primeiras décadas do século XX. Para as elites do Brasil o índio representava um passado que deveria ser esquecido, para possibilitar o desenvolvimento do País.<sup>55</sup> Era, portanto, necessário criar um modelo de “brasileiro de exportação”, como bem diz o autor.

Por outro lado, o fragmento acima lembra que a França do início do século XX se sobressaía não apenas como modelo desejável de requinte e educação, mas também como berço dos princípios básicos da sua Revolução de 1789, que continuavam norteando os pensamentos liberais no ocidente. Essa ideia contribuía para tornar Paris, ao menos naquele momento, a “Meca” das ciências e das artes, despertando um enorme desejo nas famílias abastadas do Brasil de educar seus filhos por lá.

Entretanto, é importante lembrar que essa tendência à importação dos gostos estrangeiros não era exclusividade da jovem República do Brasil. Tal hábito foi construído desde muito cedo e teve como principal mote o desejo de aquisição das práticas da corte pelos súditos, como marca de civilidade, educação, moda e boas maneiras. É o que nos diz Monteiro (2008):

A Família Real e os cortesãos, quando desembarcaram no Brasil, não desconstruíram práticas já existentes, mas trouxeram as suas e procuraram mantê-las em um ambiente diverso e difuso. Pode-se dizer que, em um *laisser-faire*, a prática de corte tornou-se mais uma forma de viver o Rio de Janeiro. Daí, portanto, a utilização do termo *construção*, considerando que as práticas se entrecruzam umas com as outras, seja fazendo prevalecer a do mais forte ou articulando o surgimento de uma terceira. Sobre esse mesmo tema, pensa-se também em translação, transmigração e até mesmo numa imposição de práticas culturais (MONTEIRO, 2008, p. 17).

---

<sup>55</sup> Essa situação, na realidade, é recorrente no Brasil, e nos dias de hoje percebemos que esse genocídio de que nos fala Lévi-Strauss vem assumindo cada vez mais um caráter econômico.

Essa alusão à apropriação dos hábitos da corte pelos súditos exemplifica a mesma relação que delineava o desejo das elites brasileiras de “civilizar-se” a partir de um modelo exterior.

Em meio a esse ambiente cultural e social, Villa-Lobos, além de dedicar-se às composições, passa a atuar como músico profissional, tocando violoncelo na Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência de Francisco Braga (GUÉRIOS, 2009).

É curioso e talvez revelador constatar, a partir do catálogo de obras de Villa-Lobos, que durante o ano de 1912 o compositor trabalhou em 13 obras, mas apenas duas delas eram dedicadas ao violão. Isso nos leva a crer que nesse momento ele estava de fato muito concentrado em estudar e produzir obras que, embora revelassem um quê de vanguarda, eram dotadas de uma estrutura tradicional, além de ter tido, talvez, – ao menos nesse período – a intenção de afastar-se um pouco do violão para que o identificassem como um compositor erudito. Salles (2009) nos chama a atenção para o fato de que

Villa-Lobos iniciou-se, como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil. O curto período de instrução musical formal – como aluno de harmonia no Instituto Nacional de música em 1907 – resultou em suas primeiras composições camerísticas e sinfônicas. A aquisição progressiva das técnicas de desenvolvimento harmônico e motivico deu a Villa-Lobos reconhecimento perante os músicos brasileiros de prestígio, como Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, abrindo as portas para que ele pudesse apresentar suas primeiras obras sinfônicas (SALLES, 2009, p.19).

De fato, esse período de estudo, digamos autônomo, influenciou sensivelmente as composições de Villa-Lobos, sobretudo suas primeiras óperas, como, por exemplo, *Izath*, iniciada em 1912. Em suas orquestrações e harmonias é possível identificar, nas obras desse período, a influência de Richard Wagner, bem como uma grande aproximação com as linhas melódicas do italiano Giacomo Puccini. Mariz (1989), aliás, revela ainda que:

Calou-lhe mais fundo a leitura cuidadosa do *Cours de Composition Musicale*, de Vicent d'Indy,<sup>56</sup> O método de composição desse autor francês deixaria traços sensíveis na obra de Villa-Lobos. As duas primeiras sinfonias, a 2ª. *Sonata* para cello, os trios, salvo o primeiro, subordinaram-se a essa influência cíclica (MARIZ, 1989, p. 45).

Nesse momento, Villa-Lobos ainda não havia definido claramente o caráter pessoal de suas composições e, além das influências aqui já citadas, ele teve, ainda, fortes inclinações à música de outros compositores franceses, sobretudo a partir do contato com Darius Milhoid, que permaneceu no Brasil entre 1917 e 1918, como adido cultural da França.

### 3.2 UM BREVE RELATO SOBRE LUCÍLIA

Em 1912, Villa-Lobos conhece a pianista Lucília Guimarães, com quem se casaria em 12 de novembro de 1913 e com quem viveria por 23 anos, até romper o relacionamento ao se apaixonar por uma aluna.<sup>57</sup>

Apesar da escassez de informações sobre a convivência do casal nos primeiros anos e de alguns biógrafos não reconhecerem a importância de Lucília para o acabamento das primeiras obras de Villa-Lobos, ela foi mais que uma esposa devotada ao marido. Auxiliava-o corrigindo as composições e sugerindo soluções técnicas para os problemas que surgiam.

Zanon (2009) lembra que

Aos 26 anos, Villa-Lobos era, no máximo, um aspirante a compositor; simplesmente não havia composto nada digno de atenção. A vida de casado lhe deu o ímpeto necessário para crer em si como “o” grande compositor de música “séria” (ZANON, 2009, p.25).

<sup>56</sup> Vicente d'Indy foi um compositor e professor francês que integrava o chamado “Bando de Franck”, grupo de compositores franceses admiradores do compositor César Franck, que contava ainda com a adesão dos compositores Saint-Saëns, Lalo, Chausson, Dukas e Magnard. Esses compositores também ficaram conhecidos como “*les wagneristes*”, por sua grande admiração pelo compositor alemão Richard Wagner.

<sup>57</sup> Trata-se de Aminda de Almeida, que se tornaria mais tarde Arminda Villa-Lobos, a “mindinha”, a segunda mulher do compositor, que o acompanhou até a sua morte, em 1959, e que depois dedicou a vida à preservação da memória do marido.



De fato, a partir do casamento com Lucília a carreira do compositor dá um salto significativo. Se até então se especula que ele não havia escrito obras dignas de nota, é justamente a partir desse período que o compositor passa a assumir, nas palavras de Zanon, uma “escrita mais complexa, coerente e com forte marca pessoal”<sup>58</sup>.

Formada em piano, solfejo e canto coral, Lucília foi sobretudo uma grande divulgadora e colaboradora do compositor na busca pelo reconhecimento de suas obras. Manuel Negwer (2009) revela que

Quando Villa-Lobos conheceu a pianista Lucília Guimarães, no dia 1º de novembro de 1912, sua carreira musical sofreu uma reviravolta. [...] No dia 12 de novembro de 1913, Heitor e Lucília casaram. A união selava para Villa-Lobos o fim da fase de infatigáveis andanças, e ele se mudou para a casa da família Guimarães na rua Fonseca Teles n. 7, no bairro São Cristovão. [...] Lucília, que havia terminado seus estudos no Instituto Nacional de Música e trabalhava como professora de música no Colégio Sacré Coeur, de formação comum, ajudou o seu marido como companheira perita e conselheira nas atividades de composição e preparação de concertos. Ela também deu a Villa-Lobos – um pianista inexperiente – aulas mais ou menos regulares de piano (NEGWER, 2009, p. 77-78).

O relato de Negwer oferece uma breve dimensão da importância de Lucília no processo de, digamos, lapidação das obras de Villa-Lobos, após o casamento e durante o período em que estiveram juntos. Essa influência poderia ser sentida, até mesmo, algum tempo depois, quando Villa-Lobos, ao lado de Lucília, idealizou e protagonizou o projeto de Canto Orfeônico no Brasil, durante os anos da Era Vargas.

Maristela Barros Pinto, num artigo em que se propõe a compreender a trajetória de Lucília Villa-Lobos ao lado do marido e sua influência no processo criativo do compositor a partir do período em que foram casados, fala-nos do papel de Lucília na elaboração do projeto do Canto Orfeônico no Brasil, confrontando a relação, por vezes difícil, entre memória e história.

Lucília Villa-Lobos, enquanto mulher naquele período histórico, no qual ainda não tinha nem os seus direitos políticos garantidos, adotou uma postura de agente da história juntamente com Villa-Lobos. Juntos, desenvolveram o projeto de ensino do canto orfeônico nas escolas, e fizeram parte de uma geração de intelectuais, que buscou o apoio do

---

<sup>58</sup> ZANON (2009, p. 25).

Estado, para a realização dos seus principais projetos educacionais no campo musical (PINTO, 2010, p. 5).

O projeto do Canto Orfeônico foi uma iniciativa educacional das mais exitosas no Brasil, a despeito da sua grande vinculação com a ditadura Vargas. É sabido, no entanto, que o esforço de Lucília para a idealização e implementação do mesmo fica, *grosso modo*, restrito a poucas linhas em grande parte das biografias de Villa-Lobos, fato atribuído por alguns à própria influência do compositor.<sup>59</sup>

Entendemos, porém, que o importante papel de Lucília na carreira de Villa-Lobos foi muito além daquele de esposa devotada. Talvez a pianista tenha conseguido disciplinar um pouco o espírito inquieto e intuitivo do compositor, apresentando-lhe os critérios formais para organização das suas obras daquele período.

O reconhecimento da importância da primeira esposa para a carreira de Villa-Lobos não ocupa muito a atenção dos biógrafos do compositor, talvez por esses escritores terem vivido naquela época, em que os espaços reservados à mulher eram restritos e essas ficavam à sombra das figuras masculinas. Perrot (2010) fala da relação das mulheres e seus espaços sociais. Para ela,

As relações das mulheres com o poder inscrevem-se primeiramente no jogo de palavras. “Poder”, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No Plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalentes a “influências” difusas e periféricas, onde as mulheres têm grande parcela. Se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes. No ocidente elas investem no privado, no familiar e mesmo no social, na sociedade civil (PERROT, 2010, p. 167).

Lucília, de fato, parecia não conhecer o “poder” de que fala Perrot, vivendo como intérprete do marido e esposa do compositor; por outro lado, os seus “poderes” nos bastidores da vida de Villa-Lobos eram fundamentais, costurando as relações sociais, apesar da sua aparente invisibilidade. Com isso, Lucília teria contribuído

---

<sup>59</sup> A importância de Lucília para a carreira de Villa-Lobos pode levar-nos a pensar na questão da invisibilidade da mulher naquele período. Trata-se de algo recorrente na historiografia, que apresenta exemplos como o de Clara Schumann (Esposa de Robert Schumann) e Marie-Anne Mozart (irmã de Mozart). Colocadas em segundo plano em relação às figuras masculinas, elas tiveram carreiras e papel social limitados. Sobre a supressão da identidade feminina poderemos ler mais em *Os excluídos da história – mulheres*, de Michele Perrot.

para o salto de qualidade verificado nas composições de Villa-Lobos, possivelmente e não por coincidência, logo depois do casamento.<sup>60</sup>

Durante os primeiros dois anos de casado, Villa-Lobos dividiu-se entre suas atividades como músico, tocando em cafés, cinemas e, como já dissemos, na Sociedade de Concertos Sinfônicos. Além disso, mantinha alguns poucos alunos, a fim de ajudar no orçamento familiar. Entretanto, nesse mesmo período, dedicou-se exaustivamente à composição, sendo inegável o apoio de Lucília.

A brevidade do relato que fizemos de forma alguma tem a intenção de relegar a primeira esposa do compositor a um campo periférico. Pelo contrário, reconhecemos que o papel de Lucília Villa-Lobos é um tema que merece e deve ser investigado em profundidade.

### 3.3 PREPARANDO O CAMINHO

Em janeiro de 1915, na cidade de Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro, Villa-Lobos, acompanhado por sua esposa Lucília e um colega flautista, Agenor Bens, apresentou pela primeira vez em público suas composições. Segundo Guérios (2009), “o primeiro programa, intitulado de Audição de Heitor Villa-Lobos, foi executado em 29 de janeiro e inclui um trio para piano, flauta e violoncelo, três peças para piano e violoncelo, um solo de violoncelo e *Farrapos*”.<sup>61</sup>

Não há registros de relatos da repercussão da estreia do compositor em público. Sabe-se, ainda segundo Guérios (2009), que o trio fez outras apresentações pela região, em 9 e 28 de fevereiro e 6 de março do mesmo ano. Há nos arquivos do museu Villa-Lobos um impresso, no qual se percebe também que Villa-Lobos não era a principal atração nessas apresentações. Vejamos:

Grande concerto organizado pelo flautista brasileiro AGENOR BENS – 1º prêmio e medalha de ouro do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Coadjuvado pelos distintos musicistas Mme. Lucília Villa-Lobos,

---

<sup>60</sup>Ver ZANON (2009, p. 25).

<sup>61</sup> GUÉRIOS (2009, p. 125).

pianista brasileira diplomada pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, e Heitor Villa-Lobos, violoncelista e compositor brasileiro (MUSEU VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2009, p. 125).

A carreira foi, de fato, iniciada oficialmente em um concerto no mesmo ano, em 31 de julho, no Teatro São Pedro (hoje Teatro João Caetano) no Rio de Janeiro, através da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, tendo como regente Francisco Braga. Na ocasião foi executada a obra *Suíte característica* para instrumentos de cordas e, segundo consta, Villa-Lobos participou da orquestra como violoncelista na primeira audição dessa obra (BRASIL, 1972).

A estreia de Villa-Lobos como compositor nos salões cariocas não causou nenhum tipo de mal-estar ao público. Pelo contrário, ele foi bem recebido e, de acordo com vários biógrafos, bastante aplaudido. As críticas, no entanto, não foram totalmente agradáveis. O jornal *Correio da Manhã* assim se pronunciou sobre a obra apresentada:

[...] é um trecho com três tempos. O primeiro tem por título *Tímida*; o segundo *Mistérios*, e o terceiro *Inquieta*. São três páginas bem escritas e meditadas, à luz da harmonia dissonante, com um tema, na *Tímida*, insistente, desenvolvido algo em demasia, e de ritmo feminino, o que lhe dá um colorido de enervamento sonhador. *Mistérios*, com feitura, muito se assemelha ao trecho precedente, conservando a mesma conduta temática. *Inquieta*, a nosso ver inferior a *Mistérios* e *Tímida*, encerra uma trama melódica das que se podem chamar populares, eis porque foi a mais aplaudida das três (Correio da Manhã apud. HORTA, 1986, 35).

Como podemos perceber, a estreia oficial do compositor na capital da República marcou também o início de uma convivência difícil com os críticos musicais do Rio de Janeiro. Por muitas vezes, como na crítica acima, o reconhecimento vinha emoldurado de “entretantos” que demonstravam, em vários casos, a intolerância de um olhar conservador.

Era fato notório que Villa-Lobos desenvolvera-se como compositor de pouca formação acadêmica e mais talento e intuição criativa. Esses fatores, por certo saltavam aos olhos – ou melhor, aos ouvidos – de qualquer crítico ou mesmo músico experiente, mas havia outras questões envolvidas nesse difícil relacionamento.

Afora a falta de formação acadêmica – que suscitou e ainda suscita vários debates sobre a qualidade das obras de Villa-Lobos –, ainda pesavam sobre o compositor carioca duas outras questões que despertavam incômodos, tanto para alguns críticos musicais como, em alguns casos, para o próprio público. Essas questões estão ligadas ao fato de que, para um público elitizado, a música que Villa-Lobos recorria, muitas vezes, a elementos populares e, além disso, estava carregada de inovações influenciadas pela música de vanguarda francesa e de compositores russos. Segundo Zanon (2009),

Muitas de suas obras sinfônicas dos anos 1910 fazem eco a Borodin, Arensky, Moussorgsky e Scriabin; o pianismo de Villa-Lobos tem pontos em comum até com Rachmaninov. Pesquisas recentes mostram que ele já conhecia a música de Stravinsky em 1920 ou até antes (ZANON, 2009, p. 26).

Ora, nos deparamos aí com dois problemas. O primeiro diz respeito a um conservadorismo musical ainda muito atrelado a formas tradicionais, sobretudo românticas. O crítico Oscar Guanabara, amante do canto italiano, por exemplo, utilizava-se de toda a sua já conhecida ironia quando se dispunha a escrever sobre vários compositores modernos.

O outro aspecto diz respeito a uma questão social. As elites brasileiras, à época da República Velha, buscavam nos valores externos os parâmetros de civilidade e progresso. Para isso, tentavam por diversos meios jogar para debaixo do tapete todas as mazelas do nosso passado colonial e de nossas raízes mestiças. A música de Villa-Lobos, embora muito influenciada, como já vimos, por escolas européias, trazia consigo elementos desse Brasil tão indesejável para alguns e, nesse sentido, chegava a gerar repulsa.

Se pensarmos nesses dois aspectos, podemos entender que, ao menos naquele momento, Villa-Lobos enfrentava um duplo preconceito: era visto pelas elites, por um lado como compositor estranho aos hábitos e gostos estabelecidos e, por outro, como alguém que, trazendo elementos populares para dentro de suas músicas, relembra à burguesia de “modos afrancesados” o passado “vergonhoso” do Brasil, que esta lutava por apagar.

A despeito disso, o compositor parecia ter como certo o desejo de buscar nos elementos populares do Brasil a inspiração para a sua música. Essa intencionalidade, compreendida como um elemento de resistência cultural, sofreu várias mutações, influências e reconsiderações ao longo da vida do compositor, até atingir caráter autônomo, percebido nas séries das *Bachianas Brasileiras* ou nos *Choros*.

Elias (1995) trata da relação entre a intencionalidade (desejo) e os fatores que podem levar a compreender alguém e, particularmente no caso deste trabalho, podem ser aplicados, de certa forma, às características que Villa-Lobos construiu para a sua música. Segundo Elias,

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros passíveis de ser satisfeitos; quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio de conhecimento (ELIAS, 1995, p. 13).

Esse verdadeiro processo de construção simbólica parece se aplicar muito bem a Villa-Lobos e ao caráter de sua criação. Isso pode ser notado na forma como o compositor foi construindo, pouco a pouco, os traços de suas obras, norteadas por um desejo expresso desde o início: trazer para as suas composições os vários aspectos sonoros do Brasil. Mesmo quando estava concentrado em estudar e compor músicas “sérias” – termo nada agradável, mas usado com frequência –, Villa-Lobos não deixava de vinculá-las, sempre que possível, a um ritmo, uma melodia ou mesmo um título que remetesse a uma identidade de Brasil.

Na outra ponta dessa discussão encontravam-se as elites brasileiras da época, que rechaçavam – naquele período – qualquer relação com manifestações de estética popular. Ora, não há desacordo algum em afirmar que as práticas de consumo

cultural se atrelam às questões de classe social e, como defende Bourdieu (2007), ao acúmulo de capital cultural, seja ele herdado ou adquirido.

Essa relação gera num determinado campo um *habitus* específico que aproxima elementos de um determinado grupo, enquanto afasta outros. Ou nas palavras de Alves (2008),

O gosto ou as preferências manifestadas através das práticas de consumo é, então, o produto dos condicionamentos associados a uma classe ou fração de classe. Tais preferências têm o poder de unir todos aqueles que são o produto de condições objetivas parecidas, distinguindo-os todavia de todos aqueles que, estando fora do campo socialmente instituído das semelhanças, propagam diferenças inevitáveis. O gosto, dirá Bourdieu, é a aversão, é a intolerância às preferências dos outros (ALVES, 2008, p. 3).

Se pensarmos como Bourdieu, poderemos entender que Villa-Lobos, ao propor uma relação de verdadeira troca simbólica, a partir da execução de suas composições, oferecia ao público daquele período, ávido de elementos culturais importados, uma música que, se por um lado, sofria forte influência das escolas de vanguarda, por outro deixava transparecer aspectos da cultura popular brasileira.

Ora, essa transgressão de um campo de preferência estética não raro gerava descontentamentos, manifestados com o desagrado da plateia, a revolta de alguns músicos e a publicação de críticas musicais às vezes muito negativas. Isso justifica a ideia de Alves de que “nada é tão imperativo quanto o campo de estrutura de relações objetivas que distingue a disposição exigida pelo consumo legítimo das diferentes classes”.<sup>62</sup>

Em 13 de novembro de 1915, Villa-Lobos apresentou outras composições, dessa vez no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio. Foram apresentadas, segundo Mariz (1989), as obras 1º *Trio*, para flauta, violoncelo e piano; 2ª *Sonata, Fantasia, Sonhar, Capricho e Berceuse*, para Violoncelo e Piano; *Valsa Scherzo*, para piano solo, e as canções *Confidência, A Viagem, Mal Secreto, Fleur Fanée, Les Mères* e *A Concha*. A reação da crítica mais uma vez não foi animadora.

---

<sup>62</sup> Alves (2008, p. 3).

Oscar Guanabarro, que passaria a ser o crítico mais feroz das obras de Villa-Lobos, escreveu no *Jornal do Comércio*:

[...] esse artista que não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele próprio não se compreende no delírio de sua febre de produção. Sem meditar o que escreve, sem obediência a qualquer princípio, mesmo arbitrário, suas composições apresentam-se cheias de incoerência, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que a orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvisa uma maluquice qualquer. Muito moço ainda tem o Sr. Villa-Lobos produzido mais que qualquer verdadeiro e ativo compositor no fim da vida. O que ele quer é encher o papel de música sem saber, talvez, qual seria o número exato das suas composições, que devem ser calculadas pelo peso do papel consumido, às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão da vulgaridade. A sua divisa não é “pouco e bom”, mas sim “muito ainda que nada preste”. [...] Em regra as suas composições não têm nem pés nem cabeça, são amontoados de notas que chocalham canalmente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos, que se transformam em mãos doidas, em guizos, berros e latidos. (GUANABARINO apud MARIZ, 1989, p. 48).

Do ponto de vista musical, Oscar Guanabarro era considerado um ultraconservador, apaixonado pela ópera italiana e defensor ardoroso de Carlos Gomes. Vários outros compositores brasileiros, como Alberto Nepomuceno e estrangeiros, como Debussy, sofreram as pesadas críticas de sua caneta, mas Villa-Lobos foi alvo fácil e constante até a morte do crítico, em 1937.

Mesmo com as várias discussões que suscitavam suas obras, nos anos seguintes Villa-Lobos foi ganhando espaço nas salas de concerto cariocas e apresentando ao público outras composições de sua autoria, como, por exemplo, o *Prelúdio Sinfônico da Ópera Izaht e Tédio de Alvorada*, executadas em primeira audição em 1918, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por uma orquestra de 85 músicos, tendo como regente o próprio compositor.

Datam desse período três obras significativas que merecem especial atenção. A primeira, o balé *Naufrágio de Kleônicos*,<sup>63</sup> composta em 1916, recebe clara influência do pós-romantismo francês de Saint-Saëns, haja vista que, no trecho

---

<sup>63</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0q5qZVVVsQks>. Acesso em: 16 abr. 2013



denominado *O canto do cisne negro*, Villa-Lobos faz uma releitura do excerto *Le Cygne*,<sup>64</sup> do *Carnaval des animaux* (1886).

As outras duas obras são os bailados e poemas sinfônicos *Amazonas*<sup>65</sup> e *O uirapuru*,<sup>66</sup> ambas compostas, segundo o compositor, em 1917. Sobre essas duas composições a maioria dos biógrafos e estudiosos da obra de Villa-Lobos concorda que se tratam de obras reveladoras do estilo do compositor.

Para Bruno Kiefer (1986), *O uirapuru*<sup>67</sup> revela um momento de elevação súbita do estilo do compositor ou, em suas palavras,

Abstraindo da evolução de Villa-Lobos no tocante ao domínio de seu *métier* de compositor; deixando de lado ainda eventuais sombras pessoais em obras ainda marcadamente francesas (e isto até as vésperas da Semana de Arte Moderna), a análise das composições anteriores a 1922 força a impressão de que o aparecimento da personalidade – que se tornaria muito marcada – de Heitor Villa-Lobos, bem como de características telúricas e/ou populares, veiculadas por uma linguagem típica do século XX, processou-se de um modo irruptivo e não evolutivo linear! O poema sinfônico *Uirapuru* é uma das manifestações de tal irrupção. De fato, a obra possui, já em sua plenitude, a personalidade de seu autor e características telúricas realizadas aqui, em parte por elementos descritivos como, por exemplo, “O Canto do Uirapuru” (p.31 da partitura impressa, em 1948, pela Associated Music Publishers, Nova Iorque). Bastaria esta obra para consagrar o nome de Villa-Lobos! E tem mais: na percussão, encontram-se instrumentos nossos: reco-reco, coco, etc. (KIEFER, 1986, p. 46).

Um detalhe importante na observação de Kiefer é que o estilo de Villa-Lobos se manifestou “de um modo irruptivo e não evolutivo linear”. Se por um lado isso pode reforçar o caráter intuitivo do compositor, por outro pode dar uma ideia de um desejo talvez cíclico de ruptura, uma vez que o próprio Kiefer nos revela a presença de elementos franceses na obra de Villa-Lobos até as vésperas da Semana de Arte Moderna. Sobre *Amazonas*<sup>68</sup> diz Kiefer (1986):

<sup>64</sup> Obra que fez parte do repertório do jovem violoncelista Villa-Lobos, que chegou a executá-la acompanhado de Ernesto Nazaret, em recital no Instituto Nacional de Música, em 1909. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=JWsvrTJ8J\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=JWsvrTJ8J_U). Acesso em: 12 dez. 2013.

<sup>65</sup> Executada em primeira audição na Sala Gaveau, em Paris, em 1929, por uma orquestra de 120 músicos, tendo como regente Gaston Poulet.

<sup>66</sup> Que teve a primeira audição em Buenos Aires, em 1935, regida pelo próprio compositor em um concerto no Teatro Colón em homenagem à visita do presidente Getúlio Vargas à Argentina.

<sup>67</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=agfltKTK\\_3U](http://www.youtube.com/watch?v=agfltKTK_3U) Acesso em: 8 mar. 2012.

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1LbpjOyi2c4> Acesso em: 8 mar. 2012.

No poema sinfônico *Amazonas*, obra atonal composta no mesmo ano, observa-se, além de escalas por tons, um efeito notável para a época, sobretudo no Brasil, isolado então da Europa em virtude da primeira guerra mundial. Trata-se de uma prescrição colocada logo no início da *Dança ao Encantamento das Florestas*: “Tocar nas quatro cordas entre o estandarte e o cavalete”. A Prescrição vale para os harpejos executados pelos violinos II, metade das violas e violoncelos, bem como os contrabaixos. Não foi, portanto, sem razão que Villa-Lobos confessou a Vasco Mariz, seu biógrafo: “Depois de *Amazonas* perdi o pudor e a timidez de escrever coisas arrojadas”. O efeito são sons aleatórios, variando de instrumento para instrumento. Aqui Villa-Lobos não teve nenhum modelo (KIEFER, 1986, p.44).

A observação de Kiefer sobre *Amazonas* parece igualmente reveladora. Enquanto em *O uirapuru* ele exalta a atmosfera descritiva da música evocatória de elementos populares ou telúricos, em *Amazonas* são as transgressões formais e inovações que chamam a atenção, lembrando também que, para isso, Villa-Lobos não teria tido nenhum modelo. Mais adiante veremos que essa posição é contestada por alguns autores.

Falar das obras de Villa-Lobos, sobretudo das primeiras, não é tarefa simples. O contexto cultural e social em que o compositor se inseria durante os anos da República Velha revelava uma atmosfera política complicada que, em parte, era o motor para a verdadeira revolução de valores pela qual passava o Brasil e, em especial, a cidade do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, é muito importante conhecer a observação de Guérios (2009):

Para falar das primeiras composições de Villa-Lobos, não basta analisar a substância musical que ele produziu. O estudo da música não se resume ao estudo do som. Toda composição musical surge em um ambiente social e, para que se entenda o que Villa-Lobos produzia em diferentes momentos de sua trajetória, deve-se conhecer as técnicas composicionais de que ele lançava mão, aquelas que afirmava utilizar, o valor atribuído a essas técnicas nos ambientes em que ele se movimentava, o impacto de suas obras e depoimentos sobre as outras pessoas, o impacto que as opiniões dos outros tinham sobre ele, as condições concretas de que ele dispunha para compor e mostrar suas obras, os desejos e anseios que exprimia em música, em entrevistas e em escritos. Somente a exploração cuidadosa de cada momento por que passou Villa-Lobos permite que se fale algo acerca de sua trajetória de vida (GUÉRIOS, 2009, p. 126).

De fato, se concordarmos com Guérios, poderemos perceber que a obra de Villa-Lobos não é mero efeito do acaso, mas tem forte vinculação social. Além disso, sobretudo, no período em que iniciou a carreira de compositor – em pleno contexto

complicado do período da República Velha – a obra segue um verdadeiro ciclo de influências que não se definem completamente.

Assim mesmo o talento de Villa-Lobos era reconhecido até mesmo pelos críticos mais ferozes, e em 1919 sua obra passa a ser divulgada no exterior. De fato, Mariz (1989) afirma que

Já nesta data, a música de Villa-Lobos transpusera as fronteiras brasileiras, pois a Associação Wagneriana de Buenos Aires fez executar o Quarteto, op. 15, com muito agrado. Em setembro do mesmo ano, o famoso regente Gino Marinuzzi incluiu em um de seus programas no Rio de Janeiro o *adagio* e o *scherzo* da 1.<sup>a</sup> Sinfonia. Era o começo de uma voga que se alastraria pelo mundo (MARIZ, 1989, p. 49).

O talento e a música de Villa-Lobos começavam, de fato, a chamar a atenção de outros artistas, brasileiros ou não, e é justamente nessa época que o grande pianista Arthur Rubinstein – na sua primeira visita ao Rio de Janeiro para uma série de recitais – tem contato com Villa-Lobos e sua música. O primeiro contato entre os dois músicos, como relata Zanon (2009), não foi propriamente animador. Segundo ele,

Os primeiros concertos de Villa-Lobos tinham criado reverberação suficiente para que o maestro Ernest Ansermet alertasse Rubinstein sobre esse compositor que desperdiçava seu talento tocando em restaurantes. Rubinstein procurou Villa-Lobos no Cine Odeon, mas foi recebido com arrogância; na manhã seguinte, um Villa-Lobos arrependido procurou Rubinstein no hotel, e a simpatia mútua prolongou a conversa até a madrugada (ZANON, 2009, p. 28).

A importância desse encontro não se mede apenas pela longa amizade iniciada naquele momento. Pode-se dizer que os desdobramentos da admiração que Rubinstein passou a nutrir pelo compositor brasileiro tiveram consequências surpreendentes para a carreira de Villa-Lobos. Rubinstein se tornaria, ao lado da cantora lírica brasileira Vera Janacopulos, o principal divulgador da obra de Villa-Lobos no exterior, além do artífice de sua primeira viagem à França. Mais adiante abordaremos melhor esses fatos.

Villa-Lobos chegava, assim, aos anos 20 já apresentando um processo de amadurecimento bem mais perceptível. Datam dessa época obras como a *Lenda do*

*caboclo, Carnaval das crianças, a Prole do bebê n.º 2 e os Choros n.º 1, dedicado a Ernesto Nazaret.*

### 3.4 UM MÚSICO MODERNO NA SEMANA DE 1922

Em 1917 a pintora cubista Anita Mafalhti protagonizou um fato que traria a figura do compositor Heitor Villa-Lobos para a cena da Semana de Arte Moderna de 1922, um dos movimentos mais importantes para as artes do Brasil. Isso teria acontecido como consequência do mal-estar causado pela publicação de um artigo de Monteiro Lobato, intitulado “*Paranoia ou mistificação?*” no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917. Com esse artigo Monteiro Lobato suscitou forte polêmica, ao escrever:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Lorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento<sup>69</sup> (LOBATO, in O ESTADO DE SÃO PAULO, 1917).

A dura crítica de Lobato, entretanto, não tinha como alvo principal a pintora Anita Mafalhti, cujo talento fez questão de reconhecer no mesmo artigo, afirmando que “poucas vezes, através de uma obra torcida para a má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes”<sup>70</sup>. O seu intuito, contudo, como nos diz Enio Passiani, era criticar a “importação de modelos estéticos estrangeiros (no caso, o expressionismo) em detrimento de uma arte genuinamente nacional, que

<sup>69</sup>Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html> Acesso em: 23 agos. 2013.

<sup>70</sup>IDEM.

incorporasse os elementos e temas da terra tupiniquim<sup>71</sup>". Entretanto, cogita-se que, não fosse a manifestação de Lobato, a exposição de Mafalitti não teria tido a repercussão que teve.

Esse evento deflagrou uma série de manifestações de solidariedade à pintora Anita Mafalitti que, somada ao momento propício suscitado pelo progresso e crescimento da cidade de São Paulo e pelas questões políticas e sociais do Brasil, motivou um grupo de intelectuais, como Oswald de Andrade, Graça Aranha e Mário de Andrade a iniciarem um movimento que daria origem, em fevereiro de 1922, à Semana de Arte Moderna.

O evento se desenrolou de 11 a 18 de fevereiro, dedicando um dia para cada manifestação cultural, como pintura, música, literatura e dança. A Semana de Arte Moderna tinha a pretensão de representar uma renovação da linguagem artística brasileira, motivando a ruptura com o passado.

Além disso, a Semana pretendia divulgar, também, o movimento modernista, através das mais diversas linguagens artísticas, com o firme propósito de nortear-se pelos seus princípios básicos naquele momento: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilidade de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1942).

Assim, na noite do dia 17 de fevereiro de 1922, o Theatro Municipal de São Paulo abriu as portas para o 3º e último grande festival da Semana de Arte Moderna. As duas noites anteriores causaram espanto e protesto por parte de uma plateia que diminuía a cada apresentação.

Do último dia, dedicado à música, não se esperavam grandes tumultos. A plateia escassa aguardava respeitosamente a apresentação de obras de Villa-Lobos. Porém todo esse protocolo foi quebrado quando o maestro, que se encontrava com um pé doente, adentrou o teatro de batuta em punho, trajando casaca e calçando sapato num pé e chinelo no outro. A plateia imediatamente tomou a atitude como

---

<sup>71</sup> PASSIANI (2003, p. 33)

futurista e desrespeitosa, passando a vaiar o maestro e a marcar o exato ritmo do seu pé doente.

As obras apresentadas, naquela ocasião, por Villa-Lobos revelavam ousadias modernas influenciadas mais pelo impressionismo do compositor francês Debussy que propriamente pelo caráter inovador e nacionalista que mais tarde identificaria suas composições. Embora nenhuma delas tivessem sido compostas especialmente para a Semana de Arte Moderna, essas obras, dispostas em cerca de quatro programas, teriam ali as suas primeiras audições públicas.

O crítico Sérgio Milliet escreveu à revista francesa *Lumière de Antuérpia*, nº 7 a 15 de abril de 1922 a respeito dessa apresentação:

Você certamente já ouviu falar de Villa Lobos, minha amiga, pois suas obras foram executadas em Paris com sucesso (ver *Nouvelle Revue Musicale*<sup>72</sup>). Trata-se de um compositor vagamente enfeudado ao grupo dos “Seis”,<sup>73</sup> porém ainda com alguma coisa de Debussy, assim mesmo o maior músico do Brasil. Naturalmente ele era ainda completamente desconhecido no país dos cafeicultores. Muito bem executadas, suas obras obtiveram uma consagração definitiva da elite e foram estrepitosamente vaiadas pela grande maioria do público. A notar seu “Trio” (1916), cujo andante é muito pessoal, as “Danças Africanas” (Kankukus e Kankikis) e o “Terceiro Quatuor” (instrumentos de corda-1916) onde o scherzo satírico (pipocas e potocas) é uma pequena maravilha de verve e o adágio um belo trecho. A música de Villa Lobos é uma das mais preferidas manifestações da alma brasileira. Feita de melancolia e de humor, ela traduz aquilo que caracteriza esse povo jovem vindo de um povotriste. A linha melódica infinitamente variada desconcertou o público. Villa Lobos não desenvolve uma frase. Ele sintetiza e seu espírito plana sobre o mundo das sensações que ele exprime à maneira de um Massereel em pintura (MILLIET, in *LUMIÈRE DE ANTUÉRPIA*, 1922, p.12).

Observador atento, Milliet sugere, em sua crítica, “que a música de Villa-Lobos é uma das mais preferidas manifestações da alma brasileira” e que a mesma se constitui de “melancolia e humor”, traduzindo “aquilo que caracteriza esse povo jovem vindo de um povo triste”. Além disso, duas outras observações do autor chamam a atenção.

<sup>72</sup> A revista *Nouvelle Revue Musicale* foi fundada em 1920 pelo musicólogo francês Henry Prunières.

<sup>73</sup> Grupo formado pelos compositores franceses Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. As suas composições manifestavam influências do compositor Richard Wagner e do impressionismo.

A primeira delas afirma que a música de Villa-Lobos (em 1922) já era conhecida na França e, nesse sentido cita a *Nouvelle Revue Musicale*, fundada em 1920. A segunda observação vincula, ainda que “vagamente”, a música do compositor brasileiro ao Grupo dos Seis, formado por compositores franceses de vanguarda, com influência inclusive do compositor alemão Wagner.

A primeira observação requer uma pesquisa mais ampla que mostre o que já havia sido publicado sobre Villa-Lobos nessa época na França e quais obras foram divulgadas por lá. Quanto à segunda observação, não há surpresa alguma. Villa-Lobos nesse período era fortemente influenciado pela música francesa e pela música de Wagner. Essa observação, na realidade, para nós é uma grande constatação.

Um outro aspecto apontado por Milliet nos leva a tentar compreender as características que ele atribui ao brasileiro: ser um “povo jovem vindo de um povotriste”. Essa questão poderia ser discutida, talvez, a partir da obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928, em que o autor aborda a representação da tristeza brasileira, relacionando-a a um legado de sensualismo desregrado e cobiça pelo ouro, deixado pelos descobridores. Assim Prado (2002) expõe suas ideias:

A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjugando o espírito e o corpo de suas vítimas. Para o erotismo exagerado contribuíam como cúmplices — já dissemos — três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana. Na terra virgem tudo incitava ao culto do vício sexual. Ao findar o século das descobertas o que sabemos do embrião da sociedade então existente é um testemunho dos desvarios da preocupação erótica. Desses excessos de vida sensual ficaram traços indeléveis no caráter brasileiro. Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas; estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos. Produzem no organismo perturbações somáticas e psíquicas, acompanhadas de profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos, indo do nojo até o ódio. Por outro lado, como derivativo dessa paixão, outro sentimento extenuante na sua esterilidade materialista: a fascinação do ouro, exclusiva como uma mania (PRADO, 2002, p. 66).

Na mesma obra, Paulo Prado apontaria ainda outro fator de influência para essa “tristeza brasileira”: o Romantismo, que, para ele, no Brasil assumiu o estilo de vida e a visão de mundo de intelectuais e artistas do século XIX. De acordo com o autor,

“entre nós o círculo vicioso se fechou numa mútua correspondência de influências: versos tristes, homens tristes; melancolia do povo, melancolia dos poetas”.<sup>74</sup> Isso teria contribuído para que o povo brasileiro vivesse triste numa terra radiosa, como conclui.

Ora, devemos nos lembrar de que Villa-Lobos não só viveu entre seresteiros e chorões boêmios do Rio de Janeiro como foi também um deles. Sua música guarda, em vários aspectos, essa atmosfera romântico-tardia. Além disso, para além do estilo musical, verifica-se o que Paulo Prado chama de estilo de vida romântico, a permear todo o ambiente de formação do compositor.

Villa-Lobos não fazia parte do grupo que fomentou a Semana de Arte Moderna. Apresentou-se apenas como convidado e embora se agradasse da proposta, fez questão de deixar claro, mais tarde que “a Semana de Arte Moderna fez um bem imenso ao romance e à poesia, mas não aportou nada à música.”<sup>75</sup>

Além disso, a respeito de sua participação no movimento modernista de 1922 e a possível influência que teria sofrido deste, dizia: “Não sou fruto da Semana de Arte Moderna. Eu fui convidado e pago pelo Graça Aranha.”<sup>76</sup> Esse discurso releva o temperamento do compositor, que dizia não seguir escolas ou movimentos culturais. A esse respeito, diz Regina Porto e Júlio de Paula na revista *Bravo!*:

Seu ingresso no nacionalismo não se deveu a nenhum programa ideológico: Villa-Lobos nunca foi intelectual. Esquivou-se de toda a agitação nacionalista dos anos 20 e de seus debates, também políticos e doutrinários. E já se dizia revolucionário antes dos manifestos modernistas da semana de 22 em São Paulo (PORTO e PAULA, in BRAVO!, 1999, p. 36).

Essa tese é sustentada por vários biógrafos de Villa-Lobos e, de certa forma, pelo próprio compositor. Visivelmente influenciado, no início da carreira, pelos compositores franceses, Villa-Lobos chega à Semana de Arte Moderna já reconhecido como compositor revolucionário.

---

<sup>74</sup>PRADO (2002, p. 85)

<sup>75</sup>NADAL (2009).

<sup>76</sup> José Pereira da Graça Aranha foi romancista, ensaísta e diplomata. Integrou o grupo idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922 e foi o autor do romance *Canaã*.



Apesar de não ter estado entre os idealizadores da Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos soube tirar proveito do momento único, aliando-se a artistas que, como ele, buscavam uma nova fisionomia para as artes nacionais e, ainda, por ser o único compositor convidado para o evento, destacando-se de forma marcante. É o que nos diz ZANON (2009), ao falar da execução de uma das obras apresentadas na Semana. Segundo ele,

Esse *Quatour* demonstra como Villa-Lobos, subvertendo a clássica primazia da literatura sobre as outras artes, já estava à frente de seus colegas em consolidação estética; enquanto eles ainda panfletavam pela liberdade das amarras acadêmicas, ele escrevia uma obra que dava conceituação moderna à questão de brasilidade. No campo da literatura, a Semana desdobrou-se em várias propostas distintas, que se viam como herdeiras de 22. Villa-Lobos, por ser o único compositor do movimento, teve atenção concentrada e foi capaz de criar uma obra capaz de alcançar reconhecimento internacional (ZANON, 2009, p. 30).

A observação de Zanon remonta invariavelmente a um comentário do próprio Villa-Lobos sobre a Semana de 22: “... tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros.”<sup>77</sup> Para além das vaias, no entanto, Villa-Lobos parecia entender que dera conta do recado e que – objetivo cumprido – o resultado de sua participação não se perderia em meio à tumultuada Semana de 22.

Isso de fato aconteceu de uma forma ou de outra. Mas vale registrar o reconhecimento de Luís Paulo Horta, que, embora não atribua a mesma importância que a Semana teve para as letras à música de Villa-Lobos, afirma:

Villa é o músico da Semana: foi o único músico brasileiro a figurar nos programas. Mas não compôs nada de especial para a ocasião. E nem a Semana teve, para ele, a importância simbólica que teve para a república das letras: é inevitável a impressão de que Villa passa “por dentro” da Semana. Ele já vinha “pronto”; e de maneira característica, sequer escolheu para mostrar suas obras mais significativas (HORTA, 1986, p. 38).

A importância a que Horta se refere não poderia ser medida, talvez, da mesma forma que o foi para as outras artes, e, sobretudo, para a literatura. Temos que tentar entender que Villa-Lobos, na época da Semana de Arte Moderna, já não fazia experimentações, já havia composto *Amazonas* e *O uirapuru*, duas de suas obras

---

<sup>77</sup>HORTA(1986, p. 39).

mais representativas. Isso por si só bastaria para pôr em xeque a ideia de que o atraso na produção cultural brasileira atingia todas as artes.

\*\*\*\*\*

A participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna não teria trazido nada de novo ao senso estético do compositor. Muito antes disso ele já iniciara seu projeto musical, orientado pelo desejo de trazer para a sua música o caráter de brasilidade que ele tanto perseguia. Por outro lado, como pudemos discutir, sua música estava muito orientada pelos padrões de compositores franceses de vanguarda, cujas composições ainda causavam espanto nos gostos conservadores do Brasil.

Talvez o grande ganho que a Semana de 22 pôde trazer para a carreira de Villa-Lobos esteja no prestígio de vincular o seu nome ao evento em si, além de ter possibilitado que ele travasse conhecimento e passasse a conviver mais de perto com vários intelectuais envolvidos no evento, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Tarsila do Amaral, entre outros.

Um ano depois, com o prestígio conquistado e o esforço de vários dos seus novos admiradores possibilitariam ao compositor a divulgação de sua obra na Europa. Esse momento será um grande divisor para a carreira de Villa-Lobos. A partir dele tentaremos compreender como o processo de construção simbólica de uma música nacionalista foi pensado e repensado pelo compositor, diante de contextos específicos. Essa será a proposta do capítulo seguinte.

## 4 RUDEPOEMA<sup>78</sup>

### 4.1 A PRIMEIRA VIAGEM À EUROPA

O que me interessa é a natureza do Brasil, o mistério do Amazonas e de outros rios que temos, como o São Francisco.<sup>79</sup>

Este é o momento propício para retomarmos um tema deixado para trás há algumas poucas páginas: a importância de Rubinstein para a carreira de Villa-Lobos. Recordemos que o grande pianista polonês esteve de passagem pelo Rio de Janeiro, no início dos anos 1920, e ali iniciou a amizade com o compositor carioca.

Rubinstein e a cantora Vera Janacopulos, a partir de então, passam a ser os grandes divulgadores de renome da obra de Villa-Lobos no exterior, sempre acrescentando composições deste aos seus recitais pelo mundo.

Nesse momento em que a elite carioca da chamada *belle époque* tropical tratava de defender, financiar e propagar ideologicamente uma estética importada, como forma de calar as expressões culturais “atrasadas” provenientes do povo, Rubinstein estava no Brasil movido por outro olhar que influenciou vários de nossos intelectuais, como afirma Contier (1995):

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 exibir 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, 1995, p. 7).

Ora, naqueles anos a valorização do chamado primitivismo já havia se tornado uma tendência tanto nas artes como nas ciências na França. Por outro lado, aqui no Brasil, vários artistas e intelectuais passaram a escutar esses “novos sons” com

<sup>78</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=LW53963bf08> Acesso em: 7 set. 2013

<sup>79</sup> Evolução de Villa-Lobos – Luiz Heitor Correia de Azevedo. In: Presença de Villa-Lobos, vol. X – Museu Villa-Lobos, 1977.

mais interesse, deixando de lado o preconceito criado pelas elites burguesas da *belle époque* e passando até mesmo a questionar seus referenciais estéticos.

Rubinstein percebera que, além de talentoso compositor, Villa-Lobos estava bastante vinculado a essa nova ideia de valorização de um “Novo Brasil”. Iniciou-se, então uma campanha para possibilitar que o compositor fosse à Europa a fim de divulgar suas obras.

O maestro Francisco Braga, compositor, regente e professor respeitado no Brasil, manifestou todo o apoio a essa empreitada, fazendo registrar no Cartório Roquete do 10º ofício um inusitado Atestado de Competência Artística, segundo o qual

O senhor Villa-Lobos tem um enorme talento musical. De uma capacidade produtora enorme, tem uma bagagem artística considerável, onde existem obras de valor, algumas bem originais. Não é mais uma promessa, é uma afirmação. Penso que a Pátria muito se orgulhará, um dia, de tal filho. Cinco de dezembro de mil novecentos e vinte e um. Francisco Braga (BRAGA apud HORTA, 1987, p. 51).

A essa campanha juntaram-se outros intelectuais, políticos e até mesmo o cruel crítico das obras de Villa-Lobos, Oscar Guanabara, que manifestou apoio a um projeto de lei do deputado Arthur Lemos, que propunha uma subvenção de cento e oito contos para concertos de Villa-Lobos na Europa:

Pensionar Villa-Lobos não é um favor pessoal e se advogarmos a sua causa vai nisso o merecimento de não o termos na roda dos nossos amigos. O artista é o melhor dos veículos de aproximação dos povos. Venha o mais depressa possível esse projeto convertido em Lei (MARIZ, 1989, p. 62).

Mesmo com o apoio de todos esses ilustres incentivadores, a Câmara dos Deputados, após muitas e acaloradas discussões, resolveu aprovar uma subvenção de 40 contos, divididos em duas parcelas de 20, das quais o compositor só receberia a primeira, o que mal daria para arcar com os custos do material para confecção de partituras e partes musicais que seriam levadas na viagem.

Segundo Horta (1987), a viagem só foi possível graças ao apoio de alguns mecenas e admiradores como o conselheiro Antonio Prado, Olivia Guedes Penteadó, Laurinda Santos Lobo, Paulo Prado e Arnaldo Guinle, entre outros.<sup>80</sup>

Concluída a verdadeira “cruzada” em prol de sua viagem, Villa-Lobos, enfim, embarca sozinho no navio *Groix*, em 30 de junho de 1923, rumo à Europa. Ainda no cais do Rio de Janeiro, teria concedido uma entrevista ao Jornal *A Noite*, citada por Guérios (2009), em que diria:

[...] não serei verdadeiro se lhe afirmar que a minha excursão ao Velho Mundo é oficial, porque a expediam, apenas alguns amigos, patriotas, sobretudo, e que me quiseram poupar e ao país uma situação de vexame em que ia me encontrando (VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2009, p. 150).

Ao chegar a Paris, Villa-Lobos, então compositor desconhecido para os franceses, numa entrevista teria feito a famosa declaração: “Eu não vim aprender, vim mostrar o que sei. Se gostarem ficarei; se não, voltarei para a minha terra”.<sup>81</sup> Apesar do tom arrogante desta declaração, GUÉRIOS (2009), chama-nos a atenção para a importância dessa primeira viagem a Paris, para a carreira de Villa-Lobos. Segundo ele, “sua primeira ida a Paris seria responsável por uma inflexão em sua trajetória: lá, Villa-Lobos descobriria um novo sentido e uma nova amplitude para o seu projeto de compor música nacional”.<sup>82</sup>

Ora, Villa-Lobos chegava a uma Paris do pós-guerra, cansada da *belle époque* e ávida de novidades. O compositor, como já vimos, ainda mantinha em suas obras fortes traços da música francesa, que no Brasil era considerada de vanguarda, como Debussy, por exemplo. Ocorre que na França do início dos anos 1920 Debussy já estava superado.

Por outro lado, o pensamento francês, tanto nas artes como nas ciências, tinha o olhar voltado para o exótico, o “primitivo” e, desse modo, absorvia com curiosidade

---

<sup>80</sup> Nessa ocasião ainda foram feitos quatro concertos no Rio e quatro em São Paulo, com a finalidade de angariar fundos para a viagem de Villa-Lobos à Europa. Guérios (2009) conta que participaram dessa iniciativa os compositores Francisco Braga e Henrique Oswald, o poeta Ronald de Carvalho, o deputado Arthur Lemos, o crítico Rodrigues Barbosa e o milionário Arnaldo Guinle, entre outros.

<sup>81</sup>HORTA (1986, p. 52).

<sup>82</sup>GUÉRIOS (2009, p. 152).

qualquer tipo de novidade que possibilitasse essa leitura. José Antonio Gonzáles Alcantud (1988) propõe-se a tratar das origens do exotismo. Para ele,

El punto de arranque del exotismo antropológico y estético plenamente delimitado lo constituiría el “buen salvaje” rousseauiano. Su contrario, el “mal salvaje”, fue el soporte privilegiado para la colonización, pues así la exigían el progreso y las luces. Buen o mal salvaje, el exótico, plasmación del otro, exige la desigualdad cultural y política<sup>83</sup> (ALCANTUD, 1988, p. 5).

O exótico, estereótipo do outro inferiorizado, foi um dos pilares do evolucionismo científico, que, em certa medida, continuava a influenciar o pensamento intelectual francês nos anos da primeira visita de Villa-Lobos a Paris. A definição de Alcantud chama a atenção para o ideário do “bom selvagem”, que, ao menos nesse momento poderia se adequar bem à imagem que os franceses esperavam ter de Villa-Lobos: um compositor “bom selvagem”.

Villa-Lobos, entretanto, frustra duplamente essa expectativa já nos primeiros contatos com intelectuais franceses. Primeiro, porque suas composições não traziam os elementos capazes de saciar a fome dos franceses por características musicais marcantes do “exótico” gigante dos trópicos, o Brasil. E, em segundo lugar, porque percebem que as composições de Villa-Lobos – como já dissemos – apresentam um traço marcante de compositores franceses como, por exemplo, Debussy.

Os primeiros contatos entre os “nativos” e o estrangeiro – palavra que, aliás, vem de estranho – por um lado despertaram pouco entusiasmo e por outro, espanto. É o que nos conta Guérios (2003):

Em seguida à sua chegada, o compositor foi convidado para um almoço no *studio* da pintora Tarsila do Amaral, no qual estariam presentes, entre outros, o poeta Sérgio Milliet, o pianista João de Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars, o músico Erik Satie e o poeta e pintor Jean Cocteau. Sentou-se então ao Erard de concerto de Tarsila para improvisar. Imediatamente, Jean Cocteau, conhecido por suas boutades e por suas atitudes espirituosas, sentou-se sob o piano, no chão, “para que pudesse ouvir melhor”. Ao final da improvisação de Villa-Lobos, no entanto, Cocteau voltou à sua poltrona e atacou ferrenhamente o que ouvira: em sua opinião, a música que o compositor apresentara não passava de uma emulação dos estilos de

---

<sup>83</sup> O ponto de partida do exotismo antropológico e estético plenamente delimitado seria o “bom selvagem” rousseauiano. Seu oposto, o “mau selvagem” foi o suporte privilegiado para a colonização, pois assim o exigiam o progresso e as luzes. Bom ou mau selvagem, o exótico, como configuração do outro, exige a desigualdade cultural e política (tradução livre do autor).

Debussy e Ravel. Villa-Lobos imediatamente começou outra improvisação; Cocteau, no entanto, continuava intransigente, questionando agora se uma improvisação podia ser feita dessa forma, sob encomenda. Os dois artistas começaram a discutir acaloradamente, e por pouco não brigaram (GUÉRIOS, 2003, p. 81).

Esse exemplo dá uma medida do que seria essa primeira estada em Paris para Villa-Lobos e para os rumos de sua obra. Para GUÉRIOS (2003), este momento pode ser interpretado como um recuo na carreira artística do compositor. Nesse sentido, o autor acrescenta, ainda que “foi somente após essa viagem que ele passou a dedicar os seus esforços à produção de uma música de caráter nacional”.<sup>84</sup> Esta situação apontada deve ser interpretada, ainda sob outros prismas, uma vez que outras variáveis perpassam este primeiro contato entre Villa-Lobos e Jean Cocteau.

Ora, Villa-Lobos chega à efervescente Paris como estrangeiro, vindo de um país “periférico” e sobre o qual prevaleciam, ainda naquela época, lendas e histórias fantasiosas.<sup>85</sup> A relação que se estabelece, então, nesse primeiro contato, sugere, de acordo com Guérios, que estava em jogo, além da questão estética, “toda uma série de conteúdos culturais, legitimidades, representações ehierarquias”.<sup>86</sup>

Nessa primeira viagem a Paris, Villa-Lobos foi apresentado aos editores Max Eschig e teve suas obras divulgadas nos países vizinhos por Vera Janacopulos e Rubinstein. Além disso, amparado também por críticos famosos, como Florent Schmitt, Paul Le Flem e Tristan Klingsor, e personalidades importantes da música francesa, Villa-Lobos pôde fazer uma série de concertos com suas obras, sobretudo na capital francesa.

Como exemplo, em 30 de maio de 1923, Villa-Lobos fez um concerto patrocinado pela embaixada brasileira em Paris e por outras personalidades. Entre os intérpretes estavam Vera Janacopulos, Arthur Rubinstein e Souza Lima, além de um coro e

---

<sup>84</sup>GUÉRIOS (2003, p.81).

<sup>85</sup> Em *Tristes trópicos*, Levy-Strauss relata que, quando recebeu o convite para ingressar na Universidade de São Paulo, Célestin Bouglé, então diretor da Escola Normal Superior, haveria dito: “Os arredores estão repletos de índios a quem você dedicará os seus fins de semana” (LEVY-STRAUSS, 1996, p. 45).

<sup>86</sup>GUÉRIOS (2003, p. 82).

orquestra. Entre as obras apresentadas nessa oportunidade, uma chamou bastante a atenção do público e da crítica: *O Nonetto. Impressão rápida de todo o Brasil*.

A composição em questão, para além do título, desejava demonstrar as características sonoras da música popular urbana do Brasil, mesclando-as com elementos indígenas. Como nos diz Guérios (2009), entretanto percebia-se também uma forte presença de elementos da estética stravinskyana.

Kiefer (1986) analisa mais apuradamente essa composição:

Quanto ao caráter, a obra faz jus ao aposto do título: “*impressão rápida de todo o Brasil*”. O coro desempenha um papel instrumental e não como tradicionalmente, de interprete melódico do conteúdo poético de algum texto. Não há texto aqui; o canto é onomatopaico. As intervenções do coro são às vezes curtíssimas e imprevistas. A polirritmia é mais complexa do que no *Trio*, de 1921, em vista da maior abundância de recursos envolvidos. A textura da obra é “esgarçada” para usar uma feliz expressão de Adhemar Nóbrega. Predominam, quando ocorrem, fragmentos melódicos curtos; melodias mais extensas como a do início (saxofone) são raras (KIEFER, 1986, p. 109).

Kiefer chama a atenção para elementos estéticos e estruturais da música de Villa-Lobos, focando seu exame sobretudo na atuação do coro, que não pronuncia palavras, mas sons que remetem a intervenções instrumentais. Além disso, aponta a presença de melodias curtas na obra, como o emprego de linhas rítmicas simultâneas em profusão. Ou seja, uma polirritmia complexa, como aponta o autor.

Entretanto, para além das análises estéticas e estruturais, o *Nonetto* suscita várias polêmicas muito comuns ao estilo pessoal de Villa-Lobos. Uma delas está relacionada à data de composição. Existe uma dúvida se a obra teria sido composta no Rio de Janeiro ou em Paris.

A polêmica encontra defensores dos dois lados. Entretanto, Guérios (2009) resgata essa discussão, levantando a hipótese de que o *Nonetto* tenha sido composto em Paris e tenha tido a data trocada, como ocorreu com *Amazonas* e *O uirapuru*, para não identificá-lo com as tendências explicitadas na obra *Sagração da primavera*, de Stravinsky.



A “similaridade” entre a música “brasileira” de Villa-Lobos e a *Sagração da primavera*, que Villa-Lobos negava ter origem na própria música do compositor russo, faz com que o cronista trace a hipótese da similaridade entre a métrica dessa obra e a métrica dos “indígenas sul-americanos”. Na verdade, o fato de Villa-Lobos ter alterado a data de várias composições – como *Nonetto*, *Trio*, *Uirapuru*, *Amazonas* – em que utiliza elementos da técnica de Stravinsky situando-as como anteriores à sua ida à Europa, fez com que surgissem hipóteses bastante elaboradas, seja sobre a existência de um “modernista intuitivo” gerado pela natureza dos trópicos brasileiros, seja sobre uma suposta similaridade das culturas russa e brasileira, que teriam gerado frutos tão parecidos. [...] Villa-Lobos negava a influência de Stravinsky em suas obras, mudando inclusive as datas em que as teria composto (GUÉRIOS, 2009, p. 164).

Os críticos parisienses, como Boris de Schloezer, perceberam essa aproximação. Mas ao confrontar essa impressão com a data divulgada pelo compositor, tomaram-na por coincidência. Entretanto, é importante a opinião de Ednema Soares da Cunha (2004), que levanta uma possibilidade a ser considerada. Para ela Guérios

ressuscita a antiga tese que interpretou o compositor que se valia das oportunidades, não somente em termos estritamente musicais, aproveitando as 'modas' de seus contemporâneos, mas, sobretudo, em questões políticas, onde o compositor teria se valido de contatos importantes – tais como a política do Estado Novo – para adquirir e aumentar seu poder de influência e construir sua carreira de sucesso. No passado, esta tese gerou muita polêmica e lançou questões musicológicas referentes ao estudo da obra do compositor tais como a qualidade da obra e do efeito das influências externas em sua produção, bem como sua real contribuição à música de seu tempo (CUNHA, 2004, p. 22).

Sem fazermos coro a essa interpretação, mas apenas a título de comentário, seria importante retomarmos assim uma questão inicial, já mencionada, com relação à primeira viagem de Villa-Lobos a Paris. Vimos que, em seus primeiros contatos, a música de Villa-Lobos não deixava transparecer elementos que surpreendesse os intelectuais Franceses, tão em busca do exotismo quanto de novos modelos estéticos.

Sobre essa questão chama a atenção o fato de que, no catálogo das obras de Villa-Lobos,<sup>87</sup> tanto *Amazonas*, quanto *Uirapuru*, compostas em 1917, tiveram estreias muito tardias.<sup>88</sup> Além disso, Villa-Lobos alterava alguns títulos de suas obras, com a intenção de torná-las mais “atraentes” ao ambiente parisiense daquele momento.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Ver o Anexo C deste trabalho.

<sup>88</sup> *Amazonas*, em Paris, em 1929 e *O uirapuru*, em Buenos Aires, em 1935.

<sup>89</sup> Em fevereiro de 1924, Tomás Terán incluiu quatro peças da *Prole do bebê* em um recital. As peças foram apresentadas sob o título *Légende indigène (De la famille de bébé de Villa-Lobos)*.

Zanon (2009), ao tratar do problema da datação das obras de Villa-Lobos, reforça a hipótese de Guérios:

[...] há duas razões que tornam suspeitas as datas que o compositor após às suas obras. A primeira é a ideia da “criação cósmica”, ao invés da efetiva conclusão da partitura. [...] A segunda razão é a tentativa de reivindicar pioneirismo. O hiato significativo entre as datas impressas e a estréia de algumas de suas obras sugere que ele tenha antecipado a data para evitar a constatação de influência de outros compositores, especialmente Stravinsky (ZANON, 2009, p. 36).

Esse processo de “adaptação” poderia ter possibilitado a Villa-Lobos despertar estrategicamente o interesse do público por sua obra, criando ao mesmo tempo a percepção de uma modernidade intuitiva e a de obras muito vinculadas às características sonoras e mesmo míticas do Brasil que a *intelligentsia* francesa esperava conhecer.

Nesse sentido, Villa-Lobos, mesmo sem perceber, assumia o mito do “bom selvagem”, assimilando pacificamente o desejo estético e a sede de exotismo do “mundo civilizado”.

#### 4.2 O RETORNO AO BRASIL: MOMENTO DE REVER OS CONCEITOS

Com a iminência do fim dos recursos para sua manutenção na Europa, Villa-Lobos retornou ao Brasil em setembro de 1924. O poeta Manuel Bandeira, com bastante sutileza, soube interpretar esse momento:

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. A ardente fé, a vontade tenaz, a fecunda capacidade de trabalho que o caracterizam renovam a cada momento em torno dele aquela atmosfera de egotismo tão propícia às criações verdadeiramente pessoais. [...] Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du printemps*<sup>90</sup> de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical de sua vida<sup>91</sup> (BANDEIRA, 2008, p. 39).

<sup>90</sup> Sagração da primavera.

<sup>91</sup> Essa crônica, reproduzida na íntegra no anexo C deste trabalho, revela que, ao menos a partir do relato de Bandeira, Villa-Lobos voltaria à Europa para cumprir alguns compromissos assumidos frente a orquestras em Paris e em Barcelona. Essa informação parece entrar em desacordo com outras

Na observação de Bandeira duas informações importam para a nossa análise: a primeira dá conta de que Villa-Lobos voltara de Paris cheio de si e a segunda, que a obra de Stravinsky o impactou fortemente. A relação entre essas duas informações aponta para uma constatação importante apresentada por Guérios (2003), para quem a passagem de Villa-Lobos por Paris

[...] 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 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 (GUÉRIOS, 2003, p. 97).

A constatação de Guérios sugere uma leitura bastante objetiva do compositor antes e depois da primeira viagem à Europa. Admite-se que Villa-Lobos, ao longo da vida, não pode ser considerado um compositor linear em sua obra, mas vários biógrafos reconhecem que algo o motivou a trabalhar mais sistematicamente a partir do retorno da primeira viagem a Paris.

Em primeiro lugar, vale lembrar que Villa-Lobos chegou à Europa dos anos 1920 considerando-se um artista de vanguarda – e de fato o era, só que para o Brasil. Para a inquieta Paris Villa-Lobos representava, ao menos nas primeiras aparições, um compositor imitador de estilos franceses já superados e que muito pouco acrescentava em termos de um imaginário estético-musical construído sobre o Brasil.

Nesse mesmo momento, Villa-Lobos tem a oportunidade de conhecer de perto a *Sagração da primavera*, obra que apresenta ao público os parâmetros primitivistas do compositor russo Stravinsky, que naquele momento influenciava fortemente os intelectuais franceses.

A Rússia de Stravinsky não era tão distante quanto o Brasil de Villa-Lobos, mas no imaginário da Paris sedenta de novidades renascia o ideal das grandes navegações: quanto mais longe, mais exótico. Assim, o desejo estético do estrangeiro estabelecia os parâmetros para uma música “verdadeiramente” brasileira. Se quisesse agradar,

---

levantadas por seus pesquisadores, segundo os quais, após o retorno ao Brasil, Villa-Lobos só voltaria à França no final de 1926.

Villa-Lobos, um *outsider* – no sentido proposto por Elias (2000) –, teria que se adaptar ao gosto ou às expectativas do grupo de intelectuais franceses estabelecidos.

Fazer parte desse grupo, concordar com os seus parâmetros, significaria abrir mão de seus conceitos, ou de parte deles. Elias (2000) pronuncia-se sobre essa relação, advertindo que

[...] os grupos dominantes com uma elevada superioridade de forças atribuem a si mesmos, como coletividades, e também àqueles que os integram, como as famílias e os indivíduos, um carisma grupal característico. Todos os que "estão inseridos" neles participam desse carisma. Porém têm que pagar um preço. A participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal singular é, por assim dizer, a recompensa pela submissão às normas específicas do grupo. Esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle dos afetos. O orgulho por encarnar o carisma do grupo e a satisfação de pertencer a ele e de representar um grupo poderoso – e, segundo a equação afetiva do indivíduo, singularmente valioso e humanamente superior – estão funcionalmente ligados à disposição dos membros de se submeterem às obrigações que lhes são impostas pelo fato de pertencerem a esse grupo (ELIAS, 2000, p. 26).

Elias, portanto, ajuda a entender que Villa-Lobos tinha em conta o reconhecimento estrangeiro como importante para a sua carreira e, a exemplo de tantos outros intelectuais antes dele, o compositor mantinha pela França um olhar de admiração, que a compreendia como “pódio de chegada”. Triunfar em Paris era a garantia de sucesso mundial. A solução, então, seria pagar o preço para ser aceito no grupo estabelecido e desfrutar de seu carisma, legitimando a modernidade de sua obra e seu caráter exoticamente nacional.

Talvez essa questão possa responder às indagações de Guérios (2003), ao questionar o comportamento de Villa-Lobos diante da aceitação de um modelo estético para a música brasileira, definido ao gosto francês. Para ele,

A grande questão, portanto, é por que Villa-Lobos acatou a definição de Brasil e o papel de compositor brasileiro que lhe foi atribuído na Europa. Devemos, então, nos perguntar: por que os objetivos artísticos que Villa-Lobos passou a perseguir foram aqueles formulados por artistas europeus — ou por artistas brasileiros após terem contato com europeus? Por que o projeto dos franceses para uma arte “brasileira” se impôs com tanta naturalidade, se opções estéticas são escolhas arbitrárias e não naturais?

Enfim, como explicar a maior legitimidade da visão dos franceses a respeito de como deveria ser uma arte “brasileira”? (GUÉRIOS, 2003, p. 100).

Deixando de lado a opção de Villa-Lobos pelos referenciais externos, se pensarmos nas perguntas de Guérios e em suas respostas prováveis, entenderemos que, na prática, essa primeira viagem de Villa-Lobos à Europa refletiu em sua obra mais profundamente que as outras viagens que se seguiram.

No retorno ao Brasil, o compositor dedicou-se a apresentar-se como regente em São Paulo, Buenos Aires e Rio de Janeiro, onde, meses depois do retorno, incluiria obras suas nos programas a serem apresentados – o que já fizera antes em São Paulo e em Buenos Aires, com boa repercussão. Ocorre que no Rio a recepção de suas obras não foi muito diferente daquela de antes de sua viagem à Europa. Os críticos continuavam a reconhecer-lhe o talento, mas a espantar-se com as obras.

Os poucos anos que se seguiram até a segunda investida de Villa-Lobos ao Velho Mundo foram os mais profícuos em sua carreira. Villa-Lobos parecia ter a intenção de voltar o quanto antes a Paris, mas como compositor brasileiro, cuja obra pudesse ser reconhecida e admirada tanto pela originalidade quanto pelo vanguardismo.

Com esse intuito, o compositor mergulhou fundo, tentando rever os referenciais de sua obra, como conta Zanon (2009):

Era necessário fundamentar melhor sua nova estética e organizar o material musical e iconográfico que informaria sua produção dali em diante. Ao que parece, frequentou bibliotecas e arquivos, travou contato com o material musical recolhido pelos viajantes europeus dos séculos 16 a 19, e estudou os registros fonográficos de música indígenas feitos por Roquete Pinto durante a Expedição Rondon (ZANON, 2009, p. 32).

A análise dos fonogramas de Roquete Pinto, guardados na Biblioteca Nacional, pôs Villa-Lobos em contato com efeitos sonoros que ele usaria em suas composições,<sup>92</sup> sobretudo nos *Choros*, série de 12<sup>93</sup> composições que se utilizam de uma

<sup>92</sup> Nesse período ele comporia também outras obras importantes e que causariam grande impacto, como as *Cirandas*, o *Rudepoema* e os *12 estudos para violão*.

<sup>93</sup> Embora o autor sustente que escreveu 14 choros, apenas 12 são conhecidos. Especula-se que os choros nº. 13 e 14 nunca existiram.

instrumentação variada, sendo sete deles – os de números 3, 6, 8, 9, 10, 11 e 12 – obras sinfônicas.

Para Villa-Lobos os *Choros* se tornariam, a partir de sua obra, um estilo musical vinculado à música brasileira. Alguns elementos para melhor compreensão do caráter dos *Choros* de Villa-Lobos são oferecidos por Kiefer (1986):

A denominação *Choros*, utilizada por Villa-Lobos, pode dar a impressão de tratar-se de uma transposição ao plano erudito do modo de fazer música dos chorões cariocas aos quais, aliás, pertencia Villa-Lobos no início do século. Embora seja inegável a presença de elementos da música dos chorões em trechos da série, para Villa-Lobos não funcionava a identidade Rio = Brasil, dominante durante muito tempo. O compositor, que conhecia o Brasil de Norte a Sul, tinha uma visão demasiadamente ampla da música folclórica, popular e indígena para que pudesse restringir-se, numa obra de tão grande envergadura, a fatos musicais meramente cariocas. Ele mesmo disse que seus *Choros* sintetizam “as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular” (KIEFER, 1986, p. 110 -111).

Muitos autores sustentam que Villa-Lobos foi, de fato, o primeiro compositor brasileiro a utilizar elementos sonoros de sociedades indígenas em suas composições. É importante lembrar que não existia nessa prática a intenção de uma abordagem étnico-musical.<sup>94</sup> Os elementos coletados pelo compositor eram reinterpretados dentro do seu processo criativo. Com os *Choros*, o compositor parecia querer criar uma junção perfeita entre a música popular urbana e elementos indígenas e folclóricos, tornando-se, com isso, um compositor verdadeiramente nacionalista, ainda que essa nova forma representasse a materialização de um ideal estrangeiro de Brasil. Nesse sentido é importante a observação de Guérios (2009):

Para representar o Brasil musicalmente, Villa-Lobos achava necessário sintetizar a música popular e a música indígena. Fica claro que o Brasil que Villa-Lobos representa em sua música é o Brasil selvagem e exótico – não qualquer Brasil, mas o Brasil concebido pelos parisienses. Nos *Choros*, Villa-Lobos transporta para a linguagem musical as imagens europeias sobre a nação brasileira: a nação da natureza, dos índios e também dos personagens da música popular. Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava (GUÉRIOS, 2009, p. 168).

Um outro fator comentado anteriormente criou, também, as condições de aceitação para a “nova música nacionalista” de Villa-Lobos: a vinculação que este

---

<sup>94</sup> Sobre a étnomusica, indicamos os trabalhos de Rosângela Pereira Tugny.

fez com as obras de Stravinsky, sobretudo com a *Sagração da primavera*. Os choros orquestrais de Villa-Lobos trazem essa marca, como acrescenta o próprio Guérios (2009):

Para representar o primitivo, Villa-Lobos recorre à inconstância rítmica, à ênfase em elementos percussivos e rítmicos, em detrimento dos elementos melódicos, e a citação episódica e dispersa dos metais e nas madeiras em registro agudo. Se as primeiras características estão presentes na própria música ameríndia, a maneira de transpô-los para a orquestra utiliza claramente as técnicas de Stravinsky (GUÉRIOS, 2009, p. 169).

Essa influência foi sempre rechaçada pelo compositor que, como já vimos, até mesmo fugia das suspeitas redatando as obras. O fato é que o compositor não aceitava dizer-se influenciado por ninguém. Villa-Lobos foi, sem dúvida, um grande propagandista de si mesmo e como tal, atribuía sempre à sua obra caráter inovador.

#### 4.3 A SEGUNDA VIAGEM À EUROPA: O EXOTISMO TRIUNFA!

A segunda viagem à Europa aconteceria no final de 1926<sup>95</sup> e mais uma vez a ajuda de Rubinstein foi decisiva. Este teria pedido novamente o apoio dos irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, propagandeando o talento de Villa-Lobos e a necessidade de nova investida à capital francesa. O esforço de Rubinstein logrou êxito e chegou a garantir o empréstimo de um apartamento mobiliado da família Guinle, na Place Saint Michel, nº. 11, a fim de hospedar com maior conforto Villa-Lobos e a esposa Lucília, que dessa vez viajaria com o compositor.

Se a primeira viagem foi, na verdade, uma experimentação e fez com que o compositor redefinisse sua linha de composição, a segunda viagem, por outro lado, era a possibilidade de praticar o seu novo projeto musical. Villa-Lobos estava seguro. Havia se dedicado muito nos últimos dois anos, compondo, estudando e pesquisando intensamente. “Dever de casa” cumprido, era a hora de submeter-se à apreciação do público parisiense.

---

<sup>95</sup>Há controvérsia no tocante à data exata, que oscila entre 1926 e 1927. Guérios, um biógrafo mais recente, sustenta a informação, que reproduzimos, de que a viagem teria ocorrido no fim do ano de 1926.

Inicialmente Villa-Lobos conseguira publicar algumas de suas obras pelos editores Max Eschlig.<sup>96</sup> Em função disso, negociou com a empresa a execução de dois concertos em 1927 para a divulgação dessas composições. As despesas para os concertos teriam sido divididas entre a editora, a família Guinle e vários outros amigos e admiradores do compositor. A pianista Anna Stella Schic (1989) conta que

Em 24 de outubro e 5 de dezembro do mesmo ano, dois concertos são realizados na Salle Gaveau, marcando a reaparição de Villa-Lobos; os intérpretes são Rubinstein, Vera Janacopoulos, Aline van Barentzen, Tomás Teran, a orquestra Colone e um coral de 260 vozes sob a direção de Robert Siohan (interpretando o *Choros* n.º 10). Foi o sinal para o início de uma série de concertos que se estende por várias capitais europeias (SCHIC, 1989, p. 56).

Defato, a crítica e o público receberam os concertos com grande entusiasmo, reconhecendo no compositor e na obra todo o exotismo e as inovações de cuja falta tanto se ressentiam nos primeiros contatos com Villa-Lobos. Horta (1986) registra um artigo publicado no jornal *Paris Matinal* pelo compositor e crítico musical Florent Schmitt, a respeito dos *Choros* n.º 8<sup>97</sup>, executado nessa ocasião, em que diz:

Paralelamente à orquestra, já agora com seus 80 executantes enfim reunidos, vemos desencadear-se, sem hipocrisia, todos os piores instintos desse sobrevivente da idade da pedra. A fantasia se mistura à selvageria, mas uma selvageria estilizada de homem honesto e de alma nobre, que não está ao alcance de qualquer um e que pertence, apesar de tudo, ao domínio da beleza. A orquestra uiva raivosamente, presa de *jezzium tremens*, e quando se pensa que foram atingidos os limites de um dinamismo quase sobre-humano, eis que de repente os vinte dedos – que naquele momento valem cem – de Aline van Barentzen e de Tomás Terán atacam dois Gaveaux formidáveis como *tanks* que, no tumulto, explodem como uma algazarra de todos os infernos. Dado o golpe de misericórdia, aquilo se torna demoníaco ou divino, conforme o modelo de pensar de cada um. Porque ou a gente adora ou abomina; não se fica indiferente, irresistivelmente sente-se que, desta vez, um grande sopro passou (SCHMITT apud HORTA, 1986, p. 55-56).

O Artigo de Schmitt revela a pretensão estética do público e da crítica parisiense, detentora de um forte desejo de consumo por tudo o que parecesse diferente, cria para si a representação de um Brasil exótico e misterioso que fornece elementos “selvagens” para um compositor “sobrevivente da idade da pedra” criar sua fantasia musical. Essa crítica atendia bem aos interesses de Villa-Lobos. Através do exótico

<sup>96</sup> Seriam 14 obras, segundo Guérios (2009) e entre elas estariam os *Choros* n.º 2, n.º 7 e n.º 10, o *Nonetto*, o *Trio para oboé, clarinete e fagote* e o *Concerto para violoncelo*.

<sup>97</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TzQh9tujhn4> Acesso em: 12 de jan. 2014



ele conseguia estabelecer o seu projeto musical e era aceito na gloriosa Paris dos anos 1920 como compositor brasileiro “genuinamente” nacional.

A segunda viagem à Europa durou pouco mais de três anos. Nesse período o compositor regeu várias orquestras importantes, editou composições próprias, manteve-se sempre no centro das discussões musicais, protagonizando conferências, concedendo entrevistas, enfim, fazendo-se notar o mais que pôde.<sup>98</sup>

Assim, pode-se dizer que, do ponto de vista da divulgação de seu trabalho, a segunda viagem de Villa-Lobos à Europa foi um verdadeiro triunfo. Por outro lado, a fama conquistada não garantia ao compositor as condições necessárias de estabilidade financeira. Toda a estada em Paris foi financiada por mecenas brasileiros, sobretudo a família Guinle, que investiu pesadamente no compositor, chegando a manter uma “mesada” para garantir as despesas de Villa-Lobos e da esposa na capital francesa.

Em 1929, Villa-Lobos esteve por curto período no Brasil e aqui fez alguns concertos. Mesmo diante da fama e do reconhecimento do compositor na Europa e nos Estados Unidos, a atitude da crítica brasileira, entretanto, persistia em não reconhecer-lhe a qualidade de suas obras.

Para muitos críticos o que deveria ser orgulho do sucesso do compositor se convertia em vergonha. Oscar Guanabarro, por exemplo, ao escrever sobre um desses concertos no *Jornal do Comércio* de 26 de junho de 1929, esbravejou:

Se formos expor aos olhos estrangeiros todas as nossas vergonhas – ai de nós. Basta o que acaba de fazer em Paris o “Barulhista” Villa-Lobos com sua música carnavalesca. Esse brasileiro que se proclama propagandista do que é nosso, em matéria de arte nacional, publicou o *Choro* n.º 10, composição cujo ritmo é africano e a letra tola ou africana, não sabemos de que nação, mas que o célebre introdutor do reco-reco brasileiro em Paris nos dirá se é cabinda ou nagô. E é por essa forma que o propagandista nos desmoraliza em Paris, procurando fazer crer que somos um povo de negros e que a nossa arte não vai além da borracheira africana (GUANABARINO apud GUÉRIOS, 2009, p. 186).

---

<sup>98</sup> Nesse mesmo período o famoso maestro Leopold Stokowski, regente da Orquestra da Filadélfia, nos Estados Unidos, já incluía obras de Villa-Lobos em seus programas, também com grande sucesso.

Aqui fica claro que os parâmetros de gosto eram tremendamente diferentes. Guanabarrino, apesar de ser um crítico conservador, era também, segundo consta, um defensor da arte nacional, mas essa arte estava vinculada à clássica estética do belo, a padrões estabelecidos. A França recém-saída de uma guerra voltava-se, ao contrário, para a evasão em busca do exótico, como alternativa contemplativa à civilização.

Villa-Lobos atingira o seu intuito na Europa, mas essa experiência não garantia que no Brasil as coisas seriam diferentes, e de fato não foram. O reconhecimento maior viria somente com a empreitada cívica do Estado Novo, ao qual o compositor se vinculou, e mais tarde, após a sua morte, durante as comemorações do centenário do seu nascimento. Antes disso, suas músicas eram mais executadas no exterior que no próprio país.

Após a rápida passagem pelo Brasil, Villa-Lobos retorna a Paris, onde faria mais dois concertos muito bem recebidos pela crítica e pelo público. Seu retorno definitivo ao Brasil se daria no fim de maio de 1930.

Mariz (1987) conta que a volta do compositor ao Brasil foi dramática e marcada por grandes dificuldades, uma vez que

A revolução que grassava em nosso país impedia a remessa de dinheiro para Paris e os credores de Villa-Lobos fizeram apreender móveis e outros pertences no apartamento. Ignoro se o *studio* dos Guinle era alugado ou de propriedade da família. A invasão dos credores faz supor que era alugado e o senhorio, por não receber há meses o aluguel, resolveu ressarcir-se com o conteúdo. Villa-Lobos disse-me que deixou com a *concierge* várias partituras, inclusive os *Choros* n.º 13 e 14 e a *Prole do Bebê* n.º 3, que acabaram por extraviar-se<sup>99</sup> (MARIZ, 1987, p. 71).

A Revolução de 1930, ao que parece, não teria sido a causa das dificuldades de recebimento de recursos em Paris. Guérios (2009) aponta que os gastos do maestro – custeados em grande parte pela família Guinle – já causavam algum constrangimento e que, passados mais de três anos, poderiam ser suspensos. As

---

<sup>99</sup> As obras extraviadas de Villa-Lobos são um capítulo à parte nas várias controvérsias que envolvem sua vida e obra. Zanon (2009) conta que “mesmo num catálogo imenso como o de Villa-Lobos o número de obras dadas como extraviadas é assustador: são mais de 100, algumas delas imensas, como os *Choros* 13 e 14. Só se pode imaginar num plano ‘cósmico’ que seriam obras listadas no catálogo, mas que provavelmente jamais existiram fora de sua imaginação” (ZANON, 2009, p. 36).

cartas transcritas por Guérios entre Villa-Lobos e a família Guinle deixam transparecer as constantes preocupações do compositor com a manutenção de seu financiamento na capital francesa.

O contexto político no retorno de Villa-Lobos ao Brasil era complexo e repleto de incertezas. A iminente crise política que deporia o presidente Washington Luiz Pereira e elevaria ao poder Getúlio Vargas, pondo fim ao período conhecido como República Velha, estava por desenrolar-se e o envolvimento direto dos grandes centros do Brasil no conflito poderia apontar para novas dificuldades para o compositor e a divulgação de sua obra.

\*\*\*\*\*

Como dito inicialmente, a análise do período de formação e de afirmação da carreira de Villa-Lobos é importantíssima para entender o seu processo de construção como compositor nacionalista. A música, como manifestação artística, se faz socialmente e é necessário compreender o contexto de sua criação.

O filósofo José Ortega y Gasset (1967) escreveu em 1914: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela, não salvo a mim”.<sup>100</sup> Esse pensamento ajuda a compreender o homem como fruto das circunstâncias que agem sobre ele e seu meio; em outras palavras, é consequência de algo já iniciado.

Falar de nacionalismo na música de Villa-Lobos é prender-se não a um único parâmetro, mas a vários projetos distintos de nacionalismo que mudam de acordo com o contexto social, cultural e sobretudo político.

A partir de 1930, Villa-Lobos, de volta ao Brasil, depois de conquistar o reconhecimento no exterior, inicia nova fase em sua vida e carreira. Seu nacionalismo musical passará por mais uma mutação, esta talvez político-ideológica. Assim, as “circunstâncias” de que nos fala Ortega y Gasset vão delimitando sua arte e sua carreira.

---

<sup>100</sup>ORTEGA y GASSET (1967, p. 52).

Nesse mesmo ano o compositor começa a trabalhar na série das *Bachianas brasileiras*, composições que também demonstram os traços da influência Stravinskyana, agora marcada pelo estilo neoclássico, movimento iniciado alguns anos antes pelo compositor russo. Musicalmente é o início de uma nova jornada para Villa-Lobos.

Para concluir este trabalho, buscaremos entender no próximo capítulo como nasceu a ideia de nacionalismo musical e, com isso, criaremos elementos para analisar como essa ideia foi difundida e observada em algumas manifestações musicais no período da República Velha. De posse desses elementos, poderemos propor uma discussão sobre a construção do nacionalismo musical de Heitor Villa-Lobos.

## 5 ALMA BRASILEIRA<sup>101</sup>

### 5.1A MÚSICA E O NACIONALISMO NA REPÚBLICA VELHA

Sou filho da natureza. Sempre senti necessidade de enfrentá-la, de aprofundar-me nela, de sondá-la.<sup>102</sup>

Os estudos sobre o período conhecido como República Velha não raro atribuem a este um papel de coadjuvante nas discussões sobre o nacionalismo nas artes brasileiras. Muitos pesquisadores dessa questão reconhecem a importância que os anos de 1920 – tremendamente marcados pelos desdobramentos da Semana de 22 – e os de 1930 – afetados pela ditadura Vargas e seu Estado Novo – tiveram para as artes nacionais. Entretanto praticamente ignoram o papel das três primeiras décadas da República na formação do imaginário artístico nacional.

Essa discussão levada especificamente para o campo da música talvez encontre ainda mais percalços. Ocorre que a música erudita brasileira da época estava muito vinculada a padrões europeus, como já vimos. Por outro lado, a música popular urbana era praticamente ignorada e, muitas vezes, desvalorizada pelas elites do país. Isso não impedia, porém, que vários intelectuais buscassem estabelecer os parâmetros de uma cultura nacional, quer na música erudita, quer na identificação dos matizes nacionais nas músicas populares e folclóricas. Isto, por exemplo, é o que nos diz Abreu (2011):

Se intelectuais e governantes na Primeira República de fato defenderam e incrementaram políticas excludentes, autoritárias e dentro de um gosto tido como europeu, as avaliações sobre o período não podem se restringir a isso. Músicos do Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira. No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade (ABREU, 2011, p. 73).

---

<sup>101</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=24w7fMiJZr8> Acesso em: 14 jan. 2012

<sup>102</sup> Ribeiro (1987, p. 22)

A avaliação da autora chama a atenção para um movimento de produção ou identificação da música nacionalista antes da Semana de 1922. Ora, essa tendência, de fato, pode ser verificada em várias obras de Villa-Lobos antes desse período, mas também em outros compositores eruditos como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Leopoldo Miguez e o próprio Francisco Braga. Essa análise, no entanto, jamais poderia ser desassociada do pensamento social e político da época. O interesse de Alberto Nepomuceno pela música popular, por exemplo, estava centrado nas origens étnicas desta. Pereira (2007), reproduzindo uma entrevista de Nepomuceno à revista *A Época Teatral*, revela a resposta do compositor a uma pergunta sobre a existência de “uma nota verdadeiramente independente e característica” na música brasileira. Para Nepomuceno,

[...] a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos folcloristas, como Sílvio Romero, Melo Moraes Filho e outros. [...] Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto. (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 2007, p. 296).

Assim, Alberto Nepomuceno, através de sua música, fazia uma leitura dos elementos musicais populares – que eventualmente poderiam servir de inspiração para a sua obra – através de um viés que remontava à constituição étnica dessa música. Tal pensamento estava muito vinculado às teorias raciais do período em que viveu, mostrando até mesmo certa proximidade entre os pensamentos de Nina Rodrigues e de Sílvio Romero, citado na entrevista pelo próprio compositor.

Essa questão está ligada diretamente ao período compreendido entre o fim do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, conhecido como *belle époque* e quando Brasil remeteu a uma intensa busca das elites pelos ideais de “progresso” e “civilidade” importados sobretudo da França, e também ao surgimento, com mais vigor, nesse período, de políticas excludentes que reprimiam vários tipos nacionais, na tentativa de esquecer as origens do povo brasileiro que tanto envergonhavam as elites.

Muitos intelectuais brasileiros absorveram essas ideias e as reproduziram em suas obras. Além disso, a própria reorganização do espaço urbano do Rio de Janeiro

buscou, naquela época, nos *boulevards* parisienses a inspiração necessária para o “embelezamento” da capital da República.

Toda essa atmosfera, no entanto, não conseguia impedir – mesmo diante de intensa repressão – que nas ruas da cidade a música popular aflorasse num verdadeiro sincretismo de ritmos e melodias. Para Abreu (2011),

[...] esses gêneros populares acabaram ocupando o espaço, historiográfico e político, da resistência. O binômio “repressão e resistência” tornou-se também uma possibilidade de interpretação da vida cultural e musical da Primeira República (ABREU, 2011, p. 74).

A relação entre a repressão e a resistência não se baseava somente nas atitudes visíveis dos agentes envolvidos, mas estava representada pelas construções simbólicas que as orientavam. Se nos elegantes salões cariocas tocava-se a música erudita provinda da distante Europa, nas ruas da Cidade Nova era o samba, o choro e o maxixe que imperavam.

A música que se ouvia e executava estava, portanto, vinculada às classes sociais ou à formação intelectual dos indivíduos, criando o que Bourdieu (2007) chama de títulos de ascendência de nobreza cultural, criadores, em certa medida, de um senso de estética como elemento de distinção. Ou como nos explica o próprio Bourdieu:

[...] a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas; a manifestação do sistema de disposição que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existência quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação às restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes (BOURDIEU, 2007, p. 56).

Essa relação possibilita entender que, de certa forma, o gosto musical revelava também o espaço social ocupado pelos indivíduos, da mesma forma que a condição social quase impunha um determinado gosto desejável. Quem transgredia essa regra era visto com certo espanto.

A despeito desse entendimento, os chorões despertavam o interesse de gente mais abastada, assim como de alguns artistas e intelectuais da classe média e das elites do Rio de Janeiro, que frequentavam os vários teatros de revista da Lapa ou da Praça Tiradentes, além dos cafés, cinemas, cabarés e *dancings* espalhados pela Cidade Nova (CONTIER, 1995).

Essa aproximação fez com que vários intelectuais passassem a escutar mais atentamente a música dos excluídos sociais, possibilitando a identificação de vários elementos que revelavam um “Novo Brasil”, com práticas artísticas fortemente ligadas ao povo e desconhecidas da maioria deles. Como diz Contier (1995),

Paulatinamente, Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Mario de Andrade, Renato de Almeida, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Arthur Rubinstein, Vera Janacopulos, entre outros, começaram a descobrir esse “Brasil Novo” [...] A descoberta desse Brasil pelos intelectuais a apresentado pela música popular motivou a formação de uma verdadeira Cruzada em prol da pesquisa desse imaginário cultural (CONTIER, 1995, p. 81).

Se essa descoberta, por um lado, despertou o interesse de intelectuais pelos elementos musicais populares durante a República Velha, por outro permitiu aos movimentos modernistas da década de 1920 contribuir para o esquecimento ou quase “desaparecimento” de vários compositores de então, marcadamente entre a proclamação da República e o início dos anos 1920, por considerarem suas obras esteticamente “atrasadas” ou desvinculadas dos projetos nacionalistas musicais.

Mesmo entendendo os discursos de ruptura em grande parte como discursos de efeito que incitam o novo e mantêm vínculo com as conquistas já alcançadas por movimentos anteriores, no Brasil o discurso modernista, tendo à frente personalidades como Mário de Andrade e Renato Almeida, assumiu um papel de iconoclasta, desautorizando o trabalho de vários compositores até então. Abreu (2011) escreve a respeito, considerando que

A desqualificação dos músicos anteriores como pretensamente não preocupados com as “coisas da terra” acompanhou de perto avaliações e disputas sobre os significados dos períodos históricos passados e sobre os projetos futuros musicais para o país, especialmente no caso de Mario de Andrade (ABREU, 2011, p. 77).



E a esse respeito, acrescenta, ainda a autora:

[...] Mario de Andrade e Renato Almeida expressaram uma operação memorial, seletiva e política, ao elegerem alguns poucos músicos e criticarem a maioria deles, condenando-os, pelo peso de suas avaliações, ao esquecimento posterior. (ABREU, 2011, p. 76).

Ora, se na música erudita as críticas dos defensores do modernismo brasileiro silenciaram a importância de vários compositores<sup>103</sup> anteriores aos anos 20, na música popular ocorreu um processo parecido, mas tocado pelas elites da *belle époque tropical*, que impuseram aos autores populares<sup>104</sup> uma invisibilidade quase total. Em parte essa música e seus autores valeram-se do espaço conquistado desde os primeiros anos do século XX pelo rádio e pelas gravações discográficas de músicas populares,<sup>105</sup> que ganharam mais força a partir da década de 1920.

Os anos conhecidos como República Velha e especialmente o período da *belle époque* são, nos estudos da música nacionalista, como já vimos, relegados a um campo periférico. Pode haver vários motivos para isso, entretanto alguns se tornam mais evidentes para esta pesquisa.

O primeiro deles diz respeito à própria instabilidade política da República Velha que, ao buscar a afirmação do novo regime, tinha que fazê-lo concomitantemente ao combate de forças contrárias, tendo como complicadores conflitos internos motivados por várias correntes republicanas. Dessa forma, a República, que não conseguia emplacar em seus primeiros anos um projeto político sólido, também não ensejava nenhum projeto bem definido de nação.

Tal questão poderia levar-nos a entender que por trás de um projeto político há também um projeto cultural e que o Estado não dissocia suas ações nesses dois

---

<sup>103</sup> Entre eles podemos citar os compositores Basílio Iberê da Cunha, Francisco Braga, Glauco Velásquez, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez e, de certa forma, também Alexandre Levy e o próprio Alberto Nepomuceno, entre outros mais.

<sup>104</sup> Entre os compositores populares podemos citar Anacleto de Medeiros, João Pernambuco, Antônio Callado, Pedro Alcântara e muitos outros.

<sup>105</sup> O primeiro registro discográfico de um samba no Brasil teria sido do samba “Pelo telefone”, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, gravado pelo cantor Baiano (Manuel Pedro dos Santos), em 1917. Essa gravação histórica está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1ojqqtWNPSs>. Já o primeiro registro discográfico de uma canção popular ocorreu em 1902, também pela voz de Baiano, que gravou “Isto é bom”, do compositor Xisto da Bahia. Essa gravação está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=iUqorvESjQI>.

campos. Como afirma Renato Ortiz (2006), o entendimento da estruturação do campo cultural pressupõe a compreensão da atuação do Estado, uma vez que

Dentro deste quadro, as relações entre cultura e Estado são sensivelmente alteradas em relação ao passado. O processo de racionalização que se manifesta, sobretudo, dos planejamentos das políticas governamentais (em particular a cultural), não é simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele corresponde a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro (ORTIZ, 2006, p. 81).

A definição de Ortiz acrescenta um elemento importante às relações no campo cultural: o desenvolvimento do capitalismo. Esse aspecto se alia ao próprio desenvolvimento do Estado, motivado por seu comportamento liberal. O período da República Velha e suas inclinações aos modelos de gosto franceses não deixam dúvida sobre esse assunto. Outro exemplo que pode ser explorado, e já mencionado, remonta ao incremento da música como produto de consumo cultural, possibilitado pelo rádio e pelas gravações discográficas, sobretudo nas primeiras três décadas do século XX.

Aqui encontramos o segundo ponto que nos chama a atenção. As elites brasileiras do período voltaram os olhos para a Europa como modelo de desenvolvimento, deixando de lado tudo que lembrasse o passado “atrasado” do país. Na esteira desse comportamento, a música brasileira e seus elementos étnicos e populares não despertavam o interesse de muitos intelectuais por não se “afinarem” aos símbolos de “civilidade” e “progresso”. Assim, um número significativo de compositores e músicos populares foi esquecido ou inferiorizado.

O terceiro ponto está ligado à música erudita brasileira do período e tem a ver com o movimento modernista iniciado no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1920. Os propagandistas do modernismo brasileiro voltaram sua artilharia para o passado musical do país, desqualificando parcialmente a obra e o comportamento de vários compositores importantes. Dessa maneira, tudo o que era desvinculado das “coisas do Brasil” era invalidado como arte importante para a consciência nacional.

Contier (1995) conta que Mário de Andrade, na obra *A história da música no Brasil*, estabeleceu uma divisão temporal em três períodos: 1.º de 1500 a 1822; 2.º de 1822 a 1914; 3.º pós-1914. Segundo Contier,

A lenta e embrionária consolidação da música brasileira erudita, de acordo com Mário, ocorreu com a fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos em 1921 e com a criação do Departamento Municipal de Cultura em 1935. Essas instituições contribuíram para a divulgação de obras de compositores do período pós-1918, momento da eclosão de uma “verdadeira revolução” e “ruptura” da música no Brasil em face do seu “passado retrógrado” (CONTIER, 1995, p. 93).

O entendimento de Mário de Andrade aqui exemplificado pode, grosseiramente falando, dar a atender que a “ruptura” apontada por Contier significava o surgimento de um novo período para a música brasileira. Com efeito, isso se vincula ao que nos revela, ainda, Contier: “Devido a esta conjuntura histórica,<sup>106</sup> Mário afirmou inconscientemente e categoricamente no *Correio Musical Brasileiro*, em junho de 1921: ‘... por enquanto a música brasileira não existe...’<sup>107</sup>

Talvez esse comportamento tenha sido causa de prejuízo à memória musical brasileira por desassociar vários compositores do sentido de brasilidade musical. Pereira (2007), ao criticar o posicionamento de Mário de Andrade frente à importância de Alberto Nepomuceno para a música brasileira, ajuda a entender que

A distância entre uma geração e outra está no aparente fosso que separa romantismo e modernismo, como tendências estéticas. O que mudam são as matizes e referências para o que se convencionou chamar de “nacional” e “moderno” – a música alemã para uns; a música francesa, para outros. No meio, a Guerra de 1914, como divisor de águas. Na mira de uns e de outros, o “passadismo” representado pela ópera italiana. Ou alguém ainda tem dúvidas de por que a “Semana de Arte Moderna” de 1922 se realizou num teatro de ópera? (PEREIRA, 2007, p. 360-361).

Pereira, ao chamar a atenção para as mudanças nos conceitos de “nacional” e “moderno”, alerta para o fato de que tais conceitos são consequências de um processo histórico e social – e por que não dizer político também? Assim, os fatores e pensamentos que impulsionam a mudança dos referenciais estéticos e de nação seriam, com efeito, resultado dessa dinâmica.

Por fim, o último fator a que nos referimos está diretamente ligado à figura de Heitor Villa-Lobos e ao papel por ele assumido no imaginário de pesquisadores musicais,

<sup>106</sup> O autor se refere aos compositores e intérpretes que naquele período incluíam peças de compositores estrangeiros em seus repertórios.

<sup>107</sup> CONTIER (1995, p. 82).

críticos e também do público de ser “o grande”, “o maior” e, para alguns, “o único” compositor nacionalista bem sucedido no período da República Velha.

Ora, Villa-Lobos surgiu no cenário carioca como compositor em 1915, como vimos antes. Em 1918, já compusera obras significativas, e doze anos depois, retornou da Europa como compositor reconhecido. A esses fatores alia-se também o *status* conquistado durante o Estado Novo de “o compositor do Brasil”. Esses triunfos serviram para ofuscar a carreira de outros compositores, apagando os seus projetos de nacionalismo musical e lançando, talvez, a contribuição artística de suas obras para um campo secundário.

\*\*\*\*\*

A discussão do nacionalismo musical durante a República Velha é um tema complexo e ainda sugere muitas dúvidas, tornando-se um assunto vasto e que, por sua importância, merece ainda muita atenção. Aqui, no entanto, tentei apresentá-lo brevemente como forma de reunir elementos que possibilitassem atingir o objetivo principal deste trabalho.

A despeito disso, é importante lembrar que, ao contrário do que pregam alguns pesquisadores, como Renato Almeida e Mário de Andrade, a República Velha oferece muitos elementos para o estudo do fenômeno do nacionalismo na música e pode mesmo revelar-se como de grande importância nos desdobramentos verificados nos períodos seguintes.

Se é verdade que o projeto político da República Velha foi confuso, também é verdade que os acontecimentos que a precederam possibilitaram na capital da República, sobretudo, o encontro de vários matizes culturais que, por sua vez, exerceram influência musical tanto nos grupos populares como em intelectuais e artistas importantes desse período. Assim, numa relação definida – talvez de forma simplista – como de causa e consequência, foi no seio da própria República Velha que nasceram os movimentos modernistas que a desprezariam mais tarde.

Pensando dessa forma, a República Velha não poderia ser julgada por aquilo que não pôde ser em relação ao nacionalismo musical, mas entendida e estudada pelo que proporcionou nesse sentido, nos anos seguintes.

## 5.2 O NACIONALISMO MUSICAL DE VILLA-LOBOS

A proeminência de um grande artista nunca se deve exclusivamente ao seu talento. A origem bíblica dessa palavra trai o seu sentido: “talento” é um dom divino, e o sujeito que o possui já detém desde seu nascimento. Quando se fala em genialidade ou talento de algumas pessoas, é comum esquecer que essa pessoa, por mais diferente que fosse de todas as outras, viveu no mesmo mundo social em que viveram, e não em um plano separado de existência – e que, por isso mesmo, teve de agir de forma concreta com pessoas concretas. Descrever a existência social de pessoas reconhecidas como gênios não diminui a sua genialidade. Ao contrário: assim se reconhece que as obras que elas produziram – e que evocam reações as menos concretas possíveis em outras pessoas – foram produzidas em um mundo real (GUÉRIOS, 2009, p. 19-20).

A observação de Paulo Renato Guérios traduz bem a intenção que permeou todo este trabalho ao se propor a compreender o gênio do compositor Heitor Villa-Lobos a partir de sua realidade social num dado período da vida. Para tanto, foi necessário afastar-se da ideia de origem abstrata das suas obras para vinculá-las ao contexto do mundo concreto e seus desdobramentos na vida social, política e cultural.

Villa-Lobos é incontestavelmente o compositor erudito brasileiro mais conhecido dentro e fora do Brasil. Essa fama estabeleceu-se pelo seu talento e originalidade formal, mas também – e talvez, sobretudo – pela vinculação de sua música com o sentimento de pertença brasileiro em momentos distintos de nossa história.

Já discutimos que o Brasil ensaiou vários projetos de nação ao longo de sua história. Também vimos que a arte desempenhou nessa relação um papel fundamental de coesão social e de divulgação do sentido – ou, em alguns casos, do sentimento – de brasilidade. Com esse intuito, por certo houve movimentos mais bem sucedidos que outros, como, da mesma forma, houve períodos em que essa intenção tornou-se mais visível.

Villa-Lobos iniciou a sua carreira como compositor durante um período político de grande instabilidade conhecido como República Velha. Naquele momento, muitos intelectuais e políticos focavam seus modelos de nação em ideias de “civilidade” e “progresso” que se espelhavam nas grandes metrópoles da Europa, com especial destaque para Paris.

Nesse sentido, a arte, entendida como objeto de consumo, era moldada “sob encomenda” para uma elite que desejava desvincular-se do contexto social e cultural do país. Pensando nisso, poderíamos dizer que os conceitos de litoral e sertão, tão debatidos naquele momento, assumiam além de um *locus* espacial, também um *locus* econômico-social. No Rio de Janeiro do início dos anos 1920, o litoral e o sertão conviviam, assim, muito próximos, divididos, porém, pelo muro imaginário da segregação social, racial e cultural, impostas pelas elites burguesas.

Essa questão, fortemente influenciada pelas políticas de exclusão social daquela época, pode ser mais bem compreendida nas palavras de Araújo (2000) que diz, a respeito da ideia de uma nação chamada Brasil, que

Sabe-se que até mesmo o que nela existe de aparentemente mais uniforme, a referência a uma língua dominante, se encontra de fato consideravelmente segmentado, graças à simultaneidade e influência de diferentes sistemas de produção, padrões culturais e hierarquias sociais que se transformam a cada dia. Se esta diversidade parece garantida pela prática cotidiana e independente de discursos ou incentivos oficiais, o mesmo não acontece com a busca de unidade nacional, sendo notável, na grande maioria de ações nesse sentido, o escamoteamento de questões como exclusão, a assimetria do poder e do arbítrio (ARAÚJO, 2000, p. 40).

O pensamento de Araújo reforça o nosso entendimento das questões políticas durante a República Velha, influenciadoras da construção de um conceito de nação que, de certa forma, também se refletia no pensamento da elite intelectual.<sup>108</sup>

Ao lançar-se como compositor naquele período, Heitor Villa-Lobos iniciava uma longa trajetória em busca da fisionomia de sua música. Essa ideia vale tanto para os aspectos estéticos que caracterizariam suas obras como também para o seu projeto

---

<sup>108</sup> Esses conceitos estavam presentes, de alguma forma, naquele momento através das obras de vários intelectuais como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Paulo Prado Júnior, Monteiro Lobato e Olavo Bilac, para citarmos alguns.

de música nacionalista. Assim, o reconhecimento que alcançou – sobretudo a partir da década de 1930 – garantiu-lhe uma posição que contribuiu para a ideia de ter sido ele próprio, além do precursor, o maior ícone da música nacionalista no Brasil.

A primeira afirmação, a nosso ver, parece frutificar mais a partir de um exagero entusiástico de alguns do que de fatos reconhecidos. Quanto à segunda, é grande o coro de seus defensores.

Durante os anos de sua formação, até o fim dos anos 1920, Villa-Lobos trabalhou arduamente na consolidação do seu estilo musical, vinculando-o a uma identificação nacional. Pode-se dizer que esse foi não somente um período de afirmação, mas, sobretudo, de busca de uma identidade própria. Nesse sentido, é importante compreender Nasser (2009):

A elaboração de seu estilo e linguagem, apesar de não seguir nenhuma regularidade, estabelece-se sobre alguns patamares: circunstâncias sociais e históricas; influências europeias; influências e utilização do folclore e dos gêneros populares e eruditos do Brasil e suas respectivas matrizes [...] (NASSER, 2009, p. 49).

A autora chama a atenção para aquilo que é o cerne deste trabalho: a tentativa de compreender a linguagem musical de Villa-Lobos como indissociável do período histórico em que viveu e produziu, além das implicações sociais, culturais e políticas da época.

Diante disso, tornam-se necessárias duas indagações a fim de compreender melhor a construção do caráter nacionalista da música de Villa-Lobos: em primeiro lugar, qual a importância de sua obra para a consolidação de uma música nacional brasileira durante a República Velha? E, em segundo lugar, como o compositor desenvolveu sua linguagem musical nacionalista?

Essas questões, embora possam ensejar respostas precipitadas, movidas mais pela admiração àquele que é conhecido como o maior compositor das Américas, do que efetivamente por uma visão crítica, são na realidade de capital importância para os interessados em possíveis respostas.

O recorte temporal deste trabalho, delimitado no período da República Velha, apontou para indícios que levassem à compreensão do nacionalismo nas obras de Villa-Lobos. Para isso, foi necessário que pensássemos que o compositor, mesmo influenciado por escolas européias, já havia definido para si um projeto de nacionalismo musical. Esse projeto, entretanto, não foi – aliás, em momento algum de sua vida – absoluto e definitivo.

Diante disso, para entender melhor a construção dos elementos característicos de Villa-Lobos na busca por uma música nacional, necessitamos compreender o sentido que o compositor dava ao conceito de música nacional. Pensemos um pouco nisso, a partir de suas próprias palavras:

Ao ter que julgar qual a mais perfeita manifestação de arte humana, analiso, primeiro, a arte vivida pela natureza, transformada pelo homem, interpretada pelo povo e deformada pela crítica, e chego à conclusão de que a grande arte é a própria natureza. É como se o viajante tivesse voltado ao ponto de partida (In Presença de Villa-Lobos: Vol. II – Museu Villa-Lobos – Rio, 1970).

A declaração de Villa-Lobos é quase um movimento dialético, no qual a obra de arte que parte da natureza é transformada pelo homem, deturpada pelos críticos e se torna, ao final, a personificação da própria natureza. Ora, esse entendimento pode nos revelar a própria relação do compositor com sua música nacionalista. A ideia de nacionalismo de Villa-Lobos é fortemente influenciada pela natureza, fazendo com que muitas de suas músicas tentem, explicitamente ou não, reproduzir determinados ambientes que no seu imaginário remetiam ao Brasil.

Nesse sentido, José Miguel Wisnik trata da vinculação dos processos composicionais de Villa-Lobos com a natureza, comentando a introdução do ruído na música, no início do século XX. Segundo esse autor,

[...] Por ora, cumpre acentuar que, se a liberação do campo sonoro corresponde em certos meios à necessidade de integrar um mundo mecânico à obra de arte, pode corresponder em outro à necessidade de representar forças de um depósito natural, porque, em certo ponto limite, um estado da cultura técnica parece coincidir com a liberação do caos original da natureza. Aliás, as forças mestras do modernismo brasileiro estão na tensão entre futurismo e primitivismo, entendidos como: adoção de técnicas cosmopolitas concomitantes com a representação de um mundo mágico e selvagem, num contexto cultural "dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o



futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista. A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da tecnização se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza (WISNIK, 1977, p.166-167).

Os aspectos apontados pelo autor são facilmente percebidos nas duas obras consideradas como momento de sobressalto do estilo do compositor, *Amazonas* e *Uirapuru*, cujo ano de composição é, segundo Villa-Lobos, 1917.<sup>109</sup>

No tocante à questão, mencionada pelo autor, do tratamento estético dado aos elementos indígenas, vale ressaltar que se pensarmos nas várias obras<sup>110</sup> em que Villa-Lobos utiliza esses elementos, poderemos percebê-los como apresentados no contexto da natureza. Talvez possamos ir até mais além dessa afirmação: o índio abordado nas músicas de Villa-Lobos faz parte da paisagem, é confundido com a própria natureza.

Diante dessa suposição, podemos levantar a hipótese, por exemplo, de que para Villa-Lobos a construção simbólica do índio remonta, em boa parte de suas composições, aos aspectos exóticos da própria natureza, conotando possivelmente um grande distanciamento da realidade concreta das populações indígenas do Brasil da época.

O maestro e compositor César Guerra-Peixe reforça essa ideia ao declarar, numa entrevista sobre Villa-Lobos no documentário *O índio de casaca*: “acho que ele nunca viu um índio na vida dele a não ser o índio carnavalesco, o índio de carnaval”.<sup>111</sup>

Apesar das palavras um tanto incisivas de Guerra-Peixe, podemos supor que talvez o olhar de Villa-Lobos para os elementos indígenas agregados à sua obra estivesse, de fato, mais vinculado a uma representação exótica, muito comum entre alguns intelectuais da época, do que realmente a um estudo apurado das origens desses

<sup>109</sup> Recordemos as polêmicas sobre as datações dessas obras no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>110</sup> *Uirapuru* é uma delas.

<sup>111</sup> In: *Villa-Lobos o índio de casaca*. Direção de Roberto Feith: Manchete Vídeo, 1987.

elementos entre as populações indígenas. Essa questão também pode suscitar outras dúvidas sobre o próprio conceito de folclore para Villa-Lobos. Assim, mais uma vez, é importante que recorramos às suas próprias palavras:

No terreno do folclore, eu divido em duas partes importantíssimas: uma, o folclore – a ciência folclore – é uma coisa de uma certa transcendência que cada país tem o seu modo de encará-la, de usá-la, de aplicá-la; e o outro é a pesquisa, o pesquisador. De forma que quando qualquer pessoa pensa em folclore pensa que é completo. Não...pode ser um grande conhecedor de livros de obras, conhecer a ciência folclore desde as suas razões etnológicas, até paleontológicas, cronológicas, tudo que quiser, mas não ter qualidades de pesquisador. (VILLA-LOBOS, 2003, faixa 3).

O fragmento gravado a partir de uma palestra proferida por Villa-Lobos pode destacar aspectos interessantes do posicionamento do compositor diante do folclore.

Em primeiro lugar, Villa-Lobos faz questão de deixar clara a cisão entre o teórico do folclore e o pesquisador. Para ele, claramente, o segundo é mais importante que o primeiro. Em seguida ele nos fala das origens “paleontológicas” do folclore, demonstrando não dominar muito bem o assunto, quando este é discutido no campo teórico. Esses aspectos poderiam demonstrar que o compositor assumia em seu discurso sobre folclore um papel de autodefesa, uma vez que uma das grandes críticas que recebia com frequência dizia respeito à falta de estudos sistemáticos sobre o folclore.

Apesar disso, vários autores<sup>112</sup> sustentam que, parafraseando Luis XIV, Villa-Lobos teria declarado “o folclore sou eu!”. Essa declaração teria contribuído muito para as críticas que recebeu de alguns pesquisadores do folclore, como é o caso do próprio Guerra-Peixe, que a esse respeito assim se pronunciou: “Ele chegou ao absurdo de dizer: ‘o folclore sou eu!’. Eu sinto muito, mas isso é uma estupidez muito grande. Um homem que tem consciência do que é folclore não vai dizer um negócio destes”.<sup>113</sup>

Se até aqui, para entender o nacionalismo musical de Villa-Lobos durante a República Velha, tentamos compreender a sua visão da natureza, como elemento

---

<sup>112</sup> Vasco Mariz, Paulo Renato Guérios e Luís Paulo Horta, por exemplo.

<sup>113</sup> GUERRA-PEIXE (FEITH, 1987, 37-47)

fundamental na ideia de nacionalismo e do seu posicionamento diante da pesquisa folclórica, seria necessário pensar ainda na sua vinculação com a música urbana. Essa talvez tenha sido a experiência mais profunda dos anos de formação de Villa-Lobos. Nesse sentido, dois aspectos devem ser especialmente destacados: a sua convivência entre os chorões cariocas e a adoção do violão como um dos seus instrumentos.

O primeiro aspecto mostra que a convivência de Villa-Lobos com os chorões do início do século XX propiciou à sua obra elementos diversos e marcantes que o acompanharam durante toda a carreira. Nesse sentido, a célebre série de composições de Villa-Lobos da década de 1920 não foi denominada *Choros* por mero acaso. Para Kiefer (1986), entretanto,

A intenção do compositor, ao criar os Choros, talvez não tenha sido, em primeira linha, a de difundir no País e no exterior aspectos da criação musical popular ou indígena. Mais importante para ele foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, um modo próprio de ser. Durante vários séculos ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava, pelo menos a partir do século passado, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca, a schottisch, etc. A busca de consciência nacional por Villa-Lobos não podia significar, evidentemente, como de fato não significou, o abandono das técnicas, instrumentos e conquistas estéticas europeias. Também não podia significar tomar a parte pelo todo, ou seja, identificar sumariamente as manifestações musicais cariocas com as do Brasil (KIEFER, 1986, p. 111).

A observação de Kiefer justifica o fato de que o compositor, embora se identificasse com os chorões e houvesse recolhido entre eles vasto material para as suas composições, sabia mesclá-las em sua obra, sempre com o intuito de atingir uma ideia monumental de Brasil. Na obra *Nonetto*, Villa-Lobos chegou a propor uma junção inusitada da música urbana carioca com elementos folclóricos e indígenas, visando com isso atingir o intuito ambicioso que o subtítulo dessa obra prometia, *Uma impressão rápida de todo o Brasil*.

O que se percebe em Villa-Lobos sobre a utilização desses elementos populares em suas músicas nos leva a pensar que o compositor tinha plena consciência do tempo preciso para as suas oportunidades e nesse sentido percebe-se que ele passa certo período – que se inicia desde a estreia como compositor até a composição e

divulgação do Choros n.º 1 – sem apresentar obras relevantes que recorressem a esses elementos. Albuquerque (2013) auxilia-nos no melhor entendimento dessa particularidade:

Essa formação totalmente diversificada, a partir do autodidatismo e longe das restrições e modelos acadêmicos da tradição erudita, desenvolveu em Villa-Lobos uma visão ampliada de novos recursos composicionais a partir de outras fontes; em sintonia com músicos europeus de seu tempo, engajados com a busca de novas possibilidades composicionais. O compositor estava em condições de produzir as rupturas e quebras que o destacariam como grande músico nacional. Mas ainda faltava um elemento, a identificação com a cultura brasileira. No entanto, os elementos da música popular não apareceram correntemente nas primeiras composições de Villa-Lobos. A música popular só passa a ser valorizada a partir da década de 1920, com o trabalho de estudiosos e folcloristas que iniciaram o movimento nacionalista. Antes disto, na década de 1910, o músico tradicional que recorresse aos temas populares era tido como “compositor de maxixes” ou “assobiador” (ALBUQUERQUE, 2013, p. 7).

O segundo aspecto que apresentamos, a adoção do violão como instrumento pessoal, também está muito vinculado ao caráter de brasilidade da obra de Villa-Lobos. O violão se notabilizou no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, e esteve sempre vinculado às manifestações musicais populares.

No início do século XX, o instrumento ganhou impulso com o surgimento de vários grupos populares nos centros urbanos, principalmente no Rio de Janeiro. Convivendo com personalidades do choro, Villa-Lobos não só aprendeu a tocar o instrumento como se tornou virtuose reconhecido. O ilustre compositor popular Donga nos fala disso:

Eu conheci Villa-Lobos numa época em que o falecido Catulo Cearense tinha uma escola na Rua Botafogo, no Encantado. [...] Então, vem daí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não. Naquele tempo havia respeito. Esses sujeitos que andam por aí não entravam naquela roda, não. Não entravam. Porque choro é difícil, muito difícil. Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisa com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito (Donga, apud. Carvalho, 1988, p. 30).

O relato de Donga é um importante depoimento sobre a atmosfera das rodas de *choro* daquela época. Além de reconhecer a capacidade técnica de Villa-Lobos, o compositor deixa claro que aquele ambiente era formado por músicos experientes, uma vez que, nas suas palavras, o “*choro* é muito difícil”. Foi, portanto, nesse

ambiente que Villa-Lobos poderia ter definido os seus parâmetros fundamentais de música popular e de técnica violonística.

Assim, se a contribuição dos conjuntos populares de choro, samba, maxixe e outras manifestações da música popular foi determinante para a popularização do violão no Brasil, também Villa-Lobos teria contribuído muito para o reconhecimento do instrumento nas salas de concerto, já que sua obra reserva uma vasta literatura para o violão.

Neste ponto, propomos que os elementos discutidos até aqui sejam relacionados com três períodos importantes para a carreira de Villa-Lobos, durante a República Velha: entre 1915 a 1922; entre a Semana de Arte Moderna (1922) e o fim da primeira viagem a Paris (1924); e, por fim, entre o retorno do compositor ao Brasil (1924) até o fim da sua segunda viagem à capital francesa (1930).

Analisando o primeiro período, percebemos que as obras compostas e apresentadas então por Villa-Lobos recebiam forte influência da música francesa, como também dos estilos de Wagner e Puccini. Além disso, as composições que, de alguma forma, remetiam a questões folclóricas ou indígenas o faziam timidamente, centrando-se na reelaboração de determinado tema ou introduzindo um ritmo peculiar. As grandes exceções estão a cargo de *Amazonas e Uirapuru*, que, como já vimos, vinculam-se muito mais ao estilo assumido pelo compositor a partir da sua primeira experiência na França do que realmente às músicas desse primeiro período.<sup>114</sup>

A música desse período, portanto, não destoava da de outros compositores e, à exceção das duas obras citadas anteriormente, chocava mais pela influência de alguns compositores franceses de vanguarda que propriamente por grandes transgressões formais ou pelo uso de elementos populares e folclóricos de maneira mais efetiva. Esse período poderia ser compreendido como uma busca pela afirmação, na qual Villa-Lobos lutava pela aceitação como compositor erudito. Isso

---

<sup>114</sup> Vale lembrar que isso, para Villa-Lobos, não pode ser tomado como regra, pois suas obras não obedecem a uma linearidade ou mesmo a uma progressão lógica, mas essas duas obras são consideradas composições atípicas para o estilo assumido pelo compositor nos seus primeiros anos.

pode ser percebido pela escassez de composições para violão<sup>115</sup> durante esses anos.

O segundo período inicia-se com as obras apresentadas por Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna e estende-se até o fim de sua primeira viagem a Paris. Esse é um período que pode ser entendido como de grande experimentação, no qual o compositor passa a investir com mais vigor em elementos da cultura brasileira. Também nesse momento Villa-Lobos aproximou-se mais do estilo de Debussy. Além disso, a música do compositor tenta buscar a fisionomia das coisas do Brasil, focando-se com grande vigor na ideia de uma natureza deslumbrante e misteriosa, fruto do imaginário do próprio compositor. Foi também durante a sua primeira viagem a Paris que ele pôde conhecer a obra *Sagração da primavera*, reveladora do primitivismo de Igor Stravinsky, que tanto sucesso fazia entre os franceses e tanto impressionou o compositor brasileiro. Nesse período Villa-Lobos teria composto obras como os *Choros* de n.º 2 a 5 e a *Prole do bebê* n.º 2.

Por fim, o último período de análise para o nosso estudo vai do ano do retorno de Villa-Lobos ao Brasil, em 1924, até o fim de sua segunda viagem a Paris. Esse período pode ser considerado como um importante momento de pesquisa e (re)conhecimento. No retorno ao Brasil, Villa-Lobos vê-se diante do desafio de repensar os parâmetros de sua música. Suas obras apresentadas durante a primeira viagem a Paris não entusiasmaram os franceses, em parte por apresentarem modelos já superados esteticamente e, em parte por exibirem aspectos de uma brasilidade que não despertavam o interesse do olhar – ou falando-se em música, do ouvido – ávido pela expectativa de exotismos criada sobre as composições eruditas de um nativo brasileiro.

Villa-Lobos, nesse período, redefine o seu projeto de música nacionalista e sua abordagem modernista. O compositor assume uma linguagem musical visivelmente influenciada pela música de Stravinsky e, diante disso, passa a revelar um Brasil sonoro fortemente exótico, preenchendo a ânsia do gosto estético dos intelectuais franceses. Nesse período a série dos *Choros* é concluída, assim como é

---

<sup>115</sup> Consultar a relação cronológica das obras de Villa-Lobos até 1930, disponível no Anexo C deste trabalho.

apresentado pela primeira vez, por Arthur Rubinstein, em outubro de 1927, o *Rudepoema*. Talvez a música nacionalista de Villa-Lobos tenha alcançado o sucesso através da validação do imaginário estrangeiro.

\*\*\*\*\*

Villa-Lobos não foi, e nem poderia ser, um artista desvinculado de seu tempo e das oportunidades para a projeção de sua obra. Toda a sua trajetória mostra claramente isso. Ao longo da carreira o compositor não manteve um, mas vários projetos de nacionalismo que se adaptaram à realidade social, política e cultural de cada momento. Se compararmos o projeto de nacionalismo musical desenvolvido durante os anos da República Velha com aquele vinculado ao Estado Novo de Vargas, percebemos que tomam rumos bem diferentes.

A análise biográfica do compositor, vinculada ao contexto da República Velha, possibilita entender que a ideia de nacionalismo musical para Villa-Lobos não surgiu a partir de um impulso cósmico ou natural, mas foi pensada e planejada pelo próprio compositor. Esse processo está fortemente vinculado a uma tendência ensejada pelos movimentos culturais, além de fatores históricos e sociais de um período político que buscava – às vezes, sem sucesso – estabelecer o seu projeto de nação.

Gilberto Freyre, ao falar sobre Villa-Lobos, nos chama a atenção para o processo de construção social de sua personalidade artística:

Direi que, no caso de Villa-Lobos, ele parece ter sido influenciado, como carioca, em grande parte, por impactos sociais, e direi que esses impactos sociais se tornaram nele sócio-musicais. É um assunto para um estudo detalhado do que se pode chamar, ao lado de uma sócio-lingüística, uma sóciomusicalidade. [...] Vamos imaginar que, como sócio-músico, ele começou a absorver em si influências sócio-musicais vindas para um morador, como ele, quando plasticamente jovem, de um Rio de Janeiro, capital na época do Brasil, como sons não abstratamente sons porém sons sociais confluentes, que viessem a confluir nele, carioca, dando-lhe uma perspectiva trans-carioca, ultra-carioca, pan-brasileira. Villa-Lobos foi, decerto, assim, sócio-músico, um dos maiores compositores que o mundo tem visto, um pan-brasileiro supremo, não só carioca, não só do sul do Brasil, mas um pan-brasileiro que chegou a compreender os Brasis mais remotos, os mais remotamente gaúchos, os mais remotamente amazônicos (FREYRE, apud. GUÉRIOS, 2003, p. 98-99).

Freyre, amigo e admirador de Villa-Lobos, não esconde o seu entusiasmo ao falar do compositor, entretanto sintetiza bem a ideia que queremos defender de que os impactos “sócio-musicais” teriam moldado o caráter nacionalista de suas obras. Além disso, Freyre, ao atribuir ao compositor um caráter “trans-carioca”, “ultra-carioca” e “pan-brasileiro”, reconhece que sua música não se limitou aos aspectos sonoros do Rio de Janeiro e conseguiu, inclusive, firmar-se, como um compositor de música brasileira, no campo da música universal.

Villa-Lobos mostrou-se um observador atento, um excelente propagandista de si mesmo e um artista de ímpeto, ao perseguir os seus objetivos. Obviamente ele não foi o único compositor a tentar estabelecer esses parâmetros em sua música, mas há quase um consenso de que foi o mais bem sucedido.

Apesar disso, permanece o questionamento sobre o momento da transformação definitiva de Villa-Lobos num compositor nacionalista. Guérios (2003) aponta esse momento. Segundo ele,

O fato de Villa-Lobos ter começado a compor músicas brasileiras a partir de 1923 deveu-se não à descoberta de que ele teria uma essência brasileira, mas sim a um processo de transformação que foi colocado em marcha por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor. O papel da Semana de 22 em sua trajetória foi exagerado por seus biógrafos e estudiosos, que atribuíram a esse evento papel decisivo na transformação de Villa-Lobos em um compositor preocupado com a música brasileira (GUÉRIOS, 2003, p. 99-100).

Concordando com Guérios e afastando-nos dos exageros de muitos biógrafos de Villa-Lobos, desejosos de vinculá-lo o mais que pudessem ao projeto da Semana de 22, entendemos que a “conversão” da obra do compositor ao nacionalismo musical deu-se a partir de um olhar de fora para dentro; ou mais claramente poderíamos dizer que o compositor se batizou brasileiro com as bênçãos francesas. Nesse sentido, diz ainda Guérios:

Villa-Lobos era, enfim, mais um dos participantes desse regime de relações entre França e Brasil. Inúmeras práticas como essas criaram, legitimaram e naturalizaram a atribuição de um valor superior a estéticas e definições da civilização francesa. 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



européus, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles fornecido (GUÉRIOS, 2003, p. 101).

Talvez possamos ousar afirmar que a música de Villa-Lobos esteve sempre vinculada à possibilidade de seu consumo como obra de arte. Essa lógica teria permeado sua carreira e poderia ser percebida também na aproximação do compositor da indústria cinematográfica norte-americana na década de 1950.

Além disso, o compositor sempre chamou a atenção de seus interlocutores, sobretudo os estrangeiros, tentando conquistar-lhes a atenção pelo exotismo de seu país. Nesse sentido, na luta pelo reconhecimento de sua música brasileira, o peso da exploração do exotismo teve papel fundamental, como já vimos. Uma pequena demonstração disso nos é dada por Irineu Perpétuo

Em uma entrevista, em Nova Iorque, Villa-Lobos foi perguntado sobre o uso de melodias indígenas em sua música. Ele respondeu que usava, sim, mas que eram melodias tão antigas que os índios atuais não as conheciam. Pergunta: “Se as melodias foram esquecidas pelos índios de hoje, como o senhor conseguiu entrar em contato com elas?” Villa-Lobos, rápido: “Pelos papagaios. Os papagaios brasileiros ouviram essas melodias há muitos anos e não as esqueceram. Eles vivem até uma idade muito avançada. Ouvi os papagaios e anotei as melodias” (PERPÉTUO, apud. NASSER, 2008, p. 55).

Essas questões, entretanto, não desmerecem em nada a genialidade do compositor e a qualidade de sua música. Desde os tempos em que buscava afirmação no cenário carioca, ele já impressionava artistas de grande projeção internacional como o próprio Arthur Rubinstein, considerado por muitos um dos maiores pianistas de que o mundo teve notícia. É ele que nos conta que:

Não o esquecerei durante toda minha vida. A música de Villa-Lobos não era somente bela e impressionante, mas possuía ainda uma qualidade que se encontra raramente. Essa qualidade era a perfeita particularidade do estilo, que caracteriza até hoje a música de Villa-Lobos. Era incomparável (RUBINSTEIN apud GRIECO, 2009, p. 43-44).

O reconhecimento do compositor continua, ainda hoje, rompendo barreiras e despertando o interesse do público e de pesquisadores pelo mundo afora. É revelador constatarmos, por exemplo, que muitos dos seus críticos não conseguiram desfrutar da mesma fama que Villa-Lobos.

Por outro lado, o incômodo manto do nacionalismo que, por vezes, encobre o valor de sua obra está, aos poucos, se levantando, graças ao trabalho de vários pesquisadores que vêm se empenhando em resgatar o compositor das teias teóricas e ideológicas do nacionalismo para inserí-lo nas discussões da contribuição artística de sua música para o Brasil.

Alguns estudos<sup>116</sup> já propuseram a aproximação da imagem de Villa-Lobos à figura quase mítica de Macunaíma, de Mário de Andrade. Isso se deveria, sobretudo, ao fato de Villa-Lobos ter se lançado numa grande “aventura” em busca da própria identidade. Entretanto talvez possamos dizer que, ao contrário do “herói sem caráter”, Villa-Lobos construiu para si uma identidade já planejada e emoldurada com a ajuda do contexto social, político e cultural dos anos de sua formação e reconhecimento artístico.

Ao trazer os elementos do Brasil sonoro para a sua música, Villa-Lobos, tentava criar um nexos com os sentimentos de pertença tão familiares à ideia de nação. Nessa tentativa, o compositor não foi movido por circunstâncias naturais, mas sim por um projeto pessoal.

Assim, Villa-Lobos, sempre atento às oportunidades, soube tirar proveito do contexto em que viveu e produziu sua obra. Seu nacionalismo musical – pensando assim – é fruto do seu esforço artístico e de um senso de oportunidade bem definido e planejado. Ao deixarmos de lado a ideia de predestinação e buscarmos entender a importância de sua obra para a música universal, estaremos contribuindo para que as diversas tramas que a encobrem se desfaçam, revelando o esforço artístico do compositor. Nesse sentido, a comparação com Macunaíma se torna – talvez – imprópria, nos levando a entender que Villa-Lobos foi acima de tudo Villa-Lobos.

---

<sup>116</sup> Nívea Abjamra Nasser pode ser consultada sobre essa questão em *Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilos característicos*.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Villa-Lobos esteve, durante muito tempo, fortemente vinculada ao discurso de nação, difundido no Brasil em vários momentos de sua história. Esse aspecto obviamente despertou o interesse de vários pesquisadores, mas também afastou a discussão sobre o mérito do compositor e a qualidade de sua obra.

Tentando um caminho diferente, busquei deslocar a discussão da música nacionalista de Villa-Lobos para o contexto social, político e cultural em que foi desenvolvida, no esforço de entender de que forma tais fatores contribuíram para a construção da ideia de brasilidade na obra do compositor carioca. Além disso, interessou-me a abordagem da forma e da circunstância da construção simbólica de nacionalismo empreendida por Villa-Lobos em sua música. Assim, estruturando este trabalho como um estudo biográfico, busquei, ao longo de toda a pesquisa, vincular a vida e a carreira de Heitor Villa-Lobos à conjuntura política e seus reflexos sociais e culturais do período conhecido como República Velha.

Nesse sentido, apresentei na introdução deste trabalho os referenciais teóricos e as práticas metodológicas de que lançaria mão ao longo da empreitada. No campo teórico minha pesquisa teve como referenciais básicos e fundamentais os conceitos de representação social, apoiado em Durkheim, além dos conceitos de *habitus* e campo, a partir das definições de Bourdieu. Nesse mesmo vértice, busquei apoio, ainda, em Norbert Elias e seus conceitos de estabelecidos e *outsiders*. De igual forma, foi fundamental para a organização e sistematização desta pesquisa a contribuição de intelectuais contemporâneos de Villa-Lobos, como Silvio Romero, Nina Rodrigues, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e César Guerra-Peixe, entre outros.

A bibliografia escolhida apontou-me, ainda, a necessidade de consulta constante a importantes biógrafos de Villa-Lobos e pesquisadores do pensamento musical e musicológico, como, por exemplo, Arnaldo Countier, Paulo Renato Guérios, Fábio Zanon, Vasco Mariz, Bruno Kiefer, Luís Paulo Horta e Hermínio Bello de Carvalho.

Em princípio, para esta pesquisa, o problema da confiabilidade das fontes primárias surgiu como grande empecilho a ser contornado, porém, graças a uma constante pesquisa bibliográfica, aliei no mesmo trabalho abordagens mais recentes e aquelas feitas ainda durante a vida do compositor, tentando manter o afastamento necessário e garantir a imparcialidade frente aos dados analisados.

Assim, diante da proposta central deste trabalho, entendi ser prudente dividi-lo em quatro capítulos, abordando em três deles os aspectos da vida e da carreira do compositor, e no último, propondo uma análise sucinta dos temas relevantes para atingir o objetivo desta pesquisa.

O período da infância e da juventude do compositor foi abordado mantendo-se o cuidado de vincular a formação musical de Villa-Lobos com os acontecimentos mais relevantes dos anos que sucederam ao nascimento do compositor. Nesse sentido, a abolição da escravatura e a proclamação da República ganharam destaque especial, na tentativa de conseguir elementos que ajudassem a compreender o processo de ocupação urbana do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e a primeira década do século XX.

Vinculei essas questões ao surgimento de vários grupos de músicos nas ruas do Rio de Janeiro, em especial os chorões, que mereceram um olhar mais atento, sobretudo pelo envolvimento de Villa-Lobos com eles e pela aproximação do violão, instrumento que teria lugar de destaque na obra do compositor. Sobre esse assunto, me detive também nos relatos de Alexandre Gonçalves Pinto sobre o universo do choro, o que me ajudou a compreender as relações estabelecidas entre os chorões cariocas. Ainda sobre o tema, tentei demonstrar que esses músicos ocupavam um *locus* social desprivilegiado no período conhecido como a *belle époque* tropical, por lembrarem às elites do Brasil daquela época o passado “atrasado” do país. Propus, desse modo, pela análise do universo da música urbana do Rio de Janeiro, compreender a experiência acumulada por Villa-Lobos a partir dessa relação e os efeitos sobre a sua obra.

As controversas viagens de Villa-Lobos também estiveram no escopo de minha pesquisa, na tentativa de demonstrar o trabalho de aproximação do compositor de elementos populares e folclóricos, e também para ajudar-me a entender o caráter ufanista e até fantasioso dessas viagens. Muitas delas continuam despertando interesse mais épico que propriamente de pesquisa por parte de vários estudiosos.

Nas análises propostas após esse período de viagens do compositor, também busquei oferecer elementos à compreensão – ou, ao menos, o despertar da curiosidade para novas pesquisas – da influência da primeira esposa de Villa-Lobos, Lucília, para o amadurecimento de suas obras no período em que estiveram casados.

As circunstâncias da estreia de Villa-Lobos como compositor foram abordadas no intuito de demonstrar que naquele momento o compositor buscava a afirmação artística, tentando distanciar-se da música popular e concentrando-se em apresentar para o público e a crítica obras eruditas vinculadas a escolas européias.

A participação do compositor na Semana de Arte Moderna de 1922 foi, neste trabalho, uma oportunidade para perceber as implicações do movimento modernista no Brasil e de que forma Villa-Lobos se inseriu nesse contexto.

As análises das duas viagens a Paris, de sentidos finais bem distintos, forneceram-me, por outro lado, dados para propor um entendimento de que, se a primeira viagem foi de experimentação – momento em que o compositor precisou rever conceitos pessoais sobre música nacionalista –, a segunda foi a conquista do reconhecimento da brasilidade musical de Villa-Lobos. Essa questão foi bastante debatida por duas vertentes distintas: a adoção de uma estética visivelmente influenciada por Stravinsky e a validação do caráter de sua música nacionalista a partir do reconhecimento estrangeiro.

Todas essas questões levaram-me ao capítulo final deste trabalho, no qual me arrisquei à compreensão do processo de construção simbólica da música

nacionalista de Villa-Lobos a partir dos elementos apontados no decorrer da pesquisa.

Neste trabalho, propus o entendimento da música como construção social intimamente vinculada aos diversos fatores que a circundam no momento da criação. Nesse sentido, Villa-Lobos, por outro lado – citando novamente Ortega y Gasset – é a sua própria circunstância, deixando-se influenciar – de uma forma ou de outra – pelos referenciais mais próximos, concretos ou não, do contexto social em que estava envolvido.

É importante frisar, ainda, que tentei desmitificar a figura do compositor nacionalista, na tentativa de contemplar sua música e seu trabalho. Nessa tentativa de libertá-lo das complexas discussões nacionalistas, quis demonstrar que, ao fim, Villa-Lobos buscou no período de sua formação e afirmação como compositor o reconhecimento simplesmente por sua música. O seu caráter nacionalista teria sido apenas um canal para tanto.

Por fim, espero que a minha inquietude ao tentar aprofundar-me nesse tema, assim como as fontes e reflexões propostas neste trabalho, possa contagiar outros tantos curiosos na busca de apoio para novas pesquisas. Não direi que a jornada foi concluída, mas apenas iniciada.

## **REGISTROS DE IMAGENS**



Figura 1 Heitor Villa-Lobos com um ano de idade, Rio, 1898.





Figura 2 Raul Villa-Lobos, pai do compositor.



Figura 3 Grupo de chorões reunidos numa festa junina, Rio, início do século XX.

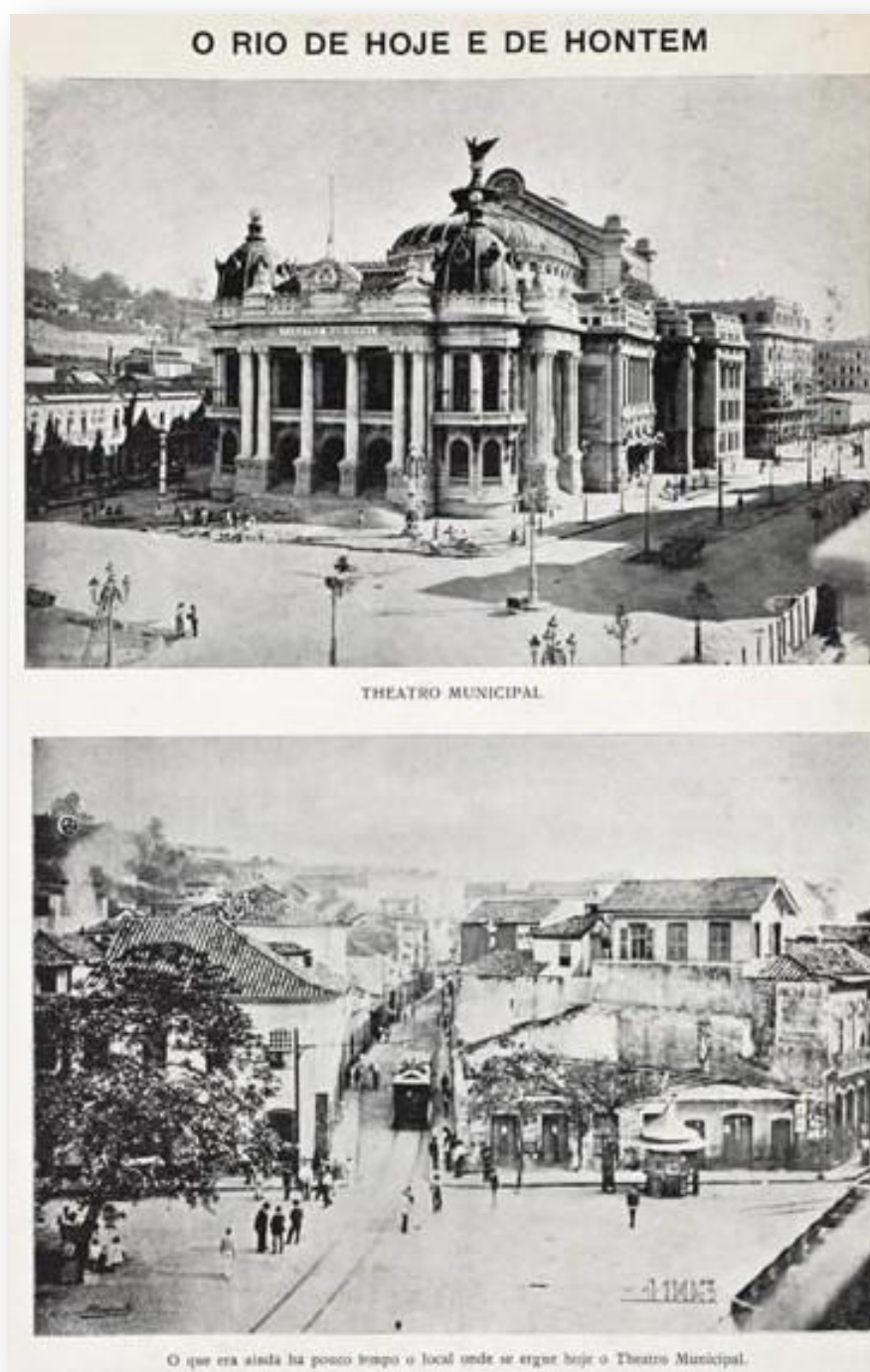


Figura 4 Foto mostrando as alterações na paisagem urbana do Rio de Janeiro, depois das reformas urbanísticas promovidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, no final da década de 1910.



Figura 5 Lucília Villa-Lobos, Paris, início da década de 1920.



Figura 6 Villa-Lobos, em 1908.



Figura 7 O crítico musical Oscar Guanabara.



Figura 8 Arthur Rubinstein, Praga, 1914.

à Ernesto NAZARETH

GUSTAVE HATIER  
 ÉDITEUR  
 11, rue de la Harpe  
 PARIS

## CHOROS (Nº 1)

H. VILLA-LOBOS  
(1893-1959)

Op. 27

*Quasi andante* (♩ = 68)

© 1908 Éditions MAX ESCHEG  
Paris, France.

M.E. 7414

*Essai de jeu réservé  
pour les pays.*

Figura 9 Página inicial dos Choros n.º 1 para violão solo.





Figura 10 Cartaz da apresentação de Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna, São Paulo, 1922.



Figura 11 Jean Cocteau, Paris, década de 1920.

Administration de Concerts A. DANDELOU & FILS. (fondeur en 1890), 85, rue d'Amsterdam  
 par Entente avec MARCEL DE VALMÉE, Représentant exclusif de A. RUBINSTEIN

**SALLE des AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes**

Vendredi 30 Mai 1924, à 9 heures du soir

**ŒUVRES de VILLA LOBOS**  
*interprétées par*

**V  
E  
R  
A  
  
A  
R  
T  
H  
U  
R** **JANACOPULOS**  
**RUBINSTEIN**

*avec le concours de M.*  
**de Souza Lima**

**La Société Moderne de Instruments à Vent**  
**Chœur Mixte de Paris (Voix féminines)**  
 et

**VILLA LOBOS**

\*\*\*\*\*

**PRIX DES PLACES (tous droits compris)**  
 Places Réservées : 30 fr. - Parterre, de Face : 20 fr. - de Côté : 15 fr.  
 Stalle de Parterre : 10 fr. - Balcon : 8 fr. - Galerie : 6 fr.

**BILLETS à la SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes — chez M. DURAND,  
 1, Place de la Madeleine — au BUREAU MUSICAL, 31, Rue Tranchat — au GUIDE-BILLETS,  
 20, Avenue de l'Opéra — chez MM. ESCHIG — ROUART-LEHOLLER — NEVEUX — SENANT  
 BOUDANEZ — — ROSSIGNOL — POULALON — au MAGASIN MUSICAL et à l'Admini-  
 stration de Concerts A. DANDELOU & FILS, 85, Rue d'Amsterdam, Tél. Gut. 13-25.**

Figura 12 Cartaz de recital da cantora Vera Janacopulos e do pianista Arthur Rubinstein, com obras de Villa-Lobos, Paris, 1924.



Figura 13 Igor Stravinsky.



Figura 14 Heitor Villa-Lobos no início da década de 1930.

## 7 REFERÊNCIAS

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, Vol. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008.

ANDERSON, Benedict. “Apresentação”. In: BALAKRISHINAN. Gopal. **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

ANDRADE, Mário. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins, 1944.

\_\_\_\_\_. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas Inéditas 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BAUER, Martin W., GASKELL, Georg. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BOSI, Alfredo. **O movimento modernista de Mário de Andrade**. In: Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURKE, Peter. Abertura: "A nova história, seu passado e seu futuro". In: **A escrita da história: novas perspectivas.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CANDIDO, Antônio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **O processo de 30 e suas conseqüências.** Porto Alegre: ERUS, 1983.

CARVALHO, Hermínio Belo de. **O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CHIC. Anna Stella. **Villa-Lobos o índio branco.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.

DIAS, Gonçalves. **I Juca Pirama / os Timbiras.** São Paulo: Editora Nacional, 2008.

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares de vida religiosa.** São Paulo: Paulus, 1989.

\_\_\_\_\_. **Educación y Sociología.** Buenos Aires: Editorial Shapire, 1973.

\_\_\_\_\_. **As regras do método sociológico.** Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1978.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, Jonh L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mozart, sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica.** São Paulo: Globo, 2005.

FIGUEIREDO JR., Afonso Celso. **Porque me ufano do meu país.** Rio de Janeiro: Laemert & C. Livreiros, 1908.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Villa-Lobos que eu vi e ouvi**. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1974.

FREYRE, Gilberto. **Gasa grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Editora Atlas, 2010.

GOLDMANN, Lucien. **Ciências humanas e filosofia: o que é sociologia?** São Paulo: Difusão Europeia, 1984.

GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HORTA, Luís Paulo. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1986.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

KRIGER, Edino. **Guia prático de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/DAC/MUSEU 1974,v. 9. (Coleção Presença de Villa-Lobos).

LÉVY-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tristes trópicos**. Buenos Aires: Editora Universidad de Buenos Aires, 1977.



LINHARES, Maria Yedda. (Org.). **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Campos, 1990.

MACHADO, Maria Célia. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: **Textos em representações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. Da república velha ao estado novo. In: **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1990.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira**. Tradução de Stefano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NIGRI, André. Monteiro Lobato e o racismo. **Bravo**, 165 (05). São Paulo: Abril, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. São Paulo: Iberoamericana, 1967.

*ORTIZ, Renato*. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PASSIANI, Enio. **Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil**. Bauru: EDUSC, 2003.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito**. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: A.G. Pinto, 1936.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de investigação em ciências sociais**. Lisboa: Trajectos, 2008.

RIBEIRO, João Carlos (org.) **O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

SAHLINS, Marshall. **Metáforas históricas e realidades míticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: processos composicionais. Campinas: Unicamp, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Épuras do social**: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global, 2004.

SCHIC, Anna Stella. **Villa-Lobos**: o índio branco. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TRAVASSOS, E. In **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VELOSO, M. e MADEIRA, A. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. **Boletim Latino-Americano de Música**, Rio de Janeiro, v. S, n.4, 1946.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

ZANON, Fábio. **Villa-Lobos**. São Paulo: Publifolha, 2009.(Coleção Folha explica).

## **OUTRAS PUBLICAÇÕES**

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **Revista ArtCultura**. Uberlândia, Vol. 13, n. 22, 71-83, jan./jun. 2011.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. **Simpósio Internacional Villa-Lobos**: novas perspectivas para o contexto de uma obra revisitada. 2013. 34f. Monografia (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) Universidade de São Paulo, 2013.

ALCANTUD, José Antonio Gonzáles. Teoria do exotismo I. **Revista Gazeta de Antropologia**, Vol. 6. Asociación Granadiana de Antropologia. P. 11-17, 1988.

ARAÚJO, Samuel. Identidades brasileiras e representações musicais: música e ideologias da nacionalidade. **Revista Brasileira**, n. 4, janeiro de 2000, p. 40-48. Academia Brasileira de Música, 2000.

AVANCINI, Elza Gonçalves. Villa-Lobos e a produção da identidade nacional brasileira através do canto orfeônico. **Boletín de estudios e investigación**, numero 004. Madrid: Centro superior de estudios universitarios, La Salle, 2003. Disponível em:<[http://www.researchgate.net/publication/26613884\\_Villa\\_Lobos\\_e\\_a\\_producao\\_d\\_a\\_identidade\\_nacional\\_a\\_travs\\_do\\_canto\\_orfenico\\_escolar](http://www.researchgate.net/publication/26613884_Villa_Lobos_e_a_producao_d_a_identidade_nacional_a_travs_do_canto_orfenico_escolar)>. Acesso em: 21 set. 2010

BORGES, Mirelle Ferreira. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de história do instituto de ciências humanas e filosofia da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:<[http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert008\\_BORGES\\_Mirelle\\_Ferreira-S](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert008_BORGES_Mirelle_Ferreira-S)> Acesso em: 3 fev. 2011.

BRASIL. **Presença de Villa-Lobos**. v. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

CHERÑAVSKY, Analia. **O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público**. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, 2008.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O ensaio sobre a música brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). **Revista Música**, São Paulo, Vol. 6, n. 1/2: 75-121 maio/Nov. 1995.

CUNHA, Ednema Soares. **Aspectos de coerência motívica e estrutural no Nonetto de Heitor Villa-Lobos**. 2004. 161f. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, Campinas, 2004.

FREITAG, Léa Vinocur. **O nacionalismo musical no Brasil (das origens até 1945)**. 1972. 95f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no Governo Vargas. **Revista Histedbr on line**, n. 27, p. 210-220, set. 2007. Disponível em: [http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/27/art17\\_27.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/27/art17_27.pdf). Acesso em: 12 mar. 2012.

GABURO, Vanderson Roberto Pedruzzi. **O sertão vai virar gente: sertão e identidade nacional em Afonso Arinos**. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2009.

GOLDENBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. **Agenda do Samba**: artigos e debates. 2002. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862>. Acesso em: 3 fev. 2011.

GUÉRIUS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se num músico brasileiro. **Mana** vol.9, no. 1. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010493132003000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132003000100005)> Acesso em: 15 jul. 2011.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico**: música, nacionalismo e ideal civilizador. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2005. Disponível em: [http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Alessandra\\_Lisboa.pdf](http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Alessandra_Lisboa.pdf)> Acesso em: 15 jul. 2011.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou mistificação? In: Jornal o Estado de São Paulo. São Paulo, 20 de dezembro de 1917. Disponível em: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.eca.usp.br/cje/anexos/depaula/a02\\_samoderna.pdf](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.eca.usp.br/cje/anexos/depaula/a02_samoderna.pdf)> Acesso em: 14 fev. 2013.

MILLIET, Sergio, **Lumiere de Antuérpia**. Nouvelle Reveu Musicale, 1922.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos**: observações musico-analíticas e considerações históricas. 2010, 308f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NADAL, Paula. Heitor Villa-Lobos: o folclore sou eu. In: **Bravo!** Ano 13, novembro, 2009.

NASSER, Nívea Abujamra. Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilos característicos. **Revista Thesis**. Ano V, n. 10, p. 48-62, 1º semestre, 2009.

PATTO, Maria Helena. Estado, ciência e política na primeira República. In: **Estudos Avançados**, 13 (35), 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a17.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2011.

PINTO, Maristela Barros. **Lucília Guimarães Villa-Lobos (1894-1966):** história de vida de uma mulher musicista e artista e seu trabalho silencioso junto ao mestre Villa-Lobos. XIV Encontro regional da ANPUH-RIO, Memória e patrimônio. Rio de Janeiro, de 19 a 23 de julho de 2010: UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

PORTO, Rogério; PAULA, Júlio. Orgulho e escândalo. In: **Bravo!**. Ano 3, n. 26, p. 32-40, Novembro, 1999.

SILVA, Cláudio Roberto da. Resenha: **Os intelectuais e a política no Brasil:** entre o povo e a nação, de PÉCAUT, Daniel. Revista de história/USP. Rev. hist. n.127-128 São Paulo. 1993. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S003483091993000100016&script=sci\\_arttext](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S003483091993000100016&script=sci_arttext)>. Acesso em: 4 ago. 2011.

SILVA, José Ivo da. **Os Estilos e as Idéias em Villa-Lobos.** Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 3, 2006: p. 81-87. ISBN 85-98826-10-8. Disponível em: <[http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/artigos/estilos\\_de\\_villa-Simposio.pdf](http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/artigos/estilos_de_villa-Simposio.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2011.

TOMAZETTE, Marlon. A contribuição sociológica de Max Weber para a pesquisa em ciências sociais. Revista **Universitas Jus**. Brasília, Vol. 17. jul./dez. 2008.

VAZ, Lílian Fessler ; JACQUES, Paola Berenstein. Pequeña historia de las Favelas de Río de Janeiro. **Ciudad y Territorio**, Madrid, v. XXXV, n. 136, p. 259-272, 2003. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819538>>. Acesso em: 25 maio 2011.

VILLA-LOBOS, o índio de casaca. Direção: Roberto Feith. Rio de Janeiro: Manchete Vídeo, 1987. 1 Videocassete (117 min.): VHS, NTSC, son., color

**Villa-Lobos:** Suas músicas, suas ideias: Ministério da Cultura, Museu Villa-Lobos. 1 disco compacto (51 min.), digital estéreo. VICD 00108, 2003.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A lenda do caboclo.** Piano: Nelson Freire, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g3PLucR8cMk> Acesso em: 14 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. **Alma brasileira.** Piano: Heitor Villa-Lobos, 1958. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=24w7fMiJZr8> Acesso em: 14 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Amazonas**. Orquestra Sinfônica Simón Bolívar, Regência: Enrique Arturo Diemecke Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1LbpjOyi2c4> Acesso em: 8 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. **Choros n. 1**. Violão: Heitor Villa-Lobos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UZKEYK4WKK> Acesso em: 18 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Choros n. 8**. Orquestra Sinfônica da Paraíba. Regência Eliazar de Carvalho, 1988. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TzQh9tujhn4> Acesso em: 12 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. **Momoprecoce**. Piano: Magdalena Tagliaferro. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mQIQ1QAEuNk> Acesso em: 15 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. **Naufração de Kleônicos**. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Regente: Sílvio Barbato. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0q5qZVVQks> Acesso em: 16 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. **Rudepoema**. Piano: **Andrew Staupé, 2011**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9AG0fBIAVUE> Acesso em: 7 set. 2013.

\_\_\_\_\_. **Valsa de concerto n. 2**. Violão: Humberto Amorim, 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zu1yxOhpqaY> Acesso em: 8 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. **Uirapuru**. Orquestra Nacional da França. Regente: Roberto Minczuk, 2007. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=agfltKtk\\_3U](http://www.youtube.com/watch?v=agfltKtk_3U) Acesso em: 8 mar. 2012.

VILELA, Anibal; SUZIGAN, Wilson. Política do governo e crescimento da economia brasileira 1889-1945. Brasília: IPEA, **Série Monografias**, n. 10, 1973.

# **ANEXOS**



## ANEXO A

### Síntese Biográfica

1887: Nasce no Rio de Janeiro a 5 de março.

1903: Aperfeiçoa a técnica de violoncelo com Breno Niemberg.

1905: Início de suas viagens pelo Brasil, que durariam cerca de sete anos.

1907: Matricula-se no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e tem aulas de harmonia com Frederico Nascimento, Angelo França e Francisco Braga.

1913: Fixa-se no Rio de Janeiro e casa-se, nesse ano, com a pianista Lucília Guimarães.

1915: Realiza o primeiro concerto de suas obras, no Rio de Janeiro.

1919: Apresenta o *quarteto* opus 15 em Buenos Aires e compõe nesse mesmo ano a *suíte* para piano *Prole do Bebê n.º 1*.

1922: Apresenta suas composições durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo e consagra-se como compositor.

1923: Realiza sua primeira viagem à Europa. Paris passa a ser sua segunda cidade.

1924: O pianista Arthur Rubinstein apresenta em Paris a *suíte Prole do Bebê n.º 1*. Nesse mesmo ano retorna ao Brasil e inicia um processo de reformulação em sua obra.

1926: Realiza três festivais sinfônicos para a Associação Wagneriana de Buenos Aires. No final desse ano, retorna a Paris e dirige suas obras regendo importantes orquestras na Europa. Conquista o reconhecimento do público europeu.

1930: Regressa ao Brasil. Conclui a série dos *Choros*. Apresenta ao governo seu projeto de educação musical e inicia a composição das *Bachianas Brasileiras*.

1932: É nomeado para dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística.

1936: Assume o romance com Arminda Neves de Almeida e rompe o seu casamento com Lucília Guimarães Villa-Lobos.

1943: É nomeado Doutor *Honoris Causa* em música pela Universidade de Nova Iorque e também pela Universidade de Los Angeles.

1945: Funda e se torna o primeiro presidente da Academia Brasileira de Música.

1947: Ganha o premio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura.

1948: A sua ópera *Malazarte* é estreada nos Estados Unidos.

1954: Visita Israel a convite do governo de Tel-Aviv e compõe *A Odisseia de Uma Raça*.

1959: Morre no Rio de Janeiro a 17 de novembro.

## ANEXO B

### Villa-Lobos<sup>117</sup>

Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. A ardente fé, a vontade tenaz, a fecunda capacidade de trabalho que o caracterizam, renovam a cada momento em torno dele aquela atmosfera de egotismo tão propícias às criações verdadeiramente pessoais. A maioria dos artistas estrangeiros que vão a Paris estudar e trabalhar, quase nada logram fazer nos primeiros tempos, se é verdadeiro o depoimento de muitos deles. Fica-lhes a sensibilidade como que desnorteada pelo tumulto de todo o mundo novo de sensações. A sensibilidade de Villa-Lobos, porém, resistiu ao choque traumático Paris. Lá ele é o mesmo Villa-Lobos que seria se vivesse toda a vida em Cascadura ou Paris, tudo serve. A formação dos outros como que vem de fora para dentro; a dele, de dentro para fora. Formação vulcânica, não sedimentária. A qualidade dominante do seu espírito é a imaginação, a que deve a música aquela prodigiosa riqueza de ritmos e de combinações de timbres que espantou a Schloezer. Villa-Lobos não precisava ouvir com os ouvidos do corpo as excelentes orquestras de Paris. Pela sua imaginação alucinatória ele as antecipava interiormente. Para um espírito dessa feição a surpresa é difícil. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du printemps* de Stravinsky. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical da sua vida. Mas se o ambiente artístico de Paris não afeta em essência a sua arte, influi por outro lado sobre ela com incalculáveis benefícios em feitos morais e sociais.

Com um só ano de estadia Villa-Lobos sentiu o conforto de sólidas admirações e amizades da parte de músicos eminentes como Roussel, Prokofiev, Vincent d'Indy, tantos outros, que não só o consideram em seu justo valor como compositor, mas também, o que é uma surpresa para nós, como regente. As suas composições figuram já agora com frequência nos concretos das grandes capitais. É que os grandes intérpretes de cada instrumento reconhecem na música, sempre praticável mesmo nas passagens mais difíceis, desse compositor que não toca nenhum

---

<sup>117</sup> Crônica de Manuel Bandeira, publicada em 1924 a respeito do retorno do compositor de sua primeira viagem à Paris.

instrumento, a sua específica genuinidade. Alfredo Oswald e Rubinstein testemunharam-no em relação ao piano. Kochanski, o grande violinista polaco, um dos maiores da atualidade, disse o mesmo a propósito de uma suíte para violino e canto (sobre versos de Mário de Andrade).

Um ano bastou a Villa-Lobos para se impor em Paris. Com que escassos auxílios! Numa terra em que a multiplicidade de manifestações artísticas deu à publicidade uma feição odiosamente comercial. Onde Stravinsky e Prokofiev tanto lutaram e sofreram, apesar de amparados pela riquíssima e generosa colônia russa.

Villa-Lobos vai demorar-se apenas três meses entre nós. Terá de voltar à Europa para se desobrigar de alguns compromissos, entre os quais a regência de quatro concertos sinfônicos na Ópera de Paris e outros tantos em Barcelona.

Os primeiros correrão a cargo da firma Dandelot & Fils e constarão de música inteiramente inédita para a França. Não são, porém, de música moderna exclusivamente. Dois serão consagrados aos velhos mestres: Bach, Mozart, Palestrina etc. A esse respeito Villa-Lobos diz cousas muito interessantes, manifestando a sua profunda veneração por Mozart, em quem saboreia deliciadamente o contraste de um pensamento irônico – oh, irônico! – exprimindo-se em formas musicais deliberadamente restritas e quase sempre tão singelas, tão unas, e nunca, mas nunca, triviais. A banalidade é que Villa-Lobos não tolera. Nos concertos dedicados aos modernos o nosso patrício regerá uma sinfonia que Roussel está compondo especialmente para ele, e outra de Prokofiev, também escrita na mesma intenção. Sobre ambos Villa-Lobos fala com viva admiração, assim como de Honegger. A todos, porém, sobrepuja Stravinsky. Esse, no sentir de Villa-Lobos, é um colosso, um verdadeiro gigante.

Noto aqui, maliciosamente, que o nosso querido amigo voltou brabo com os modernos. Não é moderno! Acabaram-se as blagues! Honegger separou-se dos seis e a música que escreve não é nem politônica, nem polifônica, mas consoante! E por aí fora. Entendamo-nos. Os gênios, um Stravinsky ou um Villa-Lobos, podem ser formidáveis mas alguma coisa há mais forte do que eles e é o gênio impessoal da época. Um momento houve em que espíritos muito diversos se uniram no propósito

necessário de negar, de arrasar, de destruir. Foi o período da blague dissolvente, da análise que desmontava com um riso mau os mecanismos mais especiosos. Hoje a época é de reconstrução. Espírito clássico. Clássico no sentido precisamente de esforço formal e construtivo, não de regrinhas defuntas. A este respeito isenção cada vez maior. Não só agora se procura fugir ao estilo das *côteries*, mas até ao próprio estilo pessoal. Eu não tenho estilo! protesta Villa-Lobos. Aqui há um mal-entendido sobre palavras.

O estilo não pode faltar, visto que ele é a categoria pessoal de cada verdadeiro artista. Digamos antes maneira. Tanto Stravinsky como Villa-Lobos, todos os modernos, procuram impersonalizar-se na arte pura, e é este o sentido profundo daquele objetivismo dinâmico que Graça Aranha quis explicar aos seus confrades da Academia. Sei bem que a impersonalização é falaz, mas o esforço que ela exige é amplamente compensador por desembaraçar a obra de arte de muitas manifestações parasitárias da personalidade. Todos nós renunciaríamos aos nossos estilos pessoais em troca do grande estilo humano.

*Ariel*, outubro de 1924.

## ANEXO C

## CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE VILLA-LOBOS ATÉ 1930

ANO	TÍTULO	INSTRUMENTO	DURAÇÃO (minuto)	EDITOR	1ª AUDIÇÃO	OBSERVAÇÃO
1900	PANQUECA	VIOLÃO	2	manuscrita	-	extraviada
1901	DIME PERCHÉ	CANTO E PIANO	2	manuscrita	-	poesia de P. de Tasso
1901	MAZURKA EM RÉ MAIOR	VIOLÃO	2	manuscrita	-	idem
1904	PARAGUAI (Dobrado)	BANDA		manuscrita	-	extraviada
1904	NUVENS	PIANO	2	manuscrita	-	-
1904	VALSA BRILHANTE	VIOLÃO	3	manuscrita	-	originariamente com o título de “Valsa Concerto n. 2 – extraviada)
1905	BRASIL (Dobrado)	BANDA	-	manuscrita	-	extraviada
1905	SALUTARIS (O)	CORO E PIANO OU HARMÔNICO	2	manuscrita	-	-
1905	IMPLORO	PIANO OU HARMÔNIO	2	manuscrita	-	dedicada ao Padre Escaligero Maravalho
1907	CÂNTICOS SERTANEJOS	FLAUTA, CLARINETE E CORDAS	3	idem	-	extraviada
1907	JAPONESA	CANTO E PIANO	2	manuscrita	1911 - Teatro Amazonas - Manaus Santos Moreira, canto Joaquim França, piano	poesia de Luiz Guimarães Filho
1908	CRIANÇAS (As)	CORO À CAPELA OU COM ACOMPANHAMENTO DE PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	poesia de Lauro Sales
1908	RECOULI	ORQUESTRA Orquestração: Fta., Cl. e Cordas	2	idem	26-1-1908 - Paranaguá, Paraná, Teatro Santa Isabel. Autor, regente	Especialmente para a Sociedade Estudantina Paranaense
1908	CONFIDÊNCIA (canção)	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão	13-11-1915 – Rio de Janeiro – Salão	poesia de Honório

				Rio de Janeiro	Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Alberto Guimarães, canto Mme. Villa-Lobos, piano	Bastos de Carvalho
1908 1912	SUÍTE POPULAIRE BRÉSILIENNE Mazurka-Choro Schottisch-Choro Valsa-Choro Gavota-Choro Chorinho	VIOLÃO	10	Editions Max-Eschig, Paris	-	original do Chorinho extraviado em Paris – cópia foi cedida pelo violinista espanhol, E. Pujol – Mazurka-Choro dedicada a Maria Tereza Teran – vide “discografia”
1909	AVE MARIA	CANTO, VIOLONCELO E ORQUESTRA	2	manuscrita	-	-
1909	MEMORARE	CORO A 2 VOZES E ÓRGÃO	2	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Coro Schola Cantorum Alpheo Lopes de Souza, Órgão Autor, regente	-
1909	AGLAIA	ÓPERA EM 2 ATOS	-	manuscrita	-	refundida posteriormente em “Izath”
1909	BEIJO (UM)	PIANO	2	Max-Eschig, Paris	-	dedicada “Ao Amigo Eduardo Gomes”
1909	FANTASIA	VIOLÃO	3	manuscrita	-	extraviada
1910	PADRE NOSSO	CORO MISTO À CAPELA	2	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	-	-
1910	TANTUM ERGO	CORO MISTO A 4 VOZES	3	idem	-	texto em latim
1910	ELISA	ÓPERA EM 1 ATO		idem	-	idem
1910	TRISTOROSA (Valsa)	PIANO	2	manuscrita	-	escrita com pseudônimo de E. Villalba Filho vide “discografia”

1910	CANÇÃO BRASILEIRA	VIOLÃO	2	manuscrita	-	extraviada
1910	DOBRADO PIROTESCO	VIOLÃO	2	manuscrita	-	idem
1910	QUADRILHA	VIOLÃO	2	manuscrita		extraviada
1910	TARANTELA	VIOLÃO	2	manuscrita	-	extraviada
1910	FUGA	VIOLONCELO E PIANO	2	manuscrita	-	transcrição do "Clavecin Bien Tempéré", de J. S. Bach
1910	PRELÚDIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR	VIOLONCELO E PIANO	3	manuscrita	-	transcrição de um Prelúdio de Chopin
1911	TRIO N.º 1 Allegro non tropo Andante sostenuto Scherzo (Vivace Scherso) Allegro tropo e final	PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO	20	manuscrita	13-11-1915 – Rio de Janeiro Salão Nobre da Associação de Empregados do Comércio Lucília Villa-Lobos, Humberto Milano e Oswaldo Allionni	com a indicação de op. 25
1911	CANTO ORIENTAL	CANTO E PIANO	2	manuscrita	-	poesia de Honório de Carvalho
1911	COMÉDIA LÍRICA EM 3 ATOS	-	-	manuscrita	-	libreto de Octávio F. Machado – extraviada
1911	BAILADO INFANTIL	PIANO	2	manuscrita	-	-
1911	BERÇO DE FADAS (NUM)	PIANO	2	manuscrita	-	-
1911	MAZURLESCA	PIANO	2	manuscrita	-	-
1911	TARANTELA	PIANO	6	manuscrita	17-11-1917, Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Comércio – Ernani Braga e Lucília Villa-Lobos	com a indicação do op. 30 – da Suíte para piano e orquestra
1911	SIMPLES (Mazurka)	VIOLÃO	2	manuscrita	-	Escrita para seu aluno de violão, Eduardo Luiz Gomes
1912	PRO PAX (Marcha Solene)	BANDA Instrumentação: Otav., Ftas., Ob., Cl., Sax., Pist, Flic., Trp., Saxh., Trb., Barít., Bombo, Cont. em Mi e Si Bemol, Tambor, Caixa, Pratos, Timp. e Triângulo	4	Publicação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico com o título de "Partituras de Banda"	-	vide "discografia"
1912	QUADRILHA DA ROÇA	BANDA	-	manuscrita	-	Tema popular infantil extraviada



1912	QUINTETO DUPLO DE CORDAS Allegro non tropo Lento Animato	VIOLINO, VIOLA, VIOLONCELO, CONTRA-BAIXO	20	idem	-	idem
1912	AVE MARIA	CANTO E ÓRGÃO	2	idem	-	-
1912	SUITE BRASILEIRA	ORQUESTRA	8	manuscrita	-	extraviada
1912	SUÍTE DE CORDAS Tímida Misteriosa Inquieta	ORQUESTRA DE CORDAS	8	idem	31-7-1915 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal, Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos Francisco Braga, regente	participou da orquestra como violoncelista na primeira audição dessa obra, apresentada com o título "Suíte característica para instrumentos de cordas"
1912	MAL SECRETO	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 – Rio de Janeiro – Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Frederico Nascimento Hernani Braga	poesia de Raymundo Corrêa
1912 1917	MINIATURAS: Cromo n.º 2 A Viola Cromo n.º 3 Sonho Japonesa Sino da Aldeia	CANTO E PIANO	10	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	17-11-1917 - Rio de Janeiro - Salão Nobre do Jornal do Comércio Cromo n.º 2, Sonho, Japonesa Alberto Guimarães, canto Lucília Villa-Lobos, piano 12-11-1919 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal Cromo n.º 3 e Viola Frederico Nascimento Filho, canto Lucília Villa-Lobos, piano	poesias de Abílio Barreto Sylvio Romero, B. Lopes, A. Guimarães, Luiz Guimarães Filho, Antonio Maria C. de Oliveira Japonesa composta na Bahia, 5-3-1912 Viola - vide "discografia"
1912 1917	MINIATURAS: Cromo n.º 2 A Viola Cromo n.º 3 Japonesa Sino da Aldeia	CANTO E ORQUESTRA Orquestração: 2 Ftas., Ob., C. Ing., 2 Cl. em 1ª, 2 Fag., 2 Trp, Tímp., Cel., Harpa e Cordas	8	manuscrita	Viola - 1-12-1922 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal Frederico Nascimento Filho, solista H. Villa-Lobos, regente	idem vide "discografia" sino da Aldeia
1912	NOITE DE LUAR	CANTO E PIANO	3	idem	3-2-1917 - Rio de Janeiro Lydia Salgado, canto	poesia de Batista Junior

1912 1914	IZATH	ÓPERA EM 4 ATOS Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., 2 Cl. B., 2 Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trb., Tuba, Tím., Tam- Tam, Pratos, Xil., Bombo, Harpa, Cordas e Coro misto redução para Canto, Coro e Piano 90	90	idem	3.º ato, 16-11-1921, Rio de Janeiro – Teatro Municipal, Maria Ema, Nícia Silva, Alberto Guimarães, Vicente Celestino, Nascimento Filho, Franklin Rocha Ignácio Guimarães Coro de Professores Autor, regente 4.º ato, 15-8-1918 – integral em forma de oratório em 1940. Orquestra e Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ruth V. Corrêa, Hilda Sinnek, Reis e Silva e Asdrubal Lima, solista Autor, regente Como ópera em 13-12-1958 Orquestra, Coro e Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro – Maria Sá Earp, A. B Campos, Maria Henriques, Glória Queiroz, Esther Nelly, Assis Pacheco, Paulo Fortes, A. Colósimo, N. Paiva e G. Damiano, protagonistas – Edoardo de Guarnieri, regente	libreto de Azevedo Júnior e Villa-Lobos com o pseudônimo de E. Villalba Filho – adaptação das óperas Aglaia e Elisa
1912	BRINQUEDO DE RODA Tira o Seu Pezinho A Moda da carranquinha Uma, duas angolinhas Os Três cavalheiros Garibaldi foi à missa Vamos todos cirandar	PIANO	10	Vicente Vitale Rio de Janeiro Southern Music Pub. – New York	-	-
1912	PETIZADA A Mão direita tem uma roseira Assim ninava mamãe A Pobrezinha sertaneja Vestidinho branco Saci História da caipirinha	PIANO	15	Vicente Vitale Rio de Janeiro Southern Music Publishers – New York		História da Caipirinha, dedicada “à minha afilhada Izaht”

1912	SUÍTE INFANTIL N.º 1 Bailando (minueto più animato) Nenê vai dormir (andante melancólico) Atimanhas (Allegretto quasi allegro) Reflexões (Allegro) No Balanço (Allegro non tropo)	PIANO	12	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	vide “discografia”
1912	VALSA ROMÂNTICA	PIANO	3	manuscrita	-	-
1912 1909	DOBRADOS (Oito) Paraguaio Brasil Chorão Saudade Paranaguá Cabeçudo Rio de Janeiro Padre Pedro	VIOLÃO	12	manuscrita	-	extraviada
1913	SUITE PARA PIANO E ORQUESTRA À Espanha e Portugal Ao Brasil À Itália (Tarantela)	PIANO E ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Pist., 2 Trb., Tuba, Timp. e Cordas. Redução para 2 pianos	25	idem	21-4-1923 – São Paulo. Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Lucília Villa-Lobos, solista. Autor, regente	Primeiras influências da Alma Musical do Brasil
1913	GRANDE CONCERTO PARA VIOLONCELO (N.º 1) Allegrocon brio Tempo de Gavota Moderato Allegro Moderato	VIOLONCELO E ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 4 Trp., 3 Trpt., 3 Trb., Tuba, Timp., Harpa e Cordas. Redução para violoncelo e piano	22	Editions Max-Eschig Paris	1-12-1922 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal. Newton Padua, solista. Autor, regente	-
1913	PEQUENA SONATA	VIOLONCELO E PIANO	12	Editions Max-Eschig, Paris	29-1-1915 – Teatro D. Eugenia Mme. Villa-Lobos e o Autor	a primeira audição executada com a indicação de op. 20 extraviou-se em Paris

						por ocasião do leilão de todos os pertences do seu apartamento em Paris, por falta de pagamento dos aluguéis pela impossibilidade de remessa de cambiais após a revolução de 1930
1913	SONATA FANTASIA N.º 1 (Première Sonate Fantaisie) Desesperance) Andante cantabile Allegro andante Allegro confuoco Andante – Allegro Final	VIOLINO E PIANO	10	idem	3-2-1917 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio Judith Barcelos e Lucília Villa-Lobos	intitulada Sonata Fantasia e Capricciosa n. 1 (op. 35) vide “discografia”
1913	TRIO Allegro non tropo Andante Rondó	FLAUTA, VIOLOCÉLO E PIANO	14	manuscrita	29-1-1915 – Estado do Rio – Teatro D. Eugenia Agenor Bens, Autor, Lucília Villa-Lobos	extraviada – Intitulada op. 25
1913	AVE MARIA	CANTO E CORDAS	2	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Orquestra de Cordas Asdrubal Lima, solista Autor, regente	-
1913	MARCHA SOLENE N.º 3	ORQUESTRA	3	idem	-	extraviada
1913	SUÍTE DA TERRA	ORQUESTRA DE CÂMARA	4	idem	-	extraviada
1913	LOUCO	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	17-11-1917 - Rio de Janeiro - Salão Nobre do Jornal do Comércio Frederico Nascimento Filho, canto Lucília Villa-Lobos, piano	poesia de J. Cadilhe
1913	FLEUR FANÉE	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 - Rio de Janeiro - Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Frederico Nascimento Silva, canto Hernani Braga, piano	poesia de Gallyay

1913	OISEAU BLESSÉ D'UNE FLÈCHE (L')	CANTO E PIANO	3	Arthur Napoleão	3-2-1917 - Rio de Janeiro Frederico Nascimento, canto Lucília Villa-Lobos, piano	sobre fábula de La Fontaine (2º livro)
1913	VIRGEM (A)	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 – Rio de Janeiro – Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Alberto Guimarães, canto Mme. Villa-Lobos, piano	soneto de Anthero de Quental
1913	SUÍTE OINFANTIL N.º 2 Allegro Andantino Allegretto Allegro non troppo	PIANO	10	idem	-	vide “discografia”
1913	VALSA SCHERZO	PIANO	4	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 – Rio de Janeiro, Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio – Sylvia Figueiredo	com a indicação de op. 17
1913	PEQUENA SUÍTE Romancette Legendária Harmonias Soltas Fugato (All’antica) Melodia Gavotte-Scherzo	VIOLONCELO E PIANO	15	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	5-1-1919 – Rio de Janeiro – Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio – n.º 1, 2 e 6, Villa-Lobos, violoncelo e Robert Soriano, piano	vide “discografia”
1913	PRELÚDIO N.º 2	VIOLONCELO E PIANO	3	idem	3-2-1917 – Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Comércio. Alfredo Gomes, violoncelo e Lucília Villa-Lobos, piano	-
1914	SONATA FANTASIA N.º 2 Allegro non tropo Largo-moderato Allegro (Rondo-allegro final)	VIOLINO E PIANO	22	Editions Max-Eschig, Paris	13-11-1915 – Rio de Janeiro - Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Humberto Milano e Lucília Villa-Lobos	Intitulada Sonata Fantasia n.º 2 (op. 29) vide “discografia”
1914	OCTETO (Dança Negra)	FLAUTA, CLARINETE, FAGOTE, 2 VIOLINOS, VIOLONCELO E PIANO	-	manuscrita	-	extraviada
1914	AVE MARIA N.º 6	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão	-	original para quarteto de

				Rio de Janeiro		cordas texto em latim
1914	AVE MARIA	CORO MISTO A 4 VOZES	2	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	-	texto em latim
1914	AVE MARIA	CANTO E QUARTETO DE CORDAS	2	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Orquestra de Cordas Asdrubal Lima, regente	texto em português
1914	PADRE NOSSO (Prece)	CANTO E QUARTETO DE CORDAS OU CANTO E ÓRGÃO	2	manuscrita	-	idem
1914	DANÇAS AÉREAS	ORQUESTRA DE CÂMARA	4	idem	-	encomenda do Instituto Nacional de Música extraviada
1914 1915 1916	DANÇAS AFRICANAS Farrapós Kankukus Kankikis	OTETO: 2 violinos, Viola, Violoncelo, Cont., Fta., Cl., Piano	14	manuscrita	13-12-1922 - São Paulo, Teatro Municipal, 1º Programa da Semana de Arte Moderna: Paulina d'Ambrózio, George Marinuzzi, Orlando Frederico, Alfredo Gomes, Alfredo Corazza, Pedro Vieira, Antão Soares e Frutuoso Viana	subtítulos: Dança dos Moços, Dança dos Velhos e Dança dos Meninos vide "piano"
1914	IBERICARABE (poema sinfônico)	ORQUESTRA	8	manuscrita	-	extraviada vide "piano"
1914	PRELÚDIO SINFÔNICO DA ÓPERA IZAHT	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 4 Trb., 4 Trpt., 4 Trb., Tuba, Timp., Harpa e Cordas	3	idem	1918 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal, Orquestra de 85 músicos Autor, regente	da ópera Izaht
1914	CANÇÃO ÁRABE	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	17-11-1919 – Marieta W. Campelo	poesia de Gilberto Amado dedicada a Mindinha
1914	LES MÈRES	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	3-2-1917 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio Frederico Nascimento Filho, canto	poesia de Victor Hugo (Lesenfantis)

					Lucília Villa-Lobos, piano	
1914	LOUCO	CANTO E ORQUESTRA	2	manuscrito	8-2-1925 - São Paulo - Teatro Municipal, Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo Frederico Nascimento Filho, solista Regente, autor	idem
1914	CANÇÃO IBÉRICA	PIANO	2	manuscrita	29-1-1915 – Teatro D. Eugênia – Mme. Villa-Lobos	com a indicação de op. 40
1914 1915	DANÇAS CARACTERÍSTICAS AFRICANAS Farrapós (Dança dos Moços) Kankukus (Dança dos Velhos) Kankukus (Dança dos Meninos)	PIANO	10	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	Farrapós – 29-1-1915 – Teatro D. Eugênio – Lucília Villa-Lobos, Kankikis 17-11-1917 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio	sobre temas dos índios Caripunas de Mato Grosso dedicadas a Ernani Braga e Nininha Veloso Guerra – vide “música sinfônico coral” e “discografia”
1914	FÁBULAS CARACTERÍSTICAS O Cuco e o Gato A Araçonga e o Irerê O Gato e o Rato	PIANO	5	O Gato e o Rato Arthur Napoleão Rio de Janeiro	3-2-1917 – Rio de Janeiro – Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio. Rubens Figueiredo	com indicação de op. 60 – as duas primeiras extraviadas
1914	ONDULANDO (Estudo)	PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	-
1914	SONHAR	VIOLINO E PIANO	2	idem	-	-
1914	SONHAR (Melodia)	VIOLONCELO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	29-1-1915 – Rio de Janeiro, Teatro D. Eugenia – Lucília Villa-Lobos, piano e o autor ao violoncelo	com a indicação de op. 14
1915	QUARTETO DE CORDAS N.º 1 Cantilena – Andante Brincadeira – Allegretto Scherzando Canto Lírico – Moderato Cançoneta – Andantino Quasi Allegretto	2 VIOLINOS, VIOLA E VIOLONCELO	24	Southern Music Pub. Comp. Inc. New York	3-2-1915 – Nova Friburgo – residência do compositor brasileiro Homero Barreto	vide “discografia”

	Melancolia – Lento Saltando como um Saci – Allegro					
1915	QUARTETO DE CORDAS N.º 2 Allegro non troppo Scherzo (Allegro) Andante Allegro Deciso	2 VIOLINOS, VIOLA E VIOLONCELO	25	Editions Max-Eschig, Paris	3-2-1917 – Rio de Janeiro Judith Barcelos, Dagmar Gitahy, Orlando Frederico e Alfredo Gomes	-
1915	SONATA N.º 1 Allegro non tropo Adagio Allegro final	VIOLONCELO E PIANO	12	idem	-	extraviada em Paris
1915	SONATA N.º 2 Allegro moderato Andante Scherzo Allegro vivace sostenuto e final	VIOLONCELO E PIANO	20	idem	17-11-1917 – Rio de Janeiro Salão Nobre do Jornal do Comércio Lucília Villa-Lobos e Gustavo Hess de mello (com a indicação de op. 46)	vide “discografia”
1915	TRIO N.º 2 Allegro moderato Berceuse – Barcarola (Andantino calmo) Scherzo (Allegro vivace Spirituoso) Final (Moltoallegro)	PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO	33	idem	12-11-1919 – Rio de Janeiro - Teatro Municipal. Lucília Villa-Lobos, Mário Ronchini e Newton Padua	vide “discografia”
1915	MARCHA RELIGIOSA N.º 1	ORQUESTRA	6	manuscrita	12-6-1915 - São Paulo Orquestra Sinfônica de São Paulo Autor, regente	extraviada
1915	TANTUM ERGO	CORO MISTO A 4 VOZES À CAPELA	2	manuscrita	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal ScholaCantorum Santa Cecilia Conego Alpheo Lopes de Araújo, regente	-
1915	TANTUM ERGO	CORO E ORQUESTRA Orquestração: Fta., Ob., Cl. em si bemol,	4	idem	-	-



		Fag. e Cordas				
1915	ELEGIE	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trpt., 2 Trb., Tuba, Tim., Cel., Harpa e Cordas	4	manuscrita	10-11-1917 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal Roberto Soriano, regente	-
1915	IL LOVE (O Boi)	CANTO, PIANO,E VIOLONCELO (adlibitum)	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	3-2-1917 – Lydia Albuquerque Salgado, Lucília Villa-Lobos, Alfredo Gomes Rio de Janeiro, Salão Nobre dos Empregados do Comércio	poesia de Carducci – descreve a monotonia dos campos numa insistente nostalgia
1915	CEGONHA (A)	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 – Rio de Janeiro – Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Frederico Nascimento Filho, barítono Hernani Braga, piano	poesia de Anibal Teófilo
1915	IL NOME DI MARIA	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	3-2-1917 - Rio de Janeiro - Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio Lydia Albuquerque Salgado, canto Lucília Villa-Lobos, piano	poesia de Lorenzo Stechetti
1915	BERCEUSE	VIOLINO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915	Dedicada “A Mme. Noemia Villa-Lobos, Minha Mãe” – vide “violoncelo e piano”
1915	CAPRICCIO	VIOLINO E PIANO	3	idem	13-11-1915	-
1915	IMPROVISO N.º 7 (Melodia)	VIOLINO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	17-11-1917 – Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Comércio – Mário Caminha, violino e Lucília Villa-Lobos, piano	-
1915	BERCEUSE	VIOLONCELO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-11-1915 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio Mme. Villa-Lobos, piano e Oswaldo Allioni, violoncelo	dedicada à Mme. Noêmia Villa-Lobos, Minha Mãe – com indicação de Op. 50
1915	CAPRICCIO	VIOLONCELO E PIANO	2	Arthur Napoleão	-	com indicação de Op. 49

				Rio de Janeiro		
1916	QUARTETO DE CORDAS N.º 3 Allegro non troppo Moltovivo Molto Adagio Allegro com fuoco	2 VIOLINOS, VIOLA E VIOLONCELO	24	idem	12-11-1919 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal Pery Machado, Mário Ronchini, Orlando Frederico e Newton Padua	conhecida como o quarteto das Pipocas (pelo 2.º movimento)
1916	QUINTETO	2 VIOLINOS, VIOLA, VIOLONCELO E PIANO	-	manuscrita	-	extraviada
1916	AVE MARIA	CORO A 2 VOZES (Cânone)	2	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	-	texto em latim
1916	SALUTARIS (O)	CORO MISTO A 4 VOZES	2	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	idem	texto em latim dedicada ao Cônego Alpheu
1916	CENTAURO DE OURO	ORQUESTRA	-	idem	-	poema sinfônico com argumento de Ruy Pinheiro Guimarães extraviada
1916	DANSES AFRICAINES (DancesdesindiensmétisduBrésil) Farrapós Kankukus Kankikis	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Op., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 3 Trb., Tuba, Timp., Caxambu, Caixa, Triângulo, Pratos, Tambor africano, 2 Tamborins (pequeno e grande), Reco-Reco, Chucalho de metal (grande e pequeno), Bombo, Xil., Cel., 2 Harpas, Piano e Cordas	14	Editions Max-Eschig, Paris	9-12-1922 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal (com o título de Danças Características Africanas) Autor, regente	vide "piano e discografia"
1916	MYREMIS (poema sinfônico)	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Pist., Timp., Pratos, Bombo, Matraca,	10	idem	15-8-1918 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal, Orquestra de 85 músicos. Francisco Braga, regente	Mitho - poema, argumento de Raul Villa-Lobos

		Tambor, Pand., Viola de Amor, Cítara de arco, Cel., Harpa e Cordas				
1916	NAUFRÁGIO DE KLEÔNICOS (poema sinfônico ou bailado)	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 3 Trpt., 4 Trb., Tuba, Timp., Pratos, Triâng., Bombo, Caixa, Harpa e Cordas	12	Editions Max-Eschig, Paris	27-7-1920 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal. A. Soriano, regente 27-11-1920 - Rio de Janeiro, Concerto Sinfônico Weingartner Weingartner, regente	dançada com o argumento da Teixeira Leite pela bailarina Ruskaia
1916	SINFONETA N.º 1 Allegro justo Andante non troppo Andantino	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trb., Timp., e Cordas	20	Southern Music Pub. Comp. Ltda. New York	-	Em memória de Mozart
1916 1917 1918	SUÍTE FLORAL Idílio na rede Uma camponesa Cantadeira Alegria na horta	PIANO	6	idem	N.º 1, 17-11-1917, Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio – Ernani Braga – n.º 2, 19 de novembro de 1919, Nininha Veloso, pianista, n.º 3, 21-10-1921, Rio de Janeiro, Arthur Rubinstein	“Alegria na Horta”, impressões de uma festa dos hortelões – vide “discografia”
1916	SINFONIA N.º 1 (O Imprevisto) Allegro Moderato Adagio Allegro Vivace (Scherzo) Allegro com brio	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., Fta., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2 Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Pist., 3 Trb., Tuba, Tímp., Tam-Tam, Bombo, Cel., 2 Harpas e Cordas	22	Editions Max-Eschig, Paris	29-9-1919 – Rio de Janeiro- Grande Companhia Italiana, 1.º e 4.º movimentos, Marinuzzi, regente – integral 30-8-1920, Rio de Janeiro – Teatro Municipal – Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro Autor, regente	Sobre argumento de Villalba Filho, com indicação de op. 112
1916	ELEGIE	VIOLINO E PIANO	2	idem		-
1916	ELEGIE	VIOLONCELO E PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	3-2-1917 – Rio de Janeiro, Salão Nobre do Jornal do Comércio – Alfredo Gomes, violoncelo e Lucília Villa-Lobos, piano	com indicação de Op. 87
1917	QUARTETO DE CORDAS N.º 4	2 VIOLINOS, VIOLA E VIOLONCELO	20	Associated Music Pub.	8-10-1949 – Rio de Janeiro Quarteto Borgerth	dedicada a Frederico Nascimento

	Allegrocon moto Andantino (Tranquilo) Scherzo (Allegro Vivace) Allegro			New York		
1917	SEXTETO MÍSTICO (Sextuor Mystique)	FLAUTA, OBOÉ, SAXOFONE ALTO EM MI BEMOL, HARPA, CELESTA E VIOLÃO	2	Editions Max-Eschig, Paris	16-11-1962 – Rio de Janeiro Moacyr Liserra, José Cocarelli, Sebastião de Barros, Romeu Fossatte, Maria Célia Machado e Turibio Santos	vide “discografia”
1917	AVE MARIA	CORO MISTO	2	idem	-	texto em português
1917	AVE MARIA (Reza)	CORO MISTO A 4 VOZES	2	idem	-	texto em latim
1917	AVE MARIA (Reza)	CANTO E PIANO OU ORQUESTRA	2	idem	-	texto em latim
1917	AVE MARIA N.º 19	CANTO E PIANO OU HARMÔNICO OU CORO MISTO A 4 VOZES À CAPELA	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	-
1917	MEMORARE	CORO A 2 VOZES E ORQUESTRA	3	idem	-	-
1917	SALUTARIS HOSTA (Õ) (Moteto)	CORO MISTO A 4 VOZES À CAPELA	2	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Schola Cantorum Sancta e Ceciliae Conego Alpheo Lopes de Araújo, regente	-
1917	AMAZONAS Contemplação do Amazonas - Ciúme do Deus dos ventos - O espelho da jovem índia - Traição do Deus dos ventos - A Prece da jovem índia. Dança ao encantamento das florestas. Dança dos monstros - A Marcha dos monstros - A alegria da índia - Um monstro se destaca - A ânsia do monstro - O espelho	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftins., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., Requinta., 2 Cl., em la, C. B., 2 Fag., C. Fag., Sarruxofone, 2 Trpt., em fa., 2 Trpt. em sibemol, 3 Trb., Tuba, 2 Timp., Tam- Tam, Tamborim de Provence, Triângulo, Tambor de Basque, Prates,	14	idem	30-5-1929 - Paris Maison GaveauOrchestredesConcertsPoulet acrescida de músicos, no total de 120 executantes Gaston Poulet, regente	bailado e poema sinfônico sobre um conto indígena de Raul Villa- Lobos, seu pai vide "piano"

	enganador - A descoberta - O abismoe o precípio	Pratos, Pandeiro, Bombo, Matraca, Cítara de Arco ou Violinofone, Viola de amor, Cel., 2 Harpas, Piano e Cordas				
1917	TÉDIO DE ALVORADA	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 3Trp., 3 Trpt., 4 Trb.,Timp., Pratos, Sinos, Xil., Cel., Harpa e Cordas	14	manuscrita	15-8-1918 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal, Orquestra de 85 músicos. Autor, regente.	extraviada
1917	UIRAPURU (O pássaro encantado) poema sinfônico e bailado	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 3Trpt., 3 Trb., Tuba, Timp.,Tam-Tam, Glock, Sinos, Reco-Reco, Tambor, Pratos, Bombo, Xil., Violinofone, Cel., 2 Harpas, Piano e Cordas	14	Associated Music Pub. Comp. New York	25-5-1935 - Buenos Aires Teatro Colon (função de gala em honra à visita do Presidente Getúlio Vargas à Argentina), Orquestra e Corpo de Baile do Teatro Colon Nemanoff, coreógrafo Autor, regente	argumento do bailado de Villa-Lobos, baseado na lenda do pássaro encantado - dedicada a Serge Lifar vide "notas explicativas" e "discografia"
1917	CASCAVEL	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	12-11-1919 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal Frederico Nascimento Filho, barítono Lucília Villa-Lobos, piano	poesia de Costa Rego Junior
1917 1919	SIMPLES COLETÂNEA Valsa mística (1917) Um berço encantado (1918) Rodante (1919)	PIANO	6	Arthur Napoelão Rio de Janeiro	N.º 1, em 12-11-1919, Rio, Teatro Municipal – Nininha Veloso Guerra – n.º 3, em 21-10-1921, Ernani Braga, - integral, Rio de Janeiro Antonieta Rudge Muller	vide “discografia”
1917	SINFONIA N.º 2 (Ascensão) Allegro non tropo Allegretto Scherzando Andante Moderato	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2 Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Pist., 3	38	G. Ricordi & Cia. New York	6-5-1844 – Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional Autor, regente	com indicação do op.160 inspirada na ascensão do próprio autor

	Allegro Final	Trb., Tuba, Tímp., Tam-Tam, Bombo, Cel., 2 Harpas e Cordas				
1917	CANTO DO CISNE NEGRO (O)	VIOLINO E PIANO	3	idem	-	extraída de “Naufrágios Kleônicos” – vide “discografia”
1917	CANTO DO CISNE NEGRO (O) (Poema ballo-místico)	VIOLONCELO E PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	extraída do “Naufrágio de Kleônicos” – vide “discografia”
1918	VALSA BRASILEIRA	BANDA		manuscrita	-	extraviada
1918	TRIO N.º 3 Allegrocon moto Assai moderato Allegrospirituoso Final (Allegroanimato)	PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO	25	idem	21-10-1921 – Rio de Janeiro Salão Nobre do Jornal do Comércio Lucília Villa-Lobos, Paulina d’Ambrózio e Alfredo Gomes	-
1918	AVE MARIA	CORO MISTO A 4 VOZES	2,50	Editions Max-Eschig, Paris	20-11-1967 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Coral Ars. Nova da Universidade Federal de Minas Gerais Carlos Alberto Fonseca, regente	texto em latim vide "discografia"
1918	MARCHA RELIGIOSA	ORQUESTRA	10	manuscrita	5-12-1918 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos Francisco Nunes, regente	extraviada
1918	MARCHA RELIGIOSA N.º 3	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., Cl., 2 Fag., 3 Trp., 3 Trpt., 3 Trb., Tímp., Cordas	10	idem	-	-
1918	MARCHA RELIGIOSA N.º 7	ORQUESTRA	8	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Autor, regente	-
1918	MARCHA RELIGIOSA N.º 8	ORQUESTRA	8	idem	idem	-
1918	AMOR Y PERFÍDIA (canção espanhola)	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	dedicada a Robert Soriano
1918	PROLE DO BEBÊ N.º 1 (A)	PIANO	22	Arthur Napoleão	5-7-1922, Rio de Janeiro, Teatro	dedicada a Lucília Villa-

	(A Família do Bebê) (La Famille du Bébé) Branquinha (A Boneca de Louça) (Petite blanche) (La poupée de biscouit) Moreninha (A Boneca de Massa) (Petit Brune) (La Poupée de papier maché) Caboclinha (A Boneca de Barro) (Petite indigène du Bresil) (La poupée em argile) Mulatinha (A Boneca de borracha) (Petite mulatresse) (La poupée em caoutchouc) Negrinha (Boneca de Pau) (Petite negresse) (La poupée em bois) A Pobrezinha (A Boneca de trapo) (Petite pauvre) (La poupée de chiffon) O Polichinelo (Le Polichinelle) A Bruxa (A Boneca de Pano) (Sorcier) (La poupée de drap)			Rio de Janeiro	Municipal – integral, Arthur Rubinstein	Lobos – vide “discografia”
1919	FOLIA DE UM BLOCO INFANTIL	PIANO E ORQUESTRA. Orquestração: 2Fta., Ob., Cl., Sax., Fag., 3 Trp., Trb., Timp., Bombo, Tamborim, Choc., Reco-Reco, Tambor e Cordas	3	manuscrita	22-9-1925 –S. Paulo. Lucília Guimarães Villa-Lobos, solista. Autor, regente	do carnaval das crianças
1919	CANÇÃO DOS ARTISTAS	CORO MISTO A 4 VOZES E PIANO	3	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	-	hino da Casa dos artistas poesia de Raul Pederneiras
1919	MEU PAÍS (Canção Patriótica brasileira)	CORO A 5 VOZES	2	Vicente Vitale, Rio de Janeiro	-	poesia de Villa-Lobos com o pseudônimo de “Zé Povo” vide “discografia”
1919	MEU PAÍS	CORO E ORQUESTRA	2	manuscrita	24-11-1926 – Rio de Janeiro –	idem

					Teatro Municipal. Coro e Orquestra. Autor, regente	
1919	VIDAPURA (Missa Oratória) Kyrie Glória Credo Sanctus Benedictus Agnus Dei	CORO MISTO E ÓRGÃO redução de orquestra	22	Editions Max-Eschig, Paris	-	-
1919	VIDAPURA (Missa Oratória) Kyrie Glória Credo Sanctus Benedictus Agnus Dei	ORQUESTRA, SOLOS E CORO MISTO Orquestração: 2Ftas; 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., Trp., 2 Trb., Tuba, Timp., Órgão e Cordas	22	Editions Max-Eschig, Paris	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal (com o título de Segunda Missa) Escola Coral do Teatro Municipal, Sylvio Piergili, regente, Arnaud Gouvêa, órgão Margarida Simões, Mariana Leal, Dolores Belchior, Antonieta de Souza, Armando Ciuffi, Asdrubal Lima e João Athos, solista e Orquestra Autor, regente	inscrito na partitura: "Esta missa foi escrita por encomenda do Padre Romualdo da Silva Iniciei em novembro e terminei em dezembro de 1919. Que possa o meu Deus perdoar-me desse pecado"
1919	DANÇA FRENÉTICA	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 3 Trb., Tuba, Timp., Tam- Tam, Pratos, Triângulo, Xil., Cel., Harpa e Cordas	8	idem	7-3-1922 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal. Autor, regente	-
1919	CANÇÃO DOS ARTISTAS	CANTO E PIANO	2	Vicente Vitale Rio de Janeiro	-	dedicada a Casa dos Artistas como Hino dos Artistas poesia de R. Pederneiras escrita no Teatro S. Pedro
1919	FESTIM PAGÃO	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	12-11-1919 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal	poesia de Ronald Carvalho



					Frederico Nascimento Silva, canto Lucília Villa-Lobos	
1919	SERTÃO NO ESTIO (cântico brasileiro)	CANTO E PIANO	2	Arthur Napoleão Rio de Janeiro		poesia de Arthur Lemos
1919	SERTÃO NO ESTIO	CANTO E ORQUESTRA	2	manuscrita	11-6-1921 - Rio de Janeiro - Teatro Municipal Vicente Celestino, solista Soriano Robert, regente	idem
1919 1920	CARNAVAL DAS CRIANÇAS O Ginete do Pierrozinho O Chicote do Diabinho A Manha de Pierrete Os Guizos do Dominozinho As Peripécias do Trapeirozinho As Traquinices do Mascarado Mignon A Gaita de um Precoce Fantasiado A Folia de um Bloco Infantil	PIANO	18	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	17-9-1925 – Rio de Janeiro, Salão do Instituto Nacional de Música – integral, Antonieta Rudge Muller	dedicada “Aos meus sobrinhos” – primeiro número composto em 1929 – Folia de um Bloco Infantil para quatro mãos
1919	HISTÓRIAS DA CAROCHINAS No Palácio encantado A Cortesia do Principezinho E o Pastorzinho cantava E a Princezinha dançava	PIANO	10	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	dedicada a Nylzota Ahygarita, Russinha e Kilzota
1919	SINFONIA N.º 3 (A Guerra) Allegro quasi justo (A vida e o labor) Como Scherzo (Intrigas e cochichos) Lento e Marcial (Sofrimento) Allegro Impetuoso (A Batalha)	ORQUESTRA E FANFARRA (Coro misto ad libitum) Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2 Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Pist., 4 Trb., Tuba. Tímp., Tam- Tam, Xil., Pratos, Matraca, Bombo, Fanfarra, Cel., Harpa e Cordas	25	idem	Setembro, 1920 – Rio de Janeiro, Teatro Municipal, - Autor, regente – Concerto em homenagem aos Reis da Bélgica	-

1919	SINFONIA N.º 4 (A Vitória) Allegro Impetuoso Andante Lento Allegro	ORQUESTRA E FANFARRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., Sax., 2 Fag., C. Fag., 4 Trop., 4 Pist., 4 Trb., Tuba, Tímp., Pratos, Guizos, Trâng., Fanfarra, Cel., Harpa e Cordas	26	idem	6-6-1955 – Paris, Theatre Champs Elysées – Orquestra Nacional e Fanfarra da Radiodiffusion Française – Autor, regente	programada no Brasil por várias vezes só foi executada em Paris, em 1955 vide “discografia”
1920	SONATA N.º 3 Adagio non tropo Allegro vivace Moltoanimato e finale Scherzando	VIOLINO E PIANO	22	idem	-	vide “discografia”
1920	MARCHA SOLENE N.º 6	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Gg., 4 Trp., 3 Trpt., 3 Trb., Cordas	6	idem	11-11-1922 - Rio de Janeiro Teatro Municipal Autor, regente	-
1920	MARCHA TRIUNFAL	ORQUESTRA	6	idem	-	extraviada
1920	HISTORIETTES (Historietas) Solitude (Solidão) Lune d'Octobre Le petit peloton de fil (Novelozinho de linha) Hermione et les bergers Car vite s'écoule da vie Lé Marché	CANTO E PIANO	12	Extinta Casa Mozart - Rio de Janeiro manuscrita	21-10-1921 - Rio de Janeiro - Salão Nobre de Jornal do Comércio Maria Emma, canto Lucília Villa-Lobos, piano	poesias em português de Ribeiro Couto e Manuel Bandeira e em francês Ronald de Carvalho e Albert Samain - dedicada a Vera Janacópulos
1920	HISTORIETTES Solitude (Solidão) Le petit peloton de fil (O Novelozinho de linha) Hermione et les bergers Car vite s'écoule da vie Lé Marché	CANTO E ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., 2 Cl., Cl. B., 2 Fag., C. Fag., Trpt., 3 Trb., Tuba, Tímp., Cel., Piano e Cordas	10	manuscrita	-	idem

1920	BAILADO INFANTIL	PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	excerto do 2.º ato da ópera Zoé
1920	LENDA DO CABOCLO (A)	PIANO	5	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	Rio, 11-6-1921 – Iberê Lemos	dedicada a Arthur Iberê Lemos – vide “música sinfônico coral” e “discografia”
1920	POEMA DO MENESTREL Pobre ceguinho Canção de esmola Abandono	PIANO	6	manuscrita	-	extraviada em Paris
1920	SINFONIA N.º 5 (A Paz) Allegro Scherzo Moderato Allegro Grandioso	ORQUESTRA, CORO FANFARRA	-	manuscrita	-	extraviada
1920	LENDA DO CABOCLO (A)	VIOLINO E PIANO	5	idem	-	arranjo de Pery Machado – vide “piano”, “orquestra” e “discografia”
1921	CHOROS N.º 1	VIOLÃO	3	Editions Max-Eschig, Paris	-	dedicada a Ernesto Nazareth vide "discografia"
1921	QUATOUR Allegrocon moto Andantino e calmo Allegrodeciso	FLAUTA, SAXOFONE ALTO EM MI BEMOL, HARPA, CELESTA E CORO FEMININO	20	idem	21-10-1921 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio – com o título de Quarteto Simbólico Pedro de Assis, Antão Soares, Rosa Farraiola e Coro feminino: Ana Lamego, Antonieta L. de Castro, Maria Ema Guimarães, Mercedes Pereira, Pepita Pinto Villa-Lobos, regente	impressões da vida mundana dedicada a Mme. Santos Lobo (sua grande benfeitora) vide “discografia”
1921	TRIO Animé Languissant Vif	OBOÉ, CLARINETE E FAGOTE	18	Editions Max-Eschig, Paris	9-4-1924 – Paris Salle des Agriculteurs Gaudard, Hamelin e Dhérin	vide “discografia”
1921	CANTIGA BOÊMIA	CANTO E ORQUESTRA Orquestração:	2	manuscrita	18-6-1934 – Rio de Janeiro – Teatro João Caetano, Orquestra do Teatro	orquestração do original para canto e piano do

		2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trb., Timp., Guisos, Pad., Triâng., Cel., Harpa e Cordas			Municipal Julieta Teles de Menezes, solista H. Villa-Lobos, regente	compositor brasileiro Henrique Oswald poesia de Olegário Mariano
1921 1923	EPIGRAMAS IRÔNICOS E SENTIMENTAIS Eis a Vida (Voila l avie) Inútil Epigrama Sonho de uma noite de verão Epigrama Perversidade Pudor Imagem Verdade (como ópera lírica)	CANTO E PIANO	12	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	21-10-1921 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio Maria Emma, Canto Mme. Lucília Villa-Lobos	poema de Ronald de Carvalho – dedicada a Maria Emma
1921	EPIGRAMAS IRÔNICOS E SENTIMENTAIS Eis a Vida Inútil Epigrama Sonho de uma noite de verão Epigrama Perversidade Pudor Imagem Verdade	CANTO E ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., Sax., Fag., 2 Trp., 2 Trb., Timp., Tam-Tam, Cel., Harpa ou Piano e Cordas	12	manuscrita	26-8-1929 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal Concertos Viggiani Elsie Houston, solista Autor, regente	idem
1921	ORAÇÃO AO DIABO	CANTO E ORQUESTRA Orquestração: 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trpt., 2 Trb., Tuba, Tímp., Tam- Tam, Bombo, Pratos, Harpa e Cordas	2	idem	18-6-1934 - Rio de Janeiro - Orquestra do Teatro Municipal Julieta Teles de Menezes, solista Villa-Lobos, regente	orquestração do original para canto e piano de Alberto Nepomuceno - poesia de Orlando Teixeira
1921	PIERROT	CANTO E ORQUESTRA	2	manuscrita	-	orquestração do original para canto e piano de Henrique Oswald - poesia de Olegário Mariano

1921	TROVAS	CANTO E ORQUESTRA Orquestração: 2 Tas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trpt., 2 Trb., Tímp., Harpa e Cordas	2	manuscrita	-	orquestração do original para canto e piano de Alberto Nepomuceno – poesia de M. Azevedo
1921	FIANDEIRA (A) (Fileuse)	PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	21-10-1921 – Rio de Janeiro – Salão Nobre do Jornal do Comércio – Ernani Braga	dedicada a Ernani Braga vide “discografia”
1921	POEMA ÚMIDO Pingos d’água Gotas de lágrimas Brilhantes de orvalho	PIANO	4	idem	-	idem
1921	A PROLE DO BEBÊ N. ° 2 (La Famile du Bébé) Os Bichinhos (Les petites bêtes) A baratinha de papel (Le petit cafard em papier) A Gatinha de papelão (Le petit chat em carton) O Camundongo de massa (Le souris em papier maché) O Cachorrinho de borracha (Le petit chien em caoutchouc) O Cavalinho de pau (Le petit cheval de bois) O Boisinho de chumbo (Le petit boeuf de plomb) O Passarinho de pano (Le petit oiseaus de drap) O Ursinho de algodão (Le petit ours de coton) O Lobozinho de vidro (Le petit loup em verre)	PIANO	26	Editions Max- Eschig – Paris	integral em 5-12-1927, Paris, Aline Van Barntzen	dedicada a Aline Van Barentzen – vide “discografia”
1921 1926	RUDEPOEMA	PIANO	24	Max-Eschig Paris	24-10-1927 – Maison Gaveau, Paris Arthur Rubinstein	Dedicada a Rubinstein: “Meu caro amigo. Não sei se pude assimilar

						inteiramente tua alma com este Rudepoema, mas juro de todo o meu coração, que tenho a impressão no meu espírito, de ter gravado teu temperamento, que o escrevi maquinalmente como uma Kodak íntima. Por consequência se assim resultar, serás sempre o verdadeiro autor desta obra” – vide “música sinfônico coral” e “discografia”
1922	BRASIL, NOVO	BANDA Instrumentação: Ftim., Ftas., Cl., Pist., Bug., Sax., Barítono, Trb., Bombo, Cont., em Mi Bemol e Si Bemol, Pratos, Tambor e Bombo	4  1	Publicação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico com o título de "Partituras de Banda"	-	vide "música coral" e "discografia Do Guia Prático. Tema popular infantil. Vide "música coral" e "discografia"
1922	FANTASIA DE MOVIMENTOS MISTOS Alma Convulsa Serenidade Contentamento	VIOLINO E ORQUESTRA Orquestração: Ftim., Fta., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., 4 Trp., 2 Pist., 2 Trb., Tuba, Timp., Tam-Tam, Pratos, Cel., Harpa, Piano e Cordas Redução para violino e piano	25	Southern Music Publisher Comp New York	N.º 2 – 9-12-1922 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal. Paulina d’Ambrózio, Solista. Autor, regente. Integral – 23-4-1941. Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Oscar Borgerth, solista Albert Wolff, regente	dedicada a Paulina d’Ambrózio vide “discografia”
1922	BRASIL NOVO	CORO A 4 VOZES À CAPELA	3	idem	13-5-1931 – São Paulo – 10.000 vozes de escolas particulares, escolas normais, soldados da Força	poesia de Villa-Lobos com o pseudônimo de Zé Povo

					Pública do Exército, estudantes de direito e 400 músicos de banda e orquestra 1.ª iniciativa de canto em conjunto no Brasil. Villa-Lobos, regente	vide "banda"
1922	BRASIL NOVO (Hino Revolucionário)	CORO A 4 VOZES COM ACOMPANHAMENTO DE PIANO E BATERIA	3	manuscrita	-	poesia de Villa-Lobos com o pseudônimo de Zé Povo vide "banda"
1922	BRASIL NOVO	CORO E ORQUESTRA	3	idem	-	idem
1922	DANÇA DOS MOSQUITOS	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 4 Trb., Tuba, Timp., Tam-Tam, Pratos (com vassourinhas), Chuc.de metal, Pandeiro, Matraca, Cel., Cel. Harpa, Piano e Cordas	6	Editions Max-Eschig, Paris	23-11-1974 - Rio de Janeiro, Teatro Municipal Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio - MEC, Mário Tavares, regente	dedicada a Mindinha, em 1936
1922	LENDA DO CABOCLO	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., Timp., Triang., Harpa e Cordas	5	idem	13-6-1921 - Rio de Janeiro - Orquestra do Teatro Municipal Alberto Soriano, regente	Original para piano foi também orquestrada por Adalberto de Carvalho dedicada a Arthur Iberê Lemos vide "discografia"
1922	VERDE VELHICE (divertimento)	ORQUESTRA Orquestração: 2Ftas., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 2 Trp., 2 Trpt., 2 Trb., Tuba, Tam-Tam, Cel., Harpa e Cordas	4	manuscrita	1926 - São Paulo Autor, regente	dedicada ao Conselheiro Antônio Prado
1922	FANTASIA DE MOVIMENTOS MISTOS Serenidade Alma Convulsa	VIOLINO E PIANO	25	Southern Music. Pub. Comp. New York	Alma Convulsa e Serenidade, Paulina d'Ambrozio, violino e Lucília Villa-Lobos, piano	transfigurações de várias tribos do Brasil – dedicada a Paulina d'Ambrozio

	Contentamento					vide “instrumento solista e orquestra” e “discografia”
1923	NONETO (impressão rápida de todo o Brasil)	FTA., OB., CL., SAX. EM MI BEMOL, FAG., CEL., HARPA, PIANO, CORO MISTO E BATERIA, timp., xil., bombo, tam-tam, tamborim (pequeno e grande), caixa, pratos de bronze e de louça, chocalhos (madeira e metal), triangulo (grande e pequeno), reco-reco, côco e puita	18	Editions Max-Eschig, Paris	30-5-1924 – Paris. L. Fleury, L. Gaudard, H. Declacoix, R. Briard, G. Dhérin, G. Truc, J. Souza Lima, Inghelbrecht, Caillette e L. Perret e ChoeurMixte de Paris Villa-Lobos, regent	dedicada a Dona Olivia Guedes Penteadó (sua grande benfeitora) vide “discografia”
1923	SONATA N.º 4 Allegro moderato Andante Scherzo Allegro final	VIOLINO E PIANO	20	idem	-	extraviada em Paris
1923	COLEÇÃO BRASILEIRA Tempos atrás Tristeza	CANTO E PIANO	3	idem	-	poesia de Godofredo da Silva Telles – dedicadas a Olívia Guedes Penteadó e Carolina da Silva Telles
1923	COLEÇÃO BRASILEIRA Tempos atrás Tristeza	CANTO E ORQUESTRA	3	manuscrita	18-2-1925 – São Paulo – Teatro Sant’Ana Frederico Nascimento Filho Regente, autor	idem
1923	POÈME DE L’ENFANT ET DE SA MÈRE	CANTO, FLAUTA, CLARINETE E VIOLONCELO	4	idem	14-3-1930 - Paris - Salle Chopin Croiza, Crunelle, Cahuzac e Aniceto Palma	palavras de Villa-Lobos com o pseudônimo Epaminondas Vilalba Filho vide "discografia"
1923	POÈME DE L’ENFANT ET DE SA MÈRE	CANTO E PIANO	4	idem	-	palavras de Villa-Lobos, E Vilalba Filho
1923	SERESTAS	CANTO E PIANO	35	1 a 12, Arthur	Serenata, 27-8-1940	poesias de Álvaro



1925 1926	Pobre cega Anjo da Guarda			Napoleão, Rio de Janeiro 13 e 14, Editions Max-Eschig, Paris	Alma Cunha Miranbda	Moreyra, Manuel Bandeira, Olegário Mariano, Dante Milano, Manduca Piá (pseudônimo de Manuel Bandeira), Ronald de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, David Nasser e Abgar Renault - a pedido de Villa-Lobos, Dora Vasconcelos substitui os versos de Canção do Carreiro, Abril e Desejo - Canção do Carreiro (crepúsculo caricioso) sobre temas dos boiadeiros e carreiros entre os índios e mamelucos do Brasil - dedicadas a Dante Milando, Jayme Ovalle, Manuel Bandeira, Catulo Cearense, Guilherme de Almeida, Dr. Maurício Gudin, Gurgel do Amaral e Elsie Houston vide "discografia"
1923 1925 1926	SERESTAS Pobre cega Anjo da Guarda Canção da Folha Morta	CANTO E ORQUESTRA	25	manuscrita	6-11-1936 - Rio de Janeiro - Cantiga do Viúvo, Orquestra do Teatro Municipal Alicinha Ricardo Mayerhofer, solista Autor, regente	poesias de Álvaro Moreyra, Olegário Mariano, Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Manduca Piá

						vide "discografia"
1923	SUÍTE PARA CANTO E PIANO: A menina e a Canção Quri ser alegre Sertaneja	CANTO E VIOLINO	12	idem	17-9-1925 – Rio de Janeiro – Salão do Instituto Nacional de Música Julieta Telles de Menezes Paulina d’Ambrozio	poema de Mário Andrade – dedicada a A. Staal, Vera Janacópulos e Yvonne Astruc vide “discografia”
1923	SUÍTE PARA CANTO E VIOLINO: Sertaneja	CANTO, VIOLINOS E VIOLAS	2	idem	13-6-1934 – Rio de Janeiro – Teatro João Caetano Julieta Telles Menezes, solista Autor, regente	poema de Mário Andrade
1924	CHOROS N.º 2	FLAUTA E CLARINETE	3	idem	18-2-1925 SpartacoRossi AntenorDriussi	dedicada a Mário de Andrade vide "discografia"
1924	CHOROS N.º 2	PIANO	3	idem	-	dedicada a Mário de Andrade original para flauta e clarinete
1924	CHOROS N.º7 (Setemino)	FLAUTA, OBOÉ, CLARINETE EM SI BEMOL, SAXOFONE ALTO EM MI BEMOL, FAGOTE, VIOLINO, VIOLONCELO E TAM-TAM (INVISÍVEL)	10	Editions Max-Eschig, Paris	17-9-1925 - Rio de Janeiro. Salão do Instituto Nacional de Música. Ary Ferreira, Antão Soares, Rodolfo Atanásio, Felipe Dechamps, Assis Republicano, Cardoso Menezes Newton Padua	dedicada ao Sr. Arnaldo Guinle o Clarinete, em certo trecho, é usado sem palheta e soprado como trompa em Barcelona, Villa-Lobos dirigiu essa obra aumentando o número de violinos e violoncelos, ficando satisfeito com o resultado vide “discografia”
1924	CHOROS N.º 2	PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	dedicada a Mario de Andrade – original para flauta e clarinete vide “choros”
1925	CHOROS N.º 3 (Picapau)	CLARINETE, SAX. ALTO, FAG., 3 TROMPAS, TRB. e	4	idem	5-12-1927 - Paris. Cahuzac. Poimbeuf, Dhérin, Entraigue, Penable, Marquette e Dervaux.	dedicada a Tarsila e Oswald de Andrade baseada no tema dos

		CORO MASCULINO			Ribert Siohan, regente	índios Parecis "Nozani-na" recolhido por E. Roquette Pinto vide "discografia"
1925	CHOROS N.º 5 (Alma Brasileira)	PIANO	5	idem	-	dedicada ao Dr. Arnaldo Guinle vide "discografia" e "piano"
1925	CHOROS N.º 8	ORQUESTRA E 2 PIANOS Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 4 Cl., Cl. B., Sax., 2 Frag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 3 Trb., Tuba, Timp., Tam- Tam, Xil., Triângulo, Bombo, Pratos, Tamb. deCamp., Caixa, Choc. de metal, Rec-Rec, Caracaxá, Puita, Matraca, Caraxá, Cel., 2 Harpas e Cordas	20	idem	24-10-1927 - Paris. Orquestra "Concerts Colonne". Aline Van Barentzene Tomás Terán. Autor, regente	dedicada a Tomás Terán. Em certo trecho da obra é colocada uma folha de papel entre as cordas do piano a bateria requer 8 executantes
1925	MARTÍRIO DOS INSETOS A Cigarra no Inverno O Vagalume na Claridade Mariposa na luz	VIOLINO E ORQUESTRA Orquestração: Ftim.,Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., 2 Fag., C. Fag., 2 Trp., 2 Pist., 2 Trb., Tuba, Timp., Pratos, Harpa, Cel., Cordas. Redução para violino e piano	15	Tonos International Darmstadt Alemanha	N.º 3 – 9-12-1922 – Rio de Janeiro – Teatro Municipal. Paulina d' Ambrózio, Solista. Autor, regente. Integral – 1948 – Rio de Janeiro – Rádio Nacional. Orquestra Sinfônica. Oscar Borgerth, solista Leo Perachi, regente	Dedicada a Oscar Borgerth, Mariuccia Lacovino e Mário Caminha vide "violino"
1925	CANÇÃO DA TERRA	CORO FEMININO E PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	dedicada a Francisco Albuquerque da Costa para suas alunas do Colégio Bennet poesia de Ronald de Carvalho

1925	CANÇÃO DO PARACHOQUE	CORO A 3 VOZES À CAPELA.	1	manuscrita	-	composta com o pseudônimo de e. Vilalba Filho
1925	CANÇÃO DA TERRA	CORO FEMININO E ORQUESTRA	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	poesia de Ronald de Carvalho
1925	CANTIGA DE RODA	CORO FEMININO E PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	tema popular brasileiro dedicada a Italiano Tabarin
1925	CANTIGA DE RODA	CORO FEMININO E ORQUESTRA	3	idem	8-5-1933 – Rio de Janeiro – Orquestra Villa-Lobos. Orfeão de Professores do Distrito Federal. Autor, regente	Tema popular infantil
1925	MARCHA SOLENE N.º 8 (Entrada) (A Caminho da Reza)	ORQUESTRA	6	idem	idem	-
1925	CANÇÃO DA TERRA	CANTO E PIANO	3	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	poesia de Ronald de Carvalho
1925	MODINHA (Sereneta n.º 5)	CANTO E VIOLÃO	3	Editions Max-Eschig Paris	12-11-1962 - Rio de Janeiro - Auditório do Palácio da Cultura - MEC Cristina Maristany, canto Jodacil Damasceno - violão	transcrição feita a pedido de Olga Pragueur Coelho - poesia de Manuel Bandeira vide "discografia"
1925	CHOROS N.º 5 (Alma Brasileira)	PIANO	6	Editions Max-Eschig Paris	-	dedicada “Ao Dr. Arnaldo Guinle” – vide “discografia” e “Choros”
1925	CIRANDINHAS Zangou-se o cravo com a rosa Adeus bela morena Vamos maninha Olha aquela menina Senhora Pastora Cai, cai, balão Todo o mundo passa Vamos ver a mulatinha Carneirinho, carneirão A canoa virou Nesta rua tem um bosque Lindos olhos que ela tem	PIANO	26	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	-	-

1925	SUL AMÉRICA	PIANO	4	idem	-	encomenda do jornal argentino "La Prensa" de Buenos Aires – impressões típicas e características de vários países da América do Sul – vide "discografia" <sup>0</sup>
1925	MARTÍRIO DOS INSETOS A Cigarra no inverno O Vagalume na Claridade Mariposa na luz (1916)	VIOLINO E PIANO	2	idem	-	-
1926	CHOROS N.º 4	3 TROMPAS E 1 TROMBONE	4	idem	24-10-1927 - Paris. Entraigue, Penable, Marquette Dervaux	dedicada ao Dr. Carlos Guinle vide "discografia"
1926	CHOROS N.º 6	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 3 Pist., 4 Trb., Tuba, Timp., Tam-Tam, Sax., Xil., Glock, Prato, Bombo, Tartaruga, Camisão Grande, Cuica, Reco-Reco, Tambu, Tambi, Tambores, Roncador, Choc., Tamborim de Samba, Celesta, 2 Harpas e Cordas	25	idem	18-7-1942 - Rio de Janeiro. Orquestra do Teatro Municipal. Autor, regente	Em 1936 dedicada a Arminda Neves d'Almeida vide "discografia"
1926	CHOROS N.º 10	ORQUESTRA E CORO MISTO. Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., 2 Cl., Sax., 2 Fag., C. Fag., 3 Trp., 2 Trpt., 2 Trb., 2 Timp., Tam-Tam, Tamborim,	18	Editions Max-Eschig, Paris	11-11-1926 – Rio de Janeiro. Teatro Lírico. Grande Orquestra da Empresa Viggiani, Coro de artistas brasileiros e a Deutscher Mannerchor. Autor, regente	poesia de Catúlo Cearense " Rasga Coração". dedicada a Paulo Prado dançada no Rio e Paris por Serge Lifar com o título de Jurapary,

		Caixa, Tambor, Caxambu, 2 Puitas, Bombo, Reco-Reco (grande e pequeno), Choc. de metal e de madeira, Piano, Harpa e Cordas				argumento de Victor de Carvalho vide “discografia”
1926	BAHIA TEM (Na)	CORO MASCULINO À CAPELA	2	Editions Max-Eschig, Paris	-	tema popular da Bahia vide “discografia”
1926	FILHAS DE MARIA	CANTO E PIANO	2	Southern Music Pub. Comp. Ltda. New York	-	impressão do interior da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro poesia de Dante Milano
1926	TRÊS POEMAS INDÍGENAS Canide-Ioune-Sabath (Ave Amarela, canção elegíaca) Teiru (canto funèbre pela morte de um cacique) Iara	CANTO E PIANO	12	Editions Max-Eschig. Paris	-	Iara, poesia de Mário de Andrade – tema original com influência dos índios do Amazonas – dedicada a Roquete Pinto – Canide-Ioune-Sabath, tema recolhido por Jean de Lery em 1953
1926	VIRA	CANTO E PIANO	2	Editions Max-Eschig. Paris	31-7-1944 – Rio de Janeiro Alma Cunha de Miranda	popular português
1926	CIRANDAS Terezinha de Jesus A Condessa Senhora Dona Sacha O cravo brigou com a rosa Pobre cega (toada de rede) Passa, passa gavião Xô, xô, passarinho Vamos atrás da serra, Calunga Fui no Itororó O pintor de Canahy	PIANO	48	Arthur Napoleão Rio de Janeiro	13-8-1929 – Teatro Lírico do Rio de Janeiro – Tomás Terán	dedicada a Alfredo Oswald vide “discografia”

	Nesta rua, nesta rua Olha o passarinho, dominé À procura de uma agulha A canoa virou Que lindos olhos Có, có, có,					
1926	A PROLE DO BEBÊ N.º 3 (Esportes) Gude Diabolô Biboquê Peteca Pião Futebol Jogo de Bolas Soldado de Chumbo Capoeiragem	PIANO	20	manuscrita	-	extraviada em Paris
1927	SAUDADES DAS SELVAS BRASILEIRAS Animato (Animé) Um poco Animato (Un peu animé)	PIANO	10	idem	14-3-1930 – Salle Chopin Paris, Janine Cools	dedicada “a Mademoisells Lili Lucas e Beatriz Lucas” – influência dos índios do Pará (recollections of the Brazilian Forest) vide “discografia”
1928	CHOROS N.º 11	PIANO E ORQUESTRA. Orquestração: Ftim., 3 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., Sax. Soprano em si b, Sax em mi b, Requinta em mi b, 2Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Trpt., 4 Trb., Tuba, Timp., Tam-Tam, Rec- Reco, Choc., Xil., Glock, Tambor, Bombo, Pratos, Tamborim, Cel., 2 Harpas e Cordas	65	Idem	18-7-1942 – Rio de Janeiro – Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. José Vieira Brandão, solista. Autor, regente	Dedicada a Arthur Rubinstein vide “discografia”

1928	CHOROS BIS (DEUX CHOROS)	VIOLINO E VIOLONCELO	10	Editions Max-Eschig, Paris	14-3-1930 – Paris Salle Chopin Tony Close e André Asselin	vide “discografia”
1928	CHOROS N.º 14	ORQUESTRA, BANDA E COROS	-	manuscrita	-	Extraviada
1928	QUATOUR Allegro non tropo Lento Allegromolto vivace	FLAUTA, OBOÉ, CLARINETE E FAGOTE	20	Editions Max-Eschig, Paris	-	vide “discografia”
1928	QUINTETO EM FORMA DE CHOROS	FLAUTA, OBOÉ, CLARINETE, CORNO INGLÊS ou TROMPA e FAGOTE	12	Editions Max-Eschig, Paris	14-3-1930 – Paris Salle Chopin-Crunelle, Mercier , Brun, Cahuzac e Lenon	vide “discografia”
1929	CHOROS N.º 9	ORQUESTRA Orquestração: Ftim., 2 Ftas., 2 Ob., C.Ing., 2 Cl., Cl. B., 2Fag., C Fag., 4 Trp., 4 Trpt., Tuba, Timp., Tam-Tam, Xil., Bombo, Tamborim, Tambor surdo, Camisão (grande e pequeno), Pio, Reco-Rec, Caxambu, Choc. (metal e madeira), vibrafone, Cel., Harpa e Cordas	25	idem	15-7-1942 – Rio de Janeiro. Orquestra d Teatro Municipal. Autor, regente	em 1936 dedicada a Arminda Neves d’Almeida
1929	INTRODUÇÃO AOS CHOROS	ORQUESTRA E VIOLÃO Orquestração: Ftim.,2 Ftas., 2 Ob., C. Ing., 2 Cl., Cl. B., Sax., 2 Fag., C. Fag., 4 Trp., 4 Pist., 4 Trb., Tuba, Timp., Tam- Tam, Xil., Cel., 2 Harpas, Piano e Cordas	8	idem	Rio de Janeiro. Orquestra da Rádio Nacional. Menezes, violão Léo Perachi, regente	dedicada a Mindinha
1929	CHOROS N.º 12	ORQUESTRA Orquestração: 2Fins., 3	40	idem	21-2-1945 – Bostn Boston Symphony	por sugestão de Mindinha, em 1942 foi



		Ftas, 3 Ob., C. Ing., 3 Cl., Cl. B., 2 Sax., 3 Fag., C. Fag., 8 Trp., 4 Pist., 4 Trb., Tuba, Timp., Tam-Tam, Prato, Cuica, Bombo, Xil., Tambor, Cel., 2 Harpas, Piano e Cordas			Orchestra. Autor, regent	dedicada a José Cândido de Andrade Muricy
1929	CHOROS N.º 13	DUAS ORQUESTRAS E BANDA	-	manuscrita	-	Extraviada
1929	MOMOPRECOCE (Fantasia)	PIANO E ORQUESTRA. Orquestração: Ftim.,Fta., Ob., C. Ing., Cl., Cl. B., Sax.,Fag., 3 Trp., Trpt., Trb., Timp., Tamb., Reco-Reco, Caracaxá, Tambor, Tambor Infantil, Bombo, Choc., (metal e madeira) e Cordas. Redução para 2 pianos.	25	Editions Max-Eschig, Paris	1929 – Amsterdam Magda Tagliaferro, solista. Pierre Monteux, Regente	sobre o “Carnaval das Crianças” dedicada a Magda Tagliaferro vide “discografia”
1929	FUNIL (ballet)	ORQUESTRA	-	manuscrita	-	extraviada
1929	POSSESSÃO (ballet)	ORQUESTRA	-	idem	1929 - Oslo, Noruega. Adolfo Bolm, dançarino	extraviada
1929	FADO	CANTO E PIANO	2	manuscrita	-	Tema popular português
1929	SUÍTE SUGESTINA (cinema) Ouverture de l’Homme Tel. Prélude, Choralel Funébre (cine-journal) Croche-Pied au Flic (comedie) Le recit du peureux (drame) Charlot Aviateur (comique) L’Enfant et le Iouroupari (tragedie) Surprise de l’opportunité La Marche Finale	ORQUESTRA DE CÂMARA, SOPRANO E BARÍTONO Orquestração: Ftim., Fta., Ob., Cl. em 1.ª, Fag., Trp., Trb., Timp., Tam-Tam, Bombo, Triângulo, Xil., 3 metrônimos, Cel. e Piano	14	Editions Max-Eschig, Paris	3-4-1930 – Paris, residência da Senhora Frederic Moreaus Anthony Bernard, regente	poesias de Oswaldo de Andrade, René Chalupt e Manuel Bandeira – nessa obra são usados 3 metrônimos – dedicada a Mme. Frederic Moreau
1929	SUÍTE SUGESTINA	CANTO E 2 PIANOS	14	idem	26-8-1929 – Rio de Janeiro – Teatro	idem

	(cinema) Ouverture de l'Homme Tel. Prélude, Choralel Funébre (cine- journal) Croche-Pied au Flic (comedie) Le recit du peureux (drame) Charlot Aviateur (comique) L'Enfant et le Iouroupari (tragedie) Surprise de l'opportunité La Marche Finale				Lírico – Elsie Houston, Adacto Filho, Lucília Villa-Lobos e Brutus Pereira	
1929	2 VOCALISES - ETUDES	CANTO E PIANO	2	Alphonse Leduc Paris	-	encomendada e editada sob e direção de A. L. Hettich
1929	FRANCETTE ET PIÁ Piá veio à França (Pia est venu en France) Piá viu Francette (Pia a vu Francette) Piá falou a Francette (Piá a parlé a Francette) Piá e Francette brincam (Pia et Francette jouent ensemble) Francette ficou zangada (Francette est fâchée) Piá partiu para a guerra (Pia est parti pour la guerre) Francette ficou triste (Francette est triste) Piá voltou da guerra (Pia revint de la guerre) Francette ficou contente (Francette est contente) Francette e Piá brincam juntos para sempre (Francette et Pia jouent pour toujours)	PIANO	25	Editions Max Eschig – Paris	-	encomendada da “Editions Max-Eschig” para os alunos precoces de Marguerite Long, do Conservatório de Paris – os títulos da suíte formam um poema que narra a visita do menino brasileiro Piá (filho de índio) à França onde encontra Francette (a menina francesa) e descreve peripécias desse convívio infantil franco brasileiro – o último número é executado a quatro mãos – vide “música sinfônico-coral” e “discografia”

1929	ÉTUDES (DOUZE) (12 Estudos) Allegro non tropo (arpejos) ( em mi menor) Allegro (arpejos) (em la maior) Allegro Moderato (arpejos) (em ré maior) Un Peu Moderé (acordes repetidos) (em sol maior) Andantino(em dó maior) Poco Allegro (em mi menor) Très Animé (em mi maior) Moderé-Lent (em dó sustenido) Très Peu Animé (em fá sustenido menor) Très Animé-Vif (em si menor) Lent-Più Mosso-Animé (em mi menor) Animé-Più Mosso Un Peu Plus Animé (em lá menor)	VIOLÃO	45	Editions Max-Eschig, Paris	-	dedicada a Andrés Segovia que, convidado por Villa-Lobos a dedilhar estes estudos assim se expressou no prefácio dessa obra: "Não quis mudar nenhum dos dedilhados que o próprio Villa-Lobos assinalou para a execução de suas obras. Ele conhece perfeitamente o violão e se escolheu tal corda e tal digitação para fazer ressaltar determinadas frases, devemos estrita obediência a seu desejo, mesmo que tenhamos que nos submeter a maiores esforços da ordem técnica – vide "discografia"
1930	BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 1 Introdução (Embolada) Prelúdio (Modinha) Fuga (Conversa)	ORQUESTRA DE VIOLONCELOS No mínimo 8 violoncelista	16	Associated Music Publishers New York	13-11-1938 - Casa d'ItáliaRio de Janeiro. Conjunto de 8 violoncelistas Autor, regente	dedicada a Pablo Casals vide "discografia"
1930	BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 2 Prelúdio (Canto do Capadócio) Ária (Canto da Nossa Terra) Dança (Lembrança do Sertão) Tocata (O Trenzinho do Caipira)	ORQUESTRA: Orquestração: Fta., Ob., Cl., Sax. Ten., Fag., C. Fag., 2 Trp., Trb., Timp., Choc., Reco-Reco, Triângulo, Prato, Ganzá, Pand., Bombo, Matraca, Cel., Piano e Cordas	22	G. Ricordi Itália	3-9-1938 - 2º Festival Internacional de Veneza. D. Mitrópulos, regente	dedicada a Mindinha Prelúdio, Ária e Dança em transcrição para violoncelos e piano vide "discografia"