

Mazurka-Choro na trajetória de Villa-Lobos

Lembrança e resignificação¹

Lurian José Reis da Silva Lima²

Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem etnomusicológica da *Mazurka-Choro* no contexto da trajetória artística e social de seu compositor, Heitor Villa-Lobos. Tendo como fundamento uma análise formal e harmônica da peça bem como uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da trajetória de Villa-Lobos, procura-se refletir sobre o processo de resignificação por que passou a *Mazurka-Choro* entre o surgimento de sua ideia inicial, em 1911, e sua publicação em 1955 como primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*.

Palavras-chave: *Mazurka-Choro*; violão; Heitor Villa-Lobos; resignificação

Abstract: This paper presents an ethnomusicological approach to *Mazurka-Choro* within the context of the artistic and social career of its composer, Heitor Villa-Lobos. Based on a formal harmonic analysis of the piece, as well as on a bibliographical documentary research regarding Villa-Lobos' career, it aims to think about the reframing process that *Mazurka-Choro* underwent from the emergence of its initial idea, in 1911, to its first publication in 1955 as first movement of *Suíte Popular Brasileira*.

Keywords: *Mazurka-Choro*; guitar; Heitor Villa-Lobos; reframing process

¹ *Mazurka-Choro in Villa-Lobos's career: remembrance and reframing*. Submetido em: 01/05/2016. Aprovado em: 01/06/2016.

² Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atualmente é mestrando em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná sob a orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. Email: lurianlima@gmail.com

A peça que nos ocupará ao longo deste trabalho, a *Mazurka-Choro*, constitui o primeiro dos cinco movimentos da *Suíte Popular Brasileira* – obra para violão solo de Villa-Lobos, publicada pela primeira vez em 1955 e em torno da qual se desenrolou uma história peculiar. Para trazer à luz essa suíte, Villa-Lobos reelaborou e reuniu, entre as décadas 1920 e 1950, cinco de suas primeiras composições para violão solo (dentre elas uma primeira versão da *Mazurka-Choro*) em um conjunto que lhe pareceu coerente. Mas, ao fazê-lo, achou por bem não altear as datas de composição que atribuía originalmente (e espiritualmente, como o compositor gostava de dizer) a elas, isto é, entre 1908 e 1912. Desse modo, por mais drásticas que possam ter sido as modificações por que passaram, as peças continuaram sendo situadas pelo compositor, por sua editora, por seu catálogo oficial de obras e pela musicologia brasileira de modo geral entre 1908 e 1912. O próprio conjunto acabou por ser encarado como um projeto nascido e virtualmente concluído já nas primeiras duas décadas do século XX.

Foi só recentemente que a *Éditions Durand* ofereceu ao público, em 2006, uma nova e esclarecedora edição da *Suíte Popular Brasileira* organizada e prefaciada por Frédéric Zigante. A partir dela ficou-se sabendo que, primeiro, a ideia de uma suíte para violão ocorreu a Villa-Lobos apenas no final dos anos 1920 (mais ou menos no mesmo período em que foram compostos os *12 Estudos* para violão) e que a publicação de 1955 (e organizada em 1948) traz sensíveis alterações em relação ao conjunto imaginado trinta anos antes. Humberto Amorim (2009) as sintetiza da seguinte maneira:

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

Além das diferenças no formato do conjunto, tanto Amorim quanto Zigante dão como certo que o texto de cada uma das cinco peças eleitas para figurar na versão final da obra (*I. Mazurka-Choro*, *II. Schottisch-Choro*, *III. Valsa-Choro*, *IV. Gavota-Choro*, *V. Chorinho*) sofreu modificações, ainda que isso seja difícil de verificar dada a ausência de manuscritos anteriores aos que foram entregues à editora na década de 1920. A única exceção a essa regra é precisamente a *Mazurka-Choro*, cujo manuscrito originário, datado de 1911³ e intitulado *Simplex*, já estava em posse do museu Villa-Lobos desde finais do século XX, mas só recentemente foi de fato “descoberto” e começou a ensejar novas interpretações não somente de sua “irmã pródiga” – por assim dizer – mas de toda a *Suíte*. Até agora, as primeiras tentativas nesse sentido, protagonizadas por autores como Humberto Amorim (*op. cit.*), Eduardo

³ A data de composição da *Mazurka-Choro* ainda é, segundo a última edição do catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), 1908.

Meirinhos (2002) e Frédéric Zigante, procuraram questionar sobretudo o caráter “juvenil” que vinha sendo atribuído ao conjunto pela musicologia especializada⁴. A constatação das diferenças entre *Simples* e a versão publicada da *Mazurka-Choro* os levaram a perguntar se é coerente insistir na afirmação da “juventude” da *Suíte*. Isto porque o caso da *Mazurka-Choro* não deixa dúvidas sobre a intervenção de Villa-Lobos, no auge de sua consagração internacional (1940-1950) – e “maduro” portanto –, no sentido de dar às peças do conjunto uma nova e definitiva dimensão, distinta daquela que porventura tivesse em mente nos anos de 1900 e fins da década de 1920. E esta questão os levou a um outro problema especialmente caro à pesquisa musicológica tradicional: seria coerente tomar as peças da *Suíte Popular Brasileira* como obras características da “primeira fase” da produção violonística de Villa-Lobos e, portanto, como ponto de partida para pensar a “evolução” da escrita do compositor para o instrumento, a exemplo do que fazem autores como Fábio Zanon (2006: 80)?

Sem desconsiderar essas questões de ordem técnica e “histórica” (porque relacionadas ao desenvolvimento das habilidades composicionais de Villa-Lobos “ao longo do tempo”), quero neste artigo chamar atenção para um outro aspecto importante dessa discussão que uma abordagem atenta da *Mazurka-Choro* pode ajudar a elucidar. Penso que a passagem das primeiras versões das peças que compoariam a *Suíte* à *Suíte* enquanto *obra acabada* envolve mais do que mero acréscimo ou supressão de notas, imaturidade ou maturidade: ela constitui uma mudança no significado dessas produções enquanto *discursos sociais*, enquanto criações às quais Villa-Lobos conferiu um certo sentido social, histórico e estético no diálogo com seus interlocutores. Que mudança seria essa? Esta dúvida está intimamente relacionada com uma outra: que impacto teve o aparecimento em 1955 desta que seria imediatamente interpretada como a “primeira obra” para violão do “maior compositor das Américas”: a *Suíte Popular Brasileira*?

É para lançar alguma luz sobre essas questões que me proponho a analisar neste artigo a *Mazurka-Choro*. A natureza do problema implica necessariamente numa abordagem que extrapole os aspectos estritamente técnicos da peça e tente flagrar, como sugerem os preceitos da etnomusicologia, a dinâmica inerente à sua dimensão histórica, social e cultural (BLACKING, 1975). Em outras palavras, é necessário relacionar a escrita da *Mazurka-Choro* e de seu manuscrito originário às vicissitudes da trajetória social e artística de Villa-Lobos para captar os significados que o compositor atribuiu a ambos, as mensagens que com eles pretendia emitir a seus interlocutores e o modo como essas mensagens foram apreendidas. É isso que procuro fazer nas páginas que se seguem, aliando uma análise formal e motivo-melódica da obra em questão às informações obtidas por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da trajetória de Villa-Lobos e dos contextos socioculturais nas quais ela se insere.

⁴ Veja-se, por exemplo, os textos de Turibio Santos (1975), Marco Pereira (1984) e Fábio Zanon (2006).

1. MAZURKA-CHORO, “LEMBRANÇA” DE TEMPOS IDOS

A *Mazurka-Choro* é, na verdade, uma versão retrabalhada entre as décadas de 1920 e 1950 de uma peça chama *Simples*, composta em 1911. Trata-se de mais um dos casos de reutilização de ideias nada raros na produção de Villa-Lobos. Lembremos que duas de suas obras mais famosas, *Uirapuru* e *Amazonas*, são também reelaborações realizadas na década de 1920 de peças anteriores⁵ e que o último movimento da *Suíte Floral (Alegria na Horta)* foi inserido, em versão para orquestra, na primeira suíte *Descobrimento do Brasil* (1937), que serviu de trilha sonora para o filme homônimo de Humberto Mauro. De fato, o compositor esteve sempre atento às exigências conceituais, estéticas e mercadológicas que encontrou ao longo da carreira e sempre procurou dialogar com elas da maneira mais proveitosa. Se Canclini (2015) me permite a liberdade, diria que Villa-Lobos não se furtava a *reconverter* suas composições, isto é, a modificá-las de modo a reinseri-las em “novas condições de produção e mercado” (p. XXII).

O antropólogo entende por “reconversão” o processo pelo qual um indivíduo ou um grupo de indivíduos modificam conscientemente seus “saberes, estruturas e práticas” para adequá-los às exigências impostas por novas conjunturas econômicas e socioculturais. O conceito é utilizado pelo autor para pensar, dentre outras coisas, as estratégias de que se valem os integrantes de setores tradicionais da produção de bens simbólicos para se manterem no mercado frente ao avanço dos projetos modernizadores na América Latina. Reconversão está presente, por exemplo, na aquisição de conhecimentos tecnológicos pelo pintor que quer trabalhar como *designer* ou na estratégia dos “migrantes camponeses que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos” (*idem*). Não seriam, portanto, as reelaborações villa-lobianas processos de reconversão em alguma medida? Apesar de não extrapolarem os limites técnicos inerentes ao campo da composição de música erudita⁶, elas também não constituem estratégias de adaptação de produtos a novas condições do mercado de bens simbólicos ou, pelo menos, à nova posição que o nome de Villa-Lobos ocupava nesse mercado? Parece-me possível arriscar aqui uma resposta afirmativa.

No caso da *Mazurka-Choro*, as estratégias de reconversão estritamente musicais foram poucas, mas significativas. Como se vê em seu manuscrito autógrafa⁷, *Simples* é composta de uma introdução e de três seções dispostas sucessivamente em uma forma bastante incomum que pode ser assim

⁵ Reelaborações de *Tédio da Alvorada* (1916) e *Myremis* (1916) respectivamente.

⁶ Mesmo no caso da suíte *Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos não ultrapassa esse limite. Embora a obra tenha sido composta para um filme e utilizada nele de fato, o processo criativo que deu origem a ela não parece ter sofrido interferência decisiva de considerações técnico-cinematográfica ou de quaisquer tecnologias além do papel, da caneta e de eventuais instrumentos musicais. Suas várias audições em salas de concerto no Brasil e no exterior – algumas delas regidas pelo próprio autor – são, aliás, testemunhos de sua perfeita adequação ao campo da música em sua face mais tradicional.

⁷ Ver Fig. 1.

Mazurka Simples. Feito Villa-Lobos
Rio, 12/5/911

Andante

Mazurka

10 côdore

ral

5 5

3

1

2º Córdon

2º Córdon

harmonia

Esta musica é para se ler como estudo; não considereis absolutamente musica séria. Villa-Lobos

Fig. 2 – Manuscrito de *Simples* presente nos arquivos do Museu Villa-Lobos

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

Harmonicamente, a frase de apresentação prolonga a tônica inicial (Lá menor) por meio de acordes subordinados (VII^o7 e V7) até o início do quarto compasso. A segunda frase “continua” (desenvolve brevemente) o material apresentado na frase anterior por meio da fragmentação das unidades melódicas (de 2 para 1 compasso apenas) e do aumento o ritmo harmônico (um compasso para cada grau da progressão cadencial I-II-V-I¹⁰). Os últimos dois compassos aproveitam o impulso rítmico do final da ideia básica fragmentada (três colcheias) e encaminham o tema para o fim (cadência autêntica perfeita) com uma escala descendente (ideia cadencial), que, na terminologia de Schoenberg (1996), seria identificada como a liquidação do material melódico principal do tema.

Se olharmos novamente para o manuscrito de *Simples*, veremos que a construção de sua primeira seção é praticamente idêntica à da seção correspondente da *Mazurka-Choro*, as únicas diferenças evidentes são o movimento do baixo no comp. 8 do manuscrito e a conclusão cadência perfeita no comp. 12 num intervalo de 8^a seguido do ataque no acorde Lá Menor numa região mais aguda do instrumento, semelhante ao que ocorre na última repetição do refrão na *Mazurka-Choro*. O que marquei como “c?”¹¹, a reiteração da nota Fá4¹² e sua resolução descendente no Mi4, parece ser um gesto derivado de “a” e será, como veremos a seguir, reutilizado na seção B.

¹⁰ *Apresentação, continuação e cadencial são funções formais* derivadas das funções temporais básicas de início, meio e fim respectivamente: iniciam, continuam e finalizam uma dada unidade formal, neste caso, um tema. Essa “lógica temporal” é o fundamento primeiro da teoria das *funções formais* de W. Caplin (1998).

¹¹ O porquê do sinal de interrogação nessa legenda será explicado mais adiante.

¹² Consideramos como Dó central o Dó 3.

Antecedente

apresentação
ideia básica

rep.

fragmentação

frag.

continuação+cadencial
ideia cadencial

C: V⁷ — I — V⁶/VI — VI — II — V⁽⁴⁾ — V³/V

Consequente

rep. [apresentação]

continuação

ideia cadencial (nova)

M.C. — V⁷ — V⁷ — I — V⁶/VI — VI — II — V⁽⁴⁾ — V³ — I — C.A.P.

Fig. 3 – *Mazurka-Choro* c. 10-19, “seção B” (repetição escrita por extenso)

O gráfico acima nos mostra que a seção B da *Mazurka-Choro* está na tonalidade relativa maior de Lá menor (Dó maior) e constitui um tema de 16 compassos, mais precisamente, um “período composto” de duas sentenças: uma antecedente (que apresenta o tema mas evita, com uma meia cadência (M.C.), a conclusão definitiva, e outra consequente (que reitera e conclui o tema com uma cadência autêntica perfeita). As sentenças seguem a mesma organização fraseológica do tema da seção A e contém os mesmos procedimentos formais e progressões harmônicas que esta (prolongamento de tônica¹³ por 4 compassos e progressão cadencial também por 4). A nova ideia básica é uma reelaboração de motivos precedente (“c?” e “b”), fato auditivamente perceptível: o início da seção B nos remete ao motivo “c?” ouvido poucos instantes antes, na ideia cadencial da seção precedente. A bem dizer, é apenas com a apresentação da nova ideia básica que se tem, retrospectivamente, a confirmação de “c?” como motivo a ser explorado pelo compositor. O símbolo de interrogação se destina, com efeito, a enfatizar essa interpretação retrospectiva. O material desta seção guarda também notável semelhança como o que se vê em sua correlata no manuscrito de *Simples*. A principal divergência fica por conta da supressão da anacruse do motivo “c?” na repetição da ideia básica e em sua fragmentação na versão final na *Mazurka-Choro*, o que confere maior fluidez melódica no desenvolvimento do tema; em *Simples* tal motivo é reiterado sem alterações.

Vale ressaltar que a progressão inicial do tema (V-I-V/VI-VI) é característica das segundas seções

¹³ A progressão (V)-I-(V/VI)-VI é um dos tipos de *prolongational progressions* elencados por Caplin, 1998.

de peças em modo menor presentes no repertório dançante dos salões do Rio em princípios século XX – músicas escritas, normalmente, para piano e destinadas a fazer dançar os convivas nas reuniões das famílias que possuíam um piano em casa, uma prática encampada pela elite por alguns estratos médios da população – bem como da tradição do Choro carioca de modo geral. Veja-se a respeito deste último parentesco as seções B de *Yara*¹⁴, de Anacleto de Medeiros, e de *Santa Morena*, de Jacob do Bandolim. Ademais, a própria dança mazurca e a forma rondó são “lugares comuns” nos dois mencionados repertórios, o que nos remete a um dado histórico importante para a compreensão do contexto em que surge, em sua primeira versão, a obra de que tratamos: música de salão e Choro, que constituíam uma boa parcela do que as classes médias ouviam na *belle-époque* carioca, possuíam mais ou menos a mesma função social (embalavam ocasiões festivas normalmente em espaços privados), eram normalmente peças curtas e mantinham estruturas musicais herdadas do Classicismo (as formas rondó e ternária principalmente, a quadratura, a harmonia tradicional, etc.).

Na verdade, a distinção entre danças de salão e o choro no início do século XX diz mais respeito às suas *práticas*, ao modo como se tocava e se *vivia* determinadas músicas, do que às suas respectivas superfícies musicais. Ou, dito de outro modo, as expressões “dança de salão” e “choro” não delimitavam propriamente gêneros musicais discretos, mas sobretudo modos de execução e escuta socialmente diversos. Como nos informa o historiador José Ramos Tinhorão (1998), o que viria a configurar-se como o gênero de música popular que chamamos de Choro surge no Rio de Janeiro do século XIX por meio da apropriação das músicas europeias (dançadas e cantadas nas festas da elite) por indivíduos oriundos das camadas médias da população que vinham se formando e se avolumando no mesmo passo em que se modernizava a infraestrutura, incrementava-se a burocracia e urbanizava-se a vida na capital do Império e, de modo geral, em todo o país:

Com as principais cidades deixando, finalmente, de voltar-se para o campo, para viver seu próprio sistema de relações, as novas camadas sociais originadas pela maior diversificação do trabalho (ante o aumento das atividades industriais) e dos serviços (efeito das grandes obras urbanas – água, esgotos, iluminação a gás, transportes, etc.), passavam a estruturar-se em classes conforme os demais países europeus ou da América do Norte (p. 208).

É no seio das camadas médias desse tecido social complexo que as valsas, mazurcas, schottisches, quadrilhas e, principalmente, as polcas dos salões da elite são modificadas e inseridas em novos contextos: elas passam a integrar os eventos festivos em casas populares e o repertório das bandas militares e dos espetáculos teatrais da incipiente indústria do entretenimento. As danças ganham, então, novos traços pelas mãos de instrumentistas e compositores brasileiros; são executadas,

¹⁴ Esta particularmente parecida melodicamente com a seção de B da *Mazurka-Choro*. Lembremos, aliás, que Villa-Lobos deve créditos a Anacleto por ter incluído *Yara* na última seção do famoso *Choros n. 10*.

agora, não apenas por pianos, como era praxe no meio aristocrático, mas também pelas orquestras de operetas, pelas já citadas bandas militares e pelos conhecidos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho, que a historiografia da música popular viria a estabelecer como o paradigma instrumental dos princípios do choro.

Como nos informa o primeiro etnógrafo do Choro carioca, o chorão Antônio Gonçalves Pinto (1978), em seu célebre livro de memórias *O Choro*, participam desse processo de apropriação e recriação da música de salão instrumentistas e compositores amadores e profissionais, a maioria dos quais tocava e criava “de ouvido” porque não possuía o conhecimento formal da música erudita necessária ao registro e leitura da música em partitura. Por outro lado, havia um bom número de intermediários culturais, sujeitos que dominavam a leitura, escrita e técnicas de composição da música erudita e que tinham, além disso, vivência na cultura das classes populares: Antônio Callado, Viriato, Patápio Silva, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita, dentre outros. Logo a produção nacional daqueles gêneros de salão, protagonizada por esses intermediários culturais, começou a rivalizar com as composições importadas e a ser consumida por uma parcela expressiva da população, inclusive aí a própria elite. No início do século XX, esses processos de hibridação eram tais que falar em valsa, polca, etc., ou em Choro ou “música de salão”, era falar em estruturas musicais semelhantes ou mesmo idênticas – no caso de uma composição de sucesso que fosse largamente consumida, como ocorreu a algumas peças de Nazareth e Chiquinha Gonzaga por exemplo – as quais, porém, adquiriam cores, improvisos, gestos e significados diversos em diferentes espaços sociais: dos salões ao som dos pianos, aos conjuntos instrumentais das festas em casas populares desprovidas do distinto instrumento de teclas. Não admira, portanto, que Villa-Lobos tenha composto dentro dos moldes dessas danças: elas faziam parte do cotidiano musical do Rio de Janeiro. E o compositor não se aproxima desses moldes apenas no caso em questão aqui, mas em maior ou menor grau em toda sua produção violonística oficialmente datada entre 1900 e 1920: o *Choros n. 1* (1920) e as demais peças da *Suíte Popular Brasileira* não deixam dúvidas sobre isso.

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

Antecedente

apresentação
ideia básica I/α

rep.

continuação
frag. frag. i. b.

Meno

a I/b

(rall.)

I V⁷ /II II (p) V⁶ 6 7 I

Consequente

rep.

a tempo

rit.

ideia contrastante

I V⁷ /II II 6 (p) V(6 7) I

CAP

Fig. 4 – *Mazurka-Choro* c. 28-44, “seção C”

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

Ao final deste percurso analítico, podemos dizer que, do ponto de vista estritamente técnico-musical, *Simples* tornou-se *Mazurka-Choro* sobretudo por meio de uma reorganização de sua macroestrutura: daquela forma pouco convencional e mais “ligeira” (no sentido da duração) A-B-C passa-se à forma Rondó, mais corriqueira e, além disso, mais próxima do repertório do choro e da

música de salão do início do século XX. A exclusão da introdução presente no manuscrito e as modificações empreendidas na harmonia que apontei acima não foram drásticas o suficiente para falarmos em uma total reformulação de conteúdo ou mesmo de uma “sofisticação” demasiada da simplicidade que caracteriza o manuscrito de 1911. Nesse sentido, em que pesem as modificações conscientes empreendidas pelo compositor em sua fase “madura”, a escrita da *Mazurka-Choro* constitui essencialmente uma “lembrança”, bastante fiel, dos primeiros anos da carreira do compositor e, portanto, de suas primeiras experiências ao violão. Não é implausível supor, nesse sentido, que assim como ocorre nesse caso particular, as demais peças que viriam a compor a *Suíte Popular Brasileira* sejam, também elas, lembranças mais ou menos fiéis de suas primeiras versões, sobretudo quando levamos em conta que suas respectivas organizações formais possuem tangências evidentes com aquelas que encontramos na *Mazurka-Choro*: a forma Rondó, os tipos temáticos e a harmonia claramente funcional, a predominância do desenvolvimento motivico-melódico em detrimento da construção de texturas mais complexas, como aquelas que encontramos em alguns dos *12 Estudos*, além da economia na exploração das possibilidades sonoras e das particularidades técnicas do instrumento.

Advirto, porém, que, no caso que nos ocupa neste trabalho, de forma alguma essa “continuidade musical” é capaz de eclipsar a ruptura do “significado” que a construção da *Mazurka-Choro* representa em relação à *Simples* e que tentarei flagrar nas páginas que se seguem. É na apreciação dessa ruptura, aliás, que poderemos mais propriamente entender a maior divergência “estritamente musical” entre as duas, qual seja, a Coda inserida à *Mazurka-Choro* às vésperas da publicação de 1955, cuja análise, por esse motivo, também integrará nossas próximas reflexões.

2. UMA “SIMPLES” PEÇA DE TRABALHO

Dirijamo-nos, pois, à questão do “deslocamento” de significado operado por Villa-Lobos na *Mazurka-Choro*, fator preponderante na diferenciação desta relativamente à peça *Simples*.

Disse acima que entre essas duas obras “irmãs” não há contrastes formais, harmônicos ou melódicos muito drásticos. Isso é certo. Observemos agora um dado exterior à pauta musical. No final do manuscrito de *Simples* (Fig. 1), Villa-Lobos escreveu a seguinte nota: “Esta música é para se dar como estudo; não considero absolutamente música séria.” Trata-se de uma orientação ao executante, segundo Amorim (*op. cit.*), a Eduardo Luiz Gomes, aluno de violão de Villa-Lobos. Isto significa que o futuro compositor foi, pelo menos em 1911, professor de violão e que *Simples* não era uma “música séria”, mas um “estudo” apenas, composto para servir de lição a um aluno. Duas informações preciosas, que muito tem a nos dizer sobre a trajetória de Villa-Lobos e sobre as transformações da obra em questão.

Até por volta de 1915, Villa-Lobos não era um compositor de ofício: compunha sim, mas suas

principais atividades eram a de instrumentista, antes de tudo, e, ao que parece, a de professor de violão ou violoncelo (seu instrumento principal) conforme as oportunidades aparecessem. As informações sobre ele que colhi em periódicos cariocas da década de 1900 revelam que sua atuação profissional começou cedo e foi sempre intensa e variada: tocava com diversos grupos musicais e em diferentes eventos – sarais e bailes em *clubs* privados, apresentações de operetas, concertos de câmara em benefício de outros músicos, etc. Sua preocupação primeira, nesse tempo, era semelhante a de qualquer jovem instrumentista de classe média baixa e com pouca escolaridade: tocar, conseguir algum dinheiro e, quem sabe, conquistar o seu espaço na cena musical. Acredito, aliás, que garantir o sustento era a mais urgente e, ao mesmo tempo, a mais complicada de suas missões: em 1899, a morte de seu pai Raul Villa-Lobos, funcionário concursado da Biblioteca Nacional, deixara a situação financeira de sua família extremamente complicada e o impelia a procurar com urgência seus meios próprios de subsistência; e, para obscurecer ainda mais o quadro que se descortinava diante dele, o mercado de trabalho da música que teria de enfrentar não era dos mais favoráveis a tal missão.

É consenso entre os historiados da música¹⁵ que se ocuparam do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX o fato de que a cena musical da cidade nesse período crescia a passos largos, acompanhando os processos de urbanização, de industrialização (deficiente, mas constante), o aumento geral da atividade econômica e a conseqüente concentração populacional que vinham tornando mais intensa e mais dinâmica a vida dos cariocas desde os últimos anos do Império. É certo, porém, que essas transformações não implicaram em melhora nas condições de trabalho do músico nem aumento de seus ganhos. Se o mercado de partituras se aquecia, quem ganhava eram os editores; se era maior o público pagante nos espetáculos teatrais, quem colhia o lucro eram seus organizadores e os proprietários dos teatros; se as confeitarias, cinemas e gravadoras contratavam mais músicos, pagava-lhes, todavia, mal como de costume. Por isso, viver de música nessa época significava ter de desdobrar-se em vários, trabalhar em diversos lugares, fosse teatro, confeitaria, cinema ou salão, dar aulas, vender composições a editores, enfim, trabalhar o máximo para receber o mínimo. Como mostra Roberval Linhares Rosa (2012), as biografias de dois dos nomes mais famosos da música brasileira, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, não deixam dúvidas a respeito da exploração a que se submetiam os trabalhadores da música nesse período: os dois vendiam os direitos de suas obras ao mercado de partituras, executavam as “novidades” desse mercado nas próprias lojas de partitura dando pequenas “amostras grátis” aos possíveis compradores, tocavam em salas de espera de cinemas, gravavam discos nos primórdios da indústria fonográfica para a famosa Casa Edison, eram contratados para tocar em eventos festivos em casas particulares, lecionavam...

¹⁵ Veja-se, por exemplo, Tinhorão (*op. cit.*), Roberval Linhares Rosa (2012), Avelino Romero Pereira (2007), Magda Clímaco (2008), dentre outros.

Villa-Lobos, assim como outros nomes que fariam fama no meio da música erudita brasileira na primeira metade do século XX (Lourenzo Fernández e Camargo Guarnieri, por exemplo), não escapou a essa realidade e por pouco não encaminhou a sua vida para outro rumo. Em 1901, aos 15 anos, o jovem violoncelista tentou ingressar no Ginásio Nacional (Colégio Pedro II)¹⁶, instituição que poderia lhe abrir possibilidades profissionais pouco acessíveis a quem não participasse da elite. Era, aliás, segundo afirma Mariz (1987), desejo de sua mãe, dona Noêmia, vê-lo formar-se em medicina. Villa-Lobos, porém, não obteve sucesso nessa empreitada e já no ano seguinte começaria a se apresentar ao violoncelo nos *clubs* sociais da cidade¹⁷, algo que fazia constantemente até o início da década seguinte. Em 1904 chegou a trabalhar como primeiro secretário na administração de uma dessas sociedades, o *Bouquet-Club*, atividade que possivelmente lhe provia algum ganho extra¹⁸. Nesse mesmo ano, ingressou nos cursos noturnos do Instituto Nacional de Música, a principal instituição de ensino de música erudita da capital. No entanto, essa tentativa de aprimorar suas habilidades naquilo que melhor sabia fazer terminaria precocemente quando Henrique Oswald, o compositor que assumiu a direção do Instituto após a demissão de Alberto Nepomuceno, pôs fim aos cursos noturnos (PEREIRA, 2007).

Nos anos seguintes, Villa-Lobos continuou sua atuação como violoncelista de pequenos grupos de câmara ou de pequenas orquestras, mas tentou também outros caminhos para conseguir seus recursos. Em 1907, entregou a *Valsa Romântica* à redação do jornal *Correio da Manhã*¹⁹, provavelmente com a esperança de fazer algum sucesso entre os consumidores de dança de salão – a exemplo do que faziam Nazareth e Chiquinha Gonzaga, conforme mencionamos acima. E, em outubro do mesmo ano, prestou concurso para guarda da alfândega²⁰, no qual, ao que parece, não teve êxito.

Ora, essa busca por caminhos profissionais alternativos é característica de um jovem vacilando diante de um futuro incerto. É possível que Villa-Lobos tivesse ambições estéticas nesse momento, mas certamente as necessidades materiais falavam mais alto. O que o teria motivado a fazer o concurso para guarda da alfândega senão a oportunidade de arranjar um meio seguro de subsistência? É curioso notar, aliás, que, se tivesse de fato ingressado nessa carreira de guarda da alfândega, Villa-Lobos teria se enquadrado perfeitamente ao extrato socioeconômico ao qual pertencia a maioria dos músicos do choro do Rio de Janeiro daquela época: o de funcionário público de baixo escalão (TINHORÃO, *op. cit.*).

Mas Villa-Lobos não virou funcionário público nem médico: continuou trabalhando com música, que era o que melhor sabia fazer. Entre 1908 e 1912 seguiu em busca de oportunidades para tocar no

¹⁶Ver *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1901, 3 de abril.

¹⁷No dia 30 de dezembro de 1902, a *Gazeta de Notícias* menciona um concerto no *Bogary Club* do qual Villa-Lobos participou como violoncelista.

¹⁸Ver *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1904, 4 de janeiro.

¹⁹Ver *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1907, 27 de agosto.

²⁰Ver *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1907, 19 de outubro.

Rio de Janeiro e em outras cidades. Sabemos que ele passou boa parte do ano de 1908 em Paranaguá, onde realizou alguns concertos, e que em 1912 viajou pelo Norte e Nordeste do Brasil com uma companhia de operetas (GUÉRIOS, 2009).

O violão esteve presente em sua vida desde, pelo menos, o início de 1900. No acervo do Museu Villa-Lobos, o documento mais antigo referente ao instrumento é o manuscrito incompleto da *Valsa de Concerto n. 2*, datado de 1904. O bom domínio técnico do violão que Villa-Lobos possuía nessa época, ponto pacífico na literatura sobre o compositor, se confirma com a escrita dessa peça (AMORIM, *op. cit.*). Sua atuação em espaços públicos como violonista, entretanto, ainda é pouco ou nada comprovada. E não havia mesmo muitas oportunidades de trabalho para violonistas no Rio de Janeiro do período do qual se fala aqui. O violão fazia parte do cotidiano da cidade, era um instrumento especialmente querido pelas camadas médias da população, já figurava como um dos símbolos da cultura nacional, mas não encontrava muito espaço nas salas de concerto, nos salões, nos bailes, enfim, nos lugares onde Villa-Lobos circulava como violoncelista. Contudo, como nos informa Taborda (2011), a popularidade do instrumento e o crescente interesse que os primeiros concertistas do violão começavam a despertar no público abria um campo de trabalho informal, é verdade, mas possível: a docência.

Para que Villa-Lobos fosse professor de violão, entretanto, precisaria ser conhecido como bom violonista, já que dificilmente teria como pagar os anúncios de suas aulas na imprensa. Alguns relatos de músicos populares da época afirmam que o futuro compositor circulava nos espaços onde se tocava choro e lá mostrava suas habilidades ao violão. Diz o famoso Donga – integrante dos *Oito Batutas*, o grupo capitaneado por Pixinguinha que fez sucesso na década de 1920 – sobre seu encontro com Villa-Lobos:

Eu conheci o Villa-Lobos numa época em que o falecido Catulo Cearense [poeta, violonista, cantor de modinhas, famosíssimo nas primeiras décadas do século XX no Rio] tinha uma escola na Rua Botafogo, no Encantado. [...] Então, vem daí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não. [...] Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito (*apud* CARVALHO, 1988: p. 30).

Se o contato do futuro compositor com os músicos do choro é difícil de comprovar documentalmente, foi-me possível encontrar, todavia, um registro inédito, até onde pude averiguar, da participação de Villa-Lobos, ao lado do famoso cantor popular e frequentador dos choros, Catulo da Paixão Cearense, em uma conferência sobre a modinha brasileira realizada em 1910 no salão da associação dos empregados do comércio:

O salão da Associação dos Empregados do Commercio [*sic*] vai, esta tarde, regorgitar [*sic*]. O nosso colega Alvarenga Fonseca faz, pela segunda vez, a sua palestra sobre a “Modinha

brasileira” com o brilhante concurso do cantor brasileiro Catullo Cearence, que, acompanhado ou violão pelos professores Heitor Villa-Lobos e Augusto Alves, cantará algumas das suas produções (*A Imprensa*. “Notas e Reclames”. Rio de Janeiro, 19 de nov. de 1910).

Ora, se Villa-Lobos apareceu publicamente como violonista nesta ocasião, e acompanhando o mais famoso modinheiro da época, é certo que poderia muito bem ser requisitado a dar aulas particulares de violão. Aliás, isso viria bem a calhar para alguém que, como ele, dispunha de poucos recursos e abraçava quaisquer oportunidades profissionais que aparecessem.

Com efeito, Villa-Lobos não deixou escapar a oportunidade de ensinar violão. O manuscrito de *Simples* vem comprová-lo. A peça, como já mencionamos, destinava-se a ser tocada por um dos alunos conquistados pelo “professor”, instrumentista, enfim, trabalhador Villa-Lobos. Era, por assim dizer, uma “peça laboral”, com fins didáticos, intimamente vinculada à luta do jovem músico por sua subsistência, sem nada de glorioso na origem e nenhum projeto estético ao qual se vinculasse. Como anotou o futuro compositor do *Choros*, essa não era “música séria”, repleta das intenções artísticas que o incitariam a compor as suas obras a partir de 1913, quando o casamento com Lucília Guimarães, a experiência acumulada em uma década de trabalho e a crença na posse de talento primoroso o fariam seguir a carreira “séria” de compositor.

A busca por esse novo e ambicioso projeto de vida exigiria grandes esforços criativos e, sobretudo, habilidade no trato com o público e com os demais integrantes do campo artístico do Rio. Villa-Lobos teria que mostrar a eles a sua “genialidade”, tarefa na qual uma peça didática não ajudava em nada. Era preciso compor quartetos, peças para piano solo, sinfonias, poemas sinfônicos, ópera, gêneros ditos “sérios” na cena da música erudita carioca daquele tempo. Isso explica por que *Simples* ficaria esquecida por quase duas décadas. Além de obra didática, ela havia sido escrita para violão, instrumento que, por ser desprovido dos brasões de nobreza que a sociedade brasileira dera ao piano, não entrava senão muito raramente nas salas de concerto em que Villa-Lobos pretendia fazer-se conhecido e reconhecido como grande compositor. Aliás, as poucas tentativas no sentido de mostrar o potencial de concertista do popular instrumento encontravam resistência de parte da crítica e do público ao qual ela se dirigia. É o que afirma Márcia Taborda (*op. cit.*: p. 84-85) ao se deparar com o seguinte comentário publicado no *Jornal do Commercio* a respeito do concerto de violão promovido por Brant Horta e Ernani Figueiredo em maio de 1916:

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

Certamente, Villa-Lobos, o antigo “acompanhador de modinhas” e professor de violão, não

ganharia nada se tentasse impor as duas obras para violão a um público que acenava positivamente a esse tipo de crítica. Uma “afronta” desse tipo poderia constituir um grande empecilho para seu almejado futuro de compositor erudito, dadas as circunstâncias do campo artístico-musical da época.

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

Esse esboço de um campo artístico-musical independente, no entanto, não foi suficiente para garantir às novas gerações de músicos brasileiros a possibilidade de ascensão e estabilidade financeira e profissional, conforme já mencionamos. O sucesso de quem quisesse seguir a carreira de “compositor sério” ainda dependia fundamentalmente da oportunidade de estudar e apresentar-se nos grandes centros artísticos europeus, um empreendimento que não podia ser financiado facilmente pelos ganhos obtidos no trabalho como músico profissional no Rio de Janeiro daquela época. Recorrer à subvenção do Estado ou ao apoio de integrantes da elite que tivessem, por ventura, uma inclinação ao mecenato era uma necessidade que não desapareceu do meio musical brasileiro com proclamação da República. E, levando em conta a coincidência histórica entre poder político e elite econômica no Brasil e o caráter extremamente personalista das relações que, segundo afirma Jeffrey Needell (1993), os membros da elite carioca mantinham entre si no início do século XX, era imprescindível ao músico que almejasse altos voos construir um bom relacionamento com esses ilustres ouvintes, tanto pela música que produzisse e oferecesse a eles quanto pelo modo de se portar em sociedade.

Com efeito, Villa-Lobos soube lidar com tais exigências. Munido de um admirável espírito empreendedor, contando sempre com os conselhos e a dedicação de sua primeira esposa, Lucília Guimarães, primeira intérprete de várias de suas composições, e recebendo a ajuda de amigos

musicistas, sempre dispostos a executar suas obras, o compositor chegou mesmo a conquistar um lugar de destaque na cena musical carioca entre o fim da década de 1910 e o início da década seguinte. Ainda que não implicasse nem em prestígio unívoco entre seus pares e muito menos em sucesso financeiro, essa proeminência lhe abriria oportunidades importantes e acenaria para um futuro mais livre em termos criativos bem como para uma reviravolta estética e ideológica em sua carreira, no bojo da qual aquele “simples” artefato escrito para violão poderia tornar-se memória viva e ganhar um novo significado.

3. UMA MAZURKA BRASILEIRA: RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO

A partir de 1915, Villa-Lobos passa dividir seu tempo entre a atividade de violoncelista na Sociedade de Concertos Sinfônicos, em cafés e cinemas do Rio de Janeiro, com o trabalho assíduo de composição e com uma luta financeiramente difícil para realizar seus concertos. As obras que compôs de 1915 a 1920 refletem o seu desejo e sua *necessidade* de provar, para a crítica, para o público e para seus pares, que dominava as tradições musicais hegemônicas no meio musical carioca – o melodismo dos compositores italianos do XIX, o cromatismo e dramaticidade das óperas de Richard Wagner, a música descritiva de Franz Liszt e o wagnerianismo instrumental do pós-romantismo francês – e as tendências inovadoras que começavam a aparecer – as experiências politonais, as escalas exóticas, a ressurreição dos modos litúrgicos e as inovações harmônicas do modernismo francês em sua primeira fase (LAGO, 2010). De fato, conhecer e explorar as possibilidades do tradicional e do moderno eram imperativos para um *outsider* como Villa-Lobos, compositor pouco ajustado às convenções socioculturais que regiam o seu meio: ele não possuía o diploma do Instituto Nacional de Música nem de qualquer outra instituição de ensino para atestar a sua formação e legitimar o seu talento; sem falar que sua atividade como instrumentista em espaços informais deveria pesar negativamente sobre sua reputação no meio tradicionalmente elitista da música erudita. Em tais circunstâncias, sua tentativa de sucesso exigia, além de demonstrações de originalidade, a comprovação da bagagem cultural em que fundamentava suas criações originais.

A luta para mostrar-se um inovador consciente foi certamente difícil e exaustiva, mas rendeu a Villa-Lobos elogios e incentivos da crítica brasileira desde a primeira apresentação de sua *Suíte Característica*, em 1915, pela sociedade de concertos em que trabalhava. Cinco anos após a estreia – e depois de ter realizado diversos concertos camerísticos e sinfônicos exclusivamente com obras suas, os quais quase sempre redundavam em fracasso financeiro – o seu talento despertou o interesse também de um ilustre pianista polonês que, em 1920, deu uma série concorridíssima de recitais no Rio de Janeiro: Arthur Rubinstein. Com os holofotes voltados para si, Rubinstein soltou publicamente um elogio a Villa-Lobos que causou alvoroço na imprensa e contribuiu significativamente para colocar o

compositor no centro das discussões musicais da época:

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

A “eminência” e a “modernidade” de que fala Rubinstein não passaram despercebidas por um certo grupo ainda disperso de intelectuais paulistas e cariocas que almejava sintonizar os rumos da arte brasileira com as novidades trazidas à baila pelas vanguardas daquele início de século na Europa. Tanto que, ao final de 1921, quando esse grupo se articula em torno do escritor Graça Aranha e do “milionário esclarecido” Paulo Prado na organização do evento emblemático do modernismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, o único compositor brasileiro chamado por eles para apresentar-se no evento é Villa-Lobos. O convite foi extremamente oportuno. A Semana de 1922 marca, em âmbito nacional²¹, a primeira apresentação de Villa-Lobos fora da capital e, portanto, a expansão de seu círculo de amigos e admiradores para além das fronteiras do Rio de Janeiro. Isso somado ao “atestado” internacional de seu talento (o elogio que lhe prestara Rubinstein) abriu caminho para aquele que foi, talvez, o principal acontecimento de sua carreira: a viagem à Paris, em 1923.

Com ajuda financeira de figuras ilustres, com as quais estreitou relações nesse período (entre elas o milionário carioca Arnaldo Guinle, e os “mecenas” paulistas Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado), e com a subvenção de vinte contos de réis concedidos pelo governo federal, Villa-Lobos foi se apresentar e se reinventar na capital francesa. Cumpria-se também com ele o destino que tiveram todos os compositores brasileiros de destaque até aquele momento: ir à Europa antes de confirmar o seu prestígio na terra natal.

Apesar desta sua primeira estada em Paris não lhe render dinheiro algum e tampouco ter significado um grande sucesso artístico, ela foi decisiva para a *reconversão* fundamental de sua linguagem musical. Pode-se dizer em termos bastante gerais que esta linguagem se tornaria “parisiense” moderna, por meio da incorporação da métrica aditiva que – dizem os manuais de musicologia – Stravinsky inaugura em música erudita; e tematicamente “brasileira”, pela utilização de procedimentos estilísticos oriundos do choro, pela citação ou reelaboração de melodias folclóricas e pela evocação de “atmosferas ritualísticas” que pretendiam fazer referência à música indígena. Eram precisamente as “tópicas” populares e indígenas das Américas que o público francês da época queria ouvir na música erudita latino-americana, como lembraria mais tarde Mário de Andrade (1928) em seu *Ensaio* famoso.

²¹ Em 1919, a Associação Wagneriana de Buenos Aires apresentara, numa audição inteiramente dedicada a compositores brasileiros, um dos quartetos de cordas de Villa-Lobos.

Villa-Lobos dispôs-se então a atender a essa demanda. O resultado disso é que, ao voltar para o Brasil no ano seguinte, não havia um compositor tão “experimentalista” nem tão programaticamente nacionalista quanto ele. Villa-Lobos incorporara, enfim, o personagem pelo qual ficou mundialmente conhecido: o compositor nacional-modernista-brasileiro por excelência.

Em meio a esse processo de redirecionamento intelectual, Villa-Lobos resgatava do ostracismo um velho companheiro seu: o violão. É fácil entender por quê. A necessidade de mostrar-se “sério” aos olhos do público carioca (aquele que raramente ouvia violões *in concert*) já não era tão premente, uma vez que a viagem a Paris, a atividade artística intensa que manteria nos anos seguintes tanto no Rio quanto e São Paulo, e o interesse cada vez maior da crítica por suas composições o haviam elevado a um alto posto no campo musical – no Brasil, Villa-Lobos não era mais um jovem em busca de reconhecimento, mas, em larga medida, um exemplo a ser seguido. É isso, aliás, o que afirmam insistentemente ao longo da década de 1920 os gurus do nacionalismo musical brasileiro que se formou a partir da Semana de Arte Moderna: Renato Almeida e Mário e Andrade. Some-se à relativa liberdade criativa que advinha dessa circunstância o fato de que o violão era extremamente prestigiado pelas plateias parisienses e representava, como aqui, um signo da “brasilidade”, e logo se compreende o reencontro: o violão ganhava um novo e especial lugar na trajetória de Villa-Lobos. Não é à toa que os *12 Estudos* surgem nessa época.

Em 1928 Villa-Lobos viajou novamente a Paris, dessa vez às expensas do magnata Arnaldo Guinle. O contexto que se desenhava era completamente outro. O compositor “sério” já era muito mais familiar aos parisienses do que em 1923, estava em vias de concluir a sua famosa série de *Choros* e construía um estilo de compor original, no qual as “atmosferas” da música popular do Rio e do “primitivismo ameríndio” tinham um lugar todo especial. Podia mostrar-se, assim, um “compositor nacional” para a França e mundo verem – seguia, decidido, o caminho estético e ideológico que o faria conhecido como “intérprete da alma sonora do Brasil”. Nessa segunda viagem, além de apresentar algumas de suas principais obras em concertos exclusivamente dedicados a elas, Villa-Lobos assinou seu primeiro contrato com a editora Max Eschig para publicar algumas de suas composições. E, em meio a essa efusão de brasilidade, estando ele em terra estrangeira sedenta por novidades tropicais, havendo, como se sabe, um ambiente muito receptivo ao violão na cena musical parisiense (ZIGANTE, 2006), não seria interessante aproveitar o ensejo e publicar algumas peças para este instrumento tão representativo da cultura brasileira? Mas quais seriam essas peças?

Ora, Villa-Lobos já trabalhava desde 1923 na série dos *12 Estudos*. Essa, que talvez seja sua maior contribuição para a literatura violonística, era a escolha mais óbvia. Mas sobreveio-lhe ainda uma outra ideia, a ideia que mudaria o destino da obra que nos ocupa neste trabalho: Villa-Lobos resolveu reunir algumas de suas primeiras peças para violão sob um título bem representativo da tendência estética-ideológica que agora seguia, o nacionalismo, e incluí-las no projeto de publicação. É assim que, no final

da década de 1920, emerge, paralelamente aos *Estudos*, o arquétipo inicial da *Suíte Popular Brasileira*, na qual aquela velha “peça de trabalho” de que falávamos algumas páginas acima foi incluída com algumas alterações estritamente técnicas e com um nome muito mais atraente: *Mazurka-Choro*, uma peça “característica”, mais uma produção do “compositor nacional”, do criador dos *Choros*, do *brasileiro* que encantava Paris.

Eis aí a principal novidade da *Mazurka-Choro* em relação a *Simples*: o sentido que ela adquire em meio à produção de Villa-Lobos da década de 1920 em diante. De “peça de trabalho” ela se transforma, por meio de um procedimento consciente de ressignificação, em *uma das primeiras obras daquele que se via e era visto como o compositor brasileiro por excelência*. Esta é uma mudança que não pode ser subestimada. É verdade que a publicação da *Suíte* foi postergada para 1955, mas esse fato apenas corroborou a eficácia do *discurso social* que o compositor pretendia emitir com ela.

Na década de 1950, Villa-Lobos já havia conquistado um enorme prestígio internacional, compunha concertos encomendados por renomados instrumentistas, era convidado a reger suas obras em algumas das salas de concerto mais famosas dos EUA e da Europa, recebia títulos e homenagens de órgãos internacionais, dava palestras sobre sua produção, sobre seus posicionamentos estéticos – enfim, tratava de disseminar o seu legado. Não por acaso, esse é também o momento em que uma narrativa “fantástica” de sua história de vida transformava-se em documento para a posteridade com a publicação, em 1949, da biografia *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, escrita pelo diplomata e musicólogo Vasco Mariz.

Como já observou o antropólogo Paulo Guérios (2009), o objetivo primordial desse livro é dar coerência à principal tese que Villa-Lobos mesmo elaborara para dar sentido à sua vida, qual seja, a de que o “nacionalismo musical” ao qual ele adere a partir da década de 1920, naquela efervescência cultural que se seguiu à organização da Semana de Arte Moderna, é, na verdade, um traço “natural” de sua personalidade. Em sua argumentação, Mariz apresenta “documentos” e “fatos” (a maioria dos quais ditados pelo próprio biografado) que explicam e comprovam que Villa-Lobos *sempre* foi nacionalista e sempre transmitiu seu nacionalismo à música que fazia. Dentre os “fatos” encontram-se as já célebres histórias que o compositor gostava de contar (sobretudo depois de sua segunda vigem a Paris) sobre suas supostas viagens pelo interior do Brasil em busca de material folclórico, durante as quais teria entrado em contato com índios da Amazônia, com os sertanejos do Nordeste, com colonos do Sul, e assim por diante. Além desses casos, o contato de Villa-Lobos, em seus primeiros anos de carreira, com a música popular do Rio ganha especial destaque: ali o biógrafo vê surgirem as ideias germinais dos *Choros*, das *Bachianas Brasileiras*, etc. Evidentemente, a *Suíte Popular Brasileira*, que viria à luz poucos anos depois da biografia, não deixa de constar nos autos desse processo. Afinal, ela é, desde o título, uma obra “nacional”, e possui a particularidade ímpar de ter sido composta, segundo os dados oficiais, quando o artista era jovem, entre 1908 e 1912.

Portanto, se Villa-Lobos logrou fazer-se o maior e mais duradouro mito da música erudita no Brasil, isso não se deve somente à sua vasta e inovadora produção, ou ao sucesso que essa produção alcançou internacionalmente – o mito se construiu fundamentalmente sob o signo da “brasilidade” como narrativa épica da descoberta da “identidade musical” brasileira.

[O mais importante para Villa-Lobos] foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, um modo próprio de ser. Durante vários séculos, ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava, pelo menos a partir do século passado, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca [...], etc. (KIEFER, 1986: 111).

Assim como fazem Bruno Kiefer e Mariz, a esmagadora maioria dos trabalhos musicológicos sobre Villa-Lobos tomam a “procura de uma consciência em matéria de música nacional” como principal instrumento heurístico e o suposto nacionalismo inato como traço mais característico da existência do compositor. Dentro dessa linha de pensamento, o aparecimento da *Suíte Popular Brasileira* caiu como uma luva. Para o próprio Bruno Kiefer, essa obra representa o primeiro passo no “caminho que conduziu Villa-Lobos a ele mesmo [à composição de música nacional]” (*ibidem*: p. 45); para Gerard Béhague (1994) ela é “historicamente significativa” na medida em que “atesta” que Villa-Lobos, ainda jovem, já tinha “consciência” da estilização de danças europeias pelos músicos das rodas de choro como importante “fonte da música popular” (p. 134) – como se o futuro compositor estivesse precocemente preocupado em coletar “matéria prima” para sua música nacional. É impressionante notar que esse tipo de raciocínio tenha influenciado inclusive um historiador como Jeffrey Needell, comprometido com a tese de que a cultura erudita do Brasil no início do século XX não passava de reprodução colonizada de correntes europeias. Diz o historiador que “(...) no que diz respeito à obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sua bem-sucedida e característica adaptação da tradição musical brasileira se anuncia nos ‘choros’ de sua *primeira obra publicada [sic]*, a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912)” (NEEDEL, 1993: p. 209, grifo nosso).

Nada obstante, os construtores e os reprodutores da mitologia villa-lobiana desconsideram, se é que não suprimem deliberadamente, o que procurei mostrar na segunda seção deste artigo: que não havia nenhum projeto artístico-estético-ideológico empreendido por Villa-Lobos na década de 1900, que suas principais preocupações nessa época eram de ordem material, que a *Suíte* é feita de peças *avulsas e remodeladas*, uma das quais (a *Mazurka-Choro*) não passava, em sua primeira versão, de um “estudo” ao qual o compositor não imputava o *status* de “música séria” nem tampouco o epíteto de “obra nacional”.

Vê-se, assim, o quão eficaz foi a reinserção de *Simplex* (transformada em *Mazurka-Choro* e em parte da *Suíte Popular Brasileira*) em novas condições de produção e mercado. Ela ganhou uma

importância histórica jamais imaginada por Villa-Lobos em 1911. E essa eficácia foi acrescida ainda pela Coda que lhe foi adicionada, por volta de 1950. Entre as décadas de 1920 e 1950, Villa-Lobos teve tempo de reelaborar o conjunto da *Suíte* e deixá-lo um pouco mais “interessante”, musicalmente falando, sem, contudo, mudar sua data oficial de composição. Nesse processo, foi criada a Coda (Fig. 5) da *Mazurka-Choro*, que apesar de ter sido organizada formalmente mais ou menos nos mesmos moldes tradicionais de tipos temáticos, soa muito mais “moderna” do que o restante da peça. A melodia cantábile no topo de uma sucessão de acordes paralelos formados por intervalos de quarta e a interessante cadência final, em que se embaralham o acorde de II grau e as notas do V grau, dão um ar de particular originalidade à singela criação “laboral” de Villa-Lobos.

Fig. 5 – *Mazurka-Choro* c. 54-65, “Coda”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos pressupostos de que parte o antropólogo Paulo Guérios (*op. cit.*), em seu estudo paradigmático sobre a trajetória de Villa-Lobos, é aquele segundo o qual a música produzida por um compositor é “constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito sobre suas buscas, sonhos e aspirações” (p. 20).

Foi também a partir desse prisma que intentei, neste artigo, observar o processo de transformação de *Simples* em *Mazurka-Choro* e mostrar que o que se modificou fundamentalmente em tal processo foi o significado do “discurso social” que aquela “peça de juventude” trazia consigo.

Na primeira seção, analisei a estrutura formal e harmônica bem como certos detalhes motivico-médicos da *Mazurka-Choro* para mostrar que, no sentido estritamente técnico-musical, ela constitui essencialmente uma “lembrança” de seu manuscrito originário e, portanto, das primeiras experiências de Villa-Lobos ao violão no contexto musical do Rio de Janeiro do início do século XX. Também sugeri que esse estatuto de “lembrança” poderia ser estendido às demais peças que compõe a *Suíte Popular Brasileira*, dadas as similaridades evidentes entre a escrita delas e a escrita da *Mazurka-Choro*.

Mas, a despeito dessa “continuidade musical”, minhas reflexões subsequentes sustentam a tese de que a *Mazurka-Choro* promove uma ruptura fundamental com o significado de *Simples* enquanto “discurso social”. Como vimos, *Simples* é originalmente uma “peça de trabalho” – um “estudo” ao qual o compositor não atribuía o *status* de “música séria” – que reflete menos uma intenção estética conscientemente fundamentada do que a difícil luta de um jovem músico pela própria subsistência. E, no entanto, quando Villa-Lobos resgata essa antiga peça, transforma-a em *Mazurka-Choro* e a integra à *Suíte Popular Brasileira*, ele a investe de um significado completamente diferente: ela se transforma em uma “obra nacional”, um dos primeiros “testemunhos” comprobatórios da história de vida que Villa-Lobos criou para si em seu momento de glória e que a musicologia tratou de naturalizar: aquela de um compositor desde sempre preocupado em conhecer a riqueza musical do povo de seu país e em transpor essa riqueza para suas criações. O corolário “musical” desse processo de resignificação é a Coda da *Mazurka-Choro*, adicionada por volta da década de 1950, cuja escrita mais ousada que a do restante da peça reveste de certa originalidade e “modernidade” aquela “simples” recordação de seus primeiros anos de luta.

Ao fim e ao cabo, o que flagramos ao resgatar a história da *Mazurka-Choro* é uma reflexão de Villa-Lobos sobre si mesmo e sobre sua história, na qual passado e presente, sincronia e diacronia, se unem e conferem à trajetória do artista um sentido coerente.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins editora, [1928] 1972.
- BÉHAGUE, Gegard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994.
- BLACKING, J. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1975.
- CAPLIN, William. *Classical form: a theory of a theory of formal functions for the instrumental music of*

Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARVALHO, H. B. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CLÍMACO, M. de M. *Alegres dias chorões: o choro como expressão cultural de Brasília – anos 1960-presente*. 2008. 487 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas Universidade de Brasília.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAGO, M. A. C. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MEIRINHOS, Eduardo. Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: a comparative survey of differences. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 2500.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

NEDELL, J. D. Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, A. R. *Música sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.

PINTO, A. G. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.

ROSA, R. L. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília – Instituto de Ciências Humanas.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, J. R. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, vol. VIII, dez. 2004.

VILLA-LOBOS, H. *Suíte Populaire Brésilienne: nouvelle édition revue et corrigée par Frédéric Zigante*. Paris: Éditions Durand, 2006.

_____. *Simples*. Manuscrito autógrafo. Acervo do Museu Villa-Lobos.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil* n. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. p. 79-85.