

Villa-Lobos e a música popular

Uma suíte “à brasileira”¹

Lurian José Reis da Silva Lima²

Universidade Federal do Paraná | Brasil

Resumo: Este artigo procura analisar a relação de Villa-Lobos com a música popular e o modo como ele incorporou esta música à sua vida. Tendo como fio condutor a história de uma de suas obras para violão, a *Suíte Popular Brasileira*, resgatam-se a trajetória do compositor e o contexto histórico em que ela se insere, comentando as transformações dos discursos emitidos por ele sobre si e sobre a música popular.

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

Abstract: This paper analysis Villa-Lobos's relationship with popular music and the ways he incorporates this music into his life. Following the history of one of his works for guitar, *Suíte Popular Brasileira*, this paper describes his life trajectory and its historical context, commenting on the transformations of his speech regarding himself and popular music.

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

¹ Villa-Lobos and popular music: a suíte "à la brésilienne". Submetido em: 29/04/2017. Aprovado em: 31/05/2017.

² Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia, pela Universidade Federal do Paraná com bolsa CAPES. Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Licenciando em música pela Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: lurianlima@gmail.com

Neste artigo, procurarei analisar a relação de Villa-Lobos com a música popular e o modo como ele colocava essa música jogando ao refletir sobre sua vida. Pelo que pude averiguar no decorrer da pesquisa que desenvolvi nos últimos dois anos, há apenas dois trabalhos abrangentes e de repercussão significativa dedicados a esse tema: os livros de Carvalho (1988) e Paz (2004). Trata-se, contudo, de duas homenagens declaradas ao compositor, avessas, por isso mesmo, a problematizações críticas e, nas quais, pouco se ouve da própria voz do artista. É nesta lacuna que o presente trabalho se insere. Seu fio condutor será a significativa história de uma das obras para violão de Villa-Lobos: a *Suíte Popular Brasileira*.

Vários autores³ afirmaram, ou sugeriram implicitamente pelo contexto em que o tema aparece em suas narrativas, que essa suíte de cinco movimentos⁴ constituía uma homenagem prestada por Villa-Lobos aos chorões cariocas e o início de sua caminhada como compositor nacional. O fizeram baseados na data oficial de criação da obra – que até recentemente era fixada entre 1908 e 1912, quando o compositor andava pelos 20 anos de idade⁵ – e na tese segundo a qual Villa-Lobos conviveu harmoniosamente com os músicos populares de seu tempo e demonstrou, ao longo de toda a sua vida, uma admiração aparentemente “sem preconceitos” pelo universo da música popular. Tese que ganha corpo em sua principal biografia (MARIZ, [1949] 1983), em vários depoimentos de seus contemporâneos⁶ e que os citados livros de Carvalho e Paz defendem veementemente. Essa suíte, no entanto, foi publicada pela primeira vez apenas em 1955, e, segundo informações de sua última edição (VILLA-LOBOS, 2006)⁷, ela começou a ser elaborada apenas na década de 1920, tendo passado por várias transformações antes de vir a público. Onde, afinal, começa e onde se conclui tal projeto?

Foi precisamente esse “ser ou não ser” que durou décadas de uma pretensa homenagem a músicos populares o que me levou, em minha pesquisa de mestrado (LIMA, 2017), a ir atrás dos vestígios da *Suíte*, situá-los na trajetória do compositor e encará-los, no diálogo com outras, como testemunhos de sua relação com a música popular. Para tanto, parti do pressuposto etnomusicológico segundo o qual a organização particular de uma obra “demanda a concorrência de pessoas que decidem o que ela pode e o que ela não pode ser” (Merriam 1980, p. 64). Ou seja, mesmo que seja criação de *um* indivíduo, e reconhecendo-se a relativa liberdade deste, a compreensão da música demanda a consideração “das limitações dos sistemas normativos e prescritivos” em que ela se insere (LEVI, 1992). Ela é expressão da relação entre os propósitos do criador e os limites sociocriativos inerentes ao

³ Ver, por exemplo, Cazes (2010: 47), Béhague (1994: 134), Kiefer (1986: 45), Needell (1993: 209), Grieco (2009: 21) e Táborda (2011: 102-105).

⁴ I. *Mazurka-Choro*, II. *Schottisch-Choro*, III. *Valsa-Choro*, IV. *Gavota-Choro* e V. *Chorinho*.

⁵ Villa-Lobos nasceu em 1887.

⁶ A maior parte destes depoimentos encontra-se na série de livros intitulada *Presença de Villa-Lobos*, publicada pelo Museu Villa-Lobos desde a década de 1960.

⁷ Informações oriundas da pesquisa do violonista e musicólogo Frédéric Zigante, organizador da nova edição.

meio sociocultural determinado do qual ele participa. Como, no entanto, a *Suíte* é uma obra “sem lugar” ou “multi-situada” (1908 [?] a 1955), direcionei minha busca de acordo com o que fez o antropólogo Paulo Guérios (2009): pensando a carreira do compositor como *construção* de um indivíduo em constante diálogo com as condições históricas e socioculturais que encontrou ao longo da vida, e a obra (ou seus vestígios) enquanto *discurso social* (um posicionamento tanto social quanto musical em relação à realidade) *cambiante* empregado nessa construção.

Nesse sentido me propus a: 1) analisar a configuração e reconfiguração das amarras sociocriativas com as quais Villa-Lobos teve de lidar ao longo de sua trajetória; 2) entender em que medida os vestígios da obra (e a obra completa) se comunicam com tais condições socioculturais; 3) estar atento ao modo como Villa-Lobos, enquanto ator social, se posicionava em relação a tais condições e *incorporava* tais limites. Desses limites, aqueles aos quais dei especial atenção foram, por razões óbvias, relativos à incorporação da “música popular”⁸ à obra e à vida de alguém que procura *se fazer* compositor erudito. Estes três pontos orientaram a coleta e análise de fontes primárias – nos acervos do Museu Villa-Lobos e da Hemeroteca da Biblioteca Nacional (BN)⁹ – e bibliográfica que deram origem à dissertação.

A suma desse percurso é o que farei aqui. Adianto que minha conclusão “cronológica” coincide com as informações da última edição da obra: é só a partir de 1920 que ela começa a ser de fato pensada, embora seja possível que as primeiras versões de algumas das peças que a compõem tenham surgido antes disso. Mas, como já enfatizei em outra oportunidade (LIMA, 2016), a questão não se resume a datas: a história da *Suíte* reflete as ressignificações que Villa-Lobos fez de sua própria vida. E, se o presente trabalho atingir seu objetivo, ficará claro que nessa mesma história estão impressos os encantos e desencantos do compositor em relação aos sons do “povo”.

1. VILLA-LOBOS ENTRE A MÚSICA DE ELITE E A MÚSICA POPULAR

Analisando literatura historiográfica sobre o Rio Janeiro do período em que Villa-Lobos iniciou sua trajetória artística (1887-1915), vê-se uma cisão *simbólica* defendida especialmente por setores ricos e/ou cultos da cidade entre uma “música de elite” (como “artística”, superior) e um terreno amplo e variado de “outras músicas” (o “não-artístico”, inferior), que vigia dentro de uma *realidade* sociomusical de fronteiras pouco nítidas.

A tradição musical do ocidente que costumamos denominar “música erudita” – com seus

⁸ O sentido que essa expressão assume neste trabalho é circunstancial e será explicitado à frente.

⁹ A busca documental foi feita na Hemeroteca da Biblioteca Nacional (RJ) e no acervo do Museu Villa-Lobos (RJ). O material colhido é composto, sobretudo, de recortes de jornal – que registram a atividade profissional de Villa-Lobos e suas opiniões acerca do cenário artístico de seu tempo e sobre seu lugar nesse cenário – e manuscritos autógrafos do compositor.

gêneros específicos (música de câmara, música sacra, ópera, sinfonia, concertos, etc.) e seus compositores e obras canônicos – não era, então, uma música *da elite*, em oposição à música das classes subalternas. Boa parte dos indivíduos envolvidos com a produção e execução do repertório de concerto vinha de extratos sociais medianos, não tinha nem poder econômico nem *status* suficiente para ser incluída no pequeno grupo de famílias que compunha a classe dominante¹⁰, e ainda participava, pela ausência de um campo musical sólido na cidade, de práticas musicais menos “nobres”, como tocar e compor operetas, fazer o “som ambiente” de restaurantes, cafés e confeitarias, etc.

Entretanto, como demonstrou Needell (1994), tal tradição, sobretudo o repertório operístico, era parte constituinte da “cultura refinada” que a elite julgava necessário possuir para enfatizar sua posição socialmente privilegiada e equiparar-se ao padrão de refinamento inerente aos modelos de “vida civilizada” aos quais seguia – aquele das elites europeias, a francesa especialmente. Mesmo que boa parte dos ricos e poderosos do Rio pouco ou nada entendesse da história, das características formais e das técnicas envolvidas na produção e execução dos espetáculos aos quais assistia¹¹, assistir a eles não deixava de ser um requisito básico de distinção. Com efeito, como sugere Bourdieu (2007: 14), a “arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar [...] uma função social de legitimação das diferenças sociais”, na medida em que sublinham a “superioridade daqueles que sabem [ou dão a entender que o fazem] se satisfazer com prazeres sublimados, [...] distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*”.

Esse refinamento musical, se era muitas vezes artificial para os consumidores, era, como notaram Pereira (2007) e Vermes (2004), uma distinção realmente sentida e publicamente afirmada por aqueles que se comprometiam com a prática, a produção e a crítica da música de concerto, sobretudo os que alcançavam maior destaque, ocupavam ou desejavam ocupar postos na instituição oficial de ensino de música¹² e almejavam construir carreiras de vulto em sua área. Esses indivíduos acreditavam verdadeiramente na superioridade artística da música na qual eram formalmente treinados em relação aos “divertimentos sonoros do povo” e na necessidade de, numa capital que se queria civilizada, construir um campo musical erudito autônomo, o mais próximo possível dos moldes encontrados em grandes centros artísticos europeus – novamente, como Paris (VERMES, *Op. cit.*). A estruturação desse campo era vista, com efeito, como uma maneira de impedir que os músicos de sólida formação se envolvessem, para conseguir seu sustento, com “música de toda espécie, menos de caráter elevado”, como dissera o violinista Kisman Benjamin ao descrever o cenário da música erudita brasileira em 1886

¹⁰ Segundo o historiador J. Needell (1993: 275-280), entre o fim do século XIX e início do século XX, a elite carioca – isto é o grupo de pessoas que detinha o poder “derivado da riqueza, ocupação e status social reconhecido, bem como da posição política e, mais comumente, poder derivado de uma combinação de todos esses fatores” – não constituía, numa contagem bastante inclusiva, mais do que 0,58 % da população do Rio de Janeiro.

¹¹ Fato verificado por autores como J. Needell (1993) e Avelino Romero Pereira (2007), dentre outros.

¹² Na Primeira República, o Instituto Nacional de Música.

(*apud* PEREIRA, *Ibidem*: 48) e como também reclamaram, nos primeiros 20 anos da república, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez e outros compositores.

Se, nesse contexto, a música erudita não era *da elite*, era, contudo, uma *música de elite*: dos grupos economicamente privilegiados que constituíam seus principais consumidores e do grupo de músicos formalmente treinados responsáveis por produzi-la, executá-la, criticá-la e defender (no que eram auxiliados pelos consumidores) a sua aura de expressão musical superior. É certo que muitos artistas de fina formação (aspirantes à tal, sobretudo) e integrantes da elite participavam, às vezes voluntariamente às vezes não, da cena dos divertimentos urbanos do Rio (no período do carnaval especialmente), frequentavam espaços marginais da vida sonora da cidade, e consumiam as populares danças de salão que dominavam o mercado de partituras daquele tempo. O livro do chorão Alexandre Gonçalves Pinto ([1937] 1978: 13-17), menciona a presença de gente “importante”, como Mello Moraes Filho e o Visconde de Ouro Preto, na organização de um “bumba meu boi” do qual ele próprio, Alexandre, foi protagonista. São conhecidos os exemplos paradigmáticos de Antônio Callado (chorão e professor do Imperial Conservatório) e de Henrique Alves de Mesquita (compositor de operetas, danças de salão, frequentador dos choros e professor do mesmo Conservatório). Também sabemos do apreço de Nepomuceno por certas vertentes musicais populares como fonte para criação de uma “música erudita nacional”, de sua incursão dissimulada com pseudônimo no mercado de operetas (PEREIRA, *Op. cit.*), do despontar da modinha como “canto nacional popular” nas ideias de folclorista do período e de outros exemplos semelhantes.

De modo geral, contudo, tal participação e tal consumo não horizontalizava os valores das expressões musicais da cidade, isto é, não apagavam a distinção das experiências “elevadas” da elite sociomusical com o repertório “propriamente artístico”. Experiências guardadas para momentos e espaços específicos¹³, regidas por normas de comportamento “fino” (a concentração do espectador, o silêncio durante as audições, as palmas e “Bravos!” nos momentos adequados, os figurinos elegantes, etc.) incontornáveis. E tais normas de comportamento não estavam restritas aos rituais do concerto: ser *um artista* da música implicava, em boa medida, em mostrar-se distinto em sociedade, demonstrar interesse pela “cultura universal”, dominar a língua básica dos altos escalões (o francês). Tanto mais porque o sucesso de um músico erudito promissor ainda dependia da oportunidade de estudar e apresentar-se na Europa, o que raramente poderia ser feito sem o auxílio do estado ou de ricos mecenas, isto é, da elite propriamente dita. Quem quisesse colher os louros do estrelato musical precisaria construir boas relações com os poderosos e, para isso, adequar-se, em suficiente medida, a seus hábitos.

A distinção dessa “cultura refinada” se expressava, no início dos anos de 1900, numa distância

¹³ Teatros, o imponente Municipal em primeiro lugar, e salas de concerto, como o salão do Instituto Nacional de Música.

tanto artística quanto *social e espacial* que a maior parte da elite brasileira (econômica, política e intelectual) desejava manter em relação ao resto da população. O Rio de Janeiro passava por uma tentativa de organizar “a confusão dos espaços urbanos” (MARINS, 2012: 132) que se revelou uma verdadeira limpeza social: além de derrubar casas populares e barrar a entrada de “vadios” no centro reformado da cidade, tentou-se extirpar das ruas manifestações musicais ligadas à população pobre e negra, como o entrudo e os cordões. Tais reformas se comunicavam com o pensamento sociológico brasileiro do período, desenvolvido por intelectuais como Sívio Romero e Euclides da Cunha. A época era dominada por teorias racistas que impediam esses escritores de ver um futuro próspero para um povo de “raças misturadas” como o do Brasil (ORTIZ, 2012). Suas tentativas de forjar uma identidade racial brasileira flertavam, por isso, com a “necessidade” de branquear a população, do mesmo modo que o centro da capital “precisava” livrar-se de negros pobres para se “civilizar”.

Se membros dos grupos envolvidos com a música de elite podiam, apesar de tudo isso, descer ao “divertimento do povo” (ou eram impelidos a isso), um músico distante de tais grupos encontrava barreiras gigantescas para ter o valor de sua produção reconhecido por eles, ou para ser apenas ouvido nos espaços reservados à música “elevada”. Sabe-se, pelos exemplos de Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth¹⁴, que a transposição dessas barreiras acontecia, mas de modo episódico, e não sem resistência de público, crítica. Esses excluídos, em graus variados, do convívio com o círculo sociomusical da música de elite constituíam o “lado de lá” da mencionada cisão: são os indivíduos e grupos que se envolviam com a vida musical carioca usualmente do lado de fora da solenidade dos concertos e dos espetáculos de ópera e, portanto, à distância dos padrões de refinamento que regiam esses eventos nos espaços que lhes eram próprios. Como notou o sociólogo Dmitri Fernandes (2010), esses músicos, bem como suas produções e suas práticas, tinham, como característica comum, o fato de não serem considerados pela maior parte da elite social e intelectual, *censores culturais da cidade e principais propagadores da cisão simbólica a que venho me referindo*, como verdadeiros artistas ou como práticas e obras dignas do título de “arte”. Recorrendo novamente a Bourdieu (2007:14), podemos dizer que era em oposição à “fruição inferior, grosseira” que se constituía “como tal o sagrado cultural” – a música de elite.

São fragmentos dessa constelação “não-artística” de princípios do século XX que aparecem sob o título de “música popular” na mencionada tese sobre a visão sem preconceitos de Villa-Lobos. É também enquanto terreno amplo do “popular” que os estudiosos da música brasileira contemporâneos ao compositor, como Mario de Andrade ([1928] 1972; [1929] 1987) e Renato Almeida (1926; 1942), procuraram mapeá-la, discriminando nela: (1) gêneros musicais específicos (choro, batuque, samba,

¹⁴ Sobre os sucessos de Catullo, ver o livro de Carlos Maul (1971); sobre Ernesto Nazareth, ver o trabalho de Cacá Machado (2007).

modinha, maxixe, operetas, etc.) que constituiriam manifestações de “níveis” de cultura (popular-folclórico¹⁵, semiculto, popularesco) e de valor “folclórico” (do “verdadeiramente” autóctone ao produto comercial disfarçado de popular) diferenciados; e (2) os grupos específicos de indivíduos responsáveis pela produção de tais gêneros musicais (os chorões, os sambistas, os cantores sertanejos, as estrelas do rádio, na década de 1930 em diante, etc.). Embora ampla e construída desde um ponto de vista aparentemente externo ao “objeto” ao qual se refere, o popular é uma categoria operante no tempo de Villa-Lobos e nas narrativas que descrevem sua relação com a “periferia sociomusical” do Rio. É com o intuito de sublinhar os termos deste tempo e dialogar criticamente com os pressupostos de tais narrativas que também utilizarei, aqui, *como adjetivo historicamente situado*, o “popular” para me referir ao que não se enquadrava no mencionado contorno sociocultural elitista da “arte”.

Bem se vê que o núcleo da música de elite era reduzidíssimo em comparação com o universo das “outras” músicas, e que a tentativa de isolamento espacial e social da cultura refinada só tinha “sentido” porque, na prática, a cidade colocava em contato indivíduos de várias origens e posições sociais, misturava quadros simbólicos díspares, produzia sínteses trans-classistas (como as danças de salão que praticamente todos ouviam), enfim, dificultava a consumação e o isolamento real de uma “pura” cultura de elite. No que diz respeito à música isso era especialmente evidente.

Não havia um campo musical erudito estruturado, como já mencionei. A única instituição formal estabelecida era o Instituto Nacional de Música, em torno do qual concentravam-se as discussões estéticas, políticas e as disputas pelas posições hegemônicas do meio, às quais poucos estavam habilitados. A cena musical da cidade crescia, contudo, acompanhando os processos de urbanização, de industrialização (deficiente, mas constante), o aumento geral da atividade econômica e a consequente concentração populacional, que vinham tornando mais intensa e mais dinâmica a vida dos cariocas desde os últimos anos do Império¹⁶. A música era, por isso, um caminho profissional possível, embora muito pouco seguro financeiramente. Se o mercado de partituras se aquecia, quem ganhava eram os editores, que compravam, junto com as partituras originais, os direitos de sua reprodução; se era maior o público pagante nos espetáculos teatrais, quem colhia o lucro eram seus organizadores e os proprietários dos teatros; se as confeitarias, cinemas e gravadoras contratavam mais músicos, pagavam-lhes, todavia, mal como de costume. Nesse contexto, quem quisesse viver da música, mesmo que tivesse os mais profundos sonhos de distinção, não poderia ser exclusivista: teria que tocar – como disse Kisman Benjamin – “música de todo tipo” e em diversos lugares, fosse teatro, confeitaria, cinema ou salão, dar aulas, vender composições a editores. Mesmo compositores bem reconhecidos não escapavam da necessidade de se envolver com a produção de gêneros menos “artísticos”, como atesta o

¹⁵ Termos frequentemente utilizados como sinônimos nesse período.

¹⁶ Para detalhes deste processo ver Tinhorão (1998), Roberval Linhares Rosa (2012), Avelino Romero Pereira (2007).

exemplo citado de Nepomuceno. Quase todo músico carioca era, então, pelo menos um “pouco” músico popular, mesmo que procurasse esconder essa “mácula” da carreira, usando pseudônimos e outros artifícios.

Acredito que essa cisão simbólica e essa realidade musicalmente embaralhada são fundamentais para entendermos a relação de Villa-Lobos com a música popular. Para fazer-se compositor erudito, *as relações que ele construiria com músicos populares, a própria forma e intensidade de tais relações*, e os usos que poderia fazer da música popular em sua produção seriam condicionados pela necessidade de respeitar a distância distintiva das experiências musicais “elevadas”. Pois – aproprio-me aqui, das ideias de John Blacking (1974)¹⁷ – para fazer sua música *efetiva* entre os profissionais estabelecidos do meio da música erudita e o público de elite, o artista precisaria *participar* (e mostrar que participava), em boa medida, do mesmo universo cultural que eles. Nem sua posição social originária (Villa-Lobos nasceu numa família de classe média) nem sua formação¹⁸ comprovavam a priori sua distinção: seus valores, seus comportamentos, suas ideias seriam postos à prova tanto quanto suas músicas.

Ao mesmo tempo, a dinâmica cultural da cidade envolveu o músico, em seu período de formação, em *veredas* abertas ao encontro com a música popular. Até 1915, Villa-Lobos já havia realizado absolutamente todas aquelas atividades de trabalhador da música que mencionei acima e tentado, inclusive, achar outros meios de subsistência, como quando prestou concurso para guarda da alfândega em 1907, ou quando viajou ao Paraná (1908) e ao Amazonas (1912) em busca de trabalho (LIMA, 2016: 14-15). Não é surpresa, portanto, que ele tenha encontrado, *e se encantado por*, músicas e músicos populares. De fato, para além dos depoimentos algo conflitantes de Pixinguinha e Donga, que Hermínio Bello de Carvalho (*Op. cit.*) cita em seu livro para comprovar a amizade de Villa-Lobos com os chorões, já sabemos que em 1910 ele acompanhou Catulo ao violão numa palestra sobre a modinha (festejada, por folcloristas como Melo Moraes, como canção brasileira por excelência na época)¹⁹; que em 1909 tocou Saint Saëns acompanhado de Ernesto Nazareth no Instituto Nacional de Música²⁰; que ele era violonista num tempo em que o violão, apesar de instrumento querido e dito “nacional”, era majoritariamente visto como “simples acompanhador de modinhas” (TABORDA, 2011: 84-85).

É preciso lembrar, não obstante, que sua atividade principal nesses primeiros anos era a de instrumentista de orquestra e grupos de câmara, e que, no único registro de uma apresentação sua ao lado de declarados “amigos” e “discípulos”, em 1911²¹, não consta o nome de nenhum músico popular

¹⁷ Ver o cap. II de *How musical is man* (1974).

¹⁸ Segundo Guérios (2009), Villa-Lobos não foi além dos estudos secundários e, apenas em 1904, figurou como aluno do Instituto Nacional de Música.

¹⁹ Ver Lima (2016: 15-16).

²⁰ O programa da apresentação com Nazareth é bem conhecido e encontra-se no Acervo do Museu Villa-Lobos.

²¹ O concerto de “amigos e discípulos do festejado violoncelista”, realizado no Salão dos Empregados do Commercio, foi anunciado nesses termos em *O Paiz* (RJ), 28 out. 1911, p. 3.

conhecido, nem mesmo daqueles que tinham alguma entrada nas salas de concerto, como Nazareth. Nesses primeiros anos, Villa-Lobos também nunca se apresentou como violonista em concertos, nem arriscou, nem uma vez sequer, mostrar-se compositor às plateias cariocas.

Um dos melhores exemplos de sua relativa distância “espiritual” em relação à música popular é o único rastro da *Suíte Popular Brasileira* deste tempo: a peça *Simples* (1911) que – segundo uma nota assinada pelo compositor na parte de baixo do manuscrito – não se trata “absolutamente” de “música séria” e foi feita para “si dar como estudo”. Essa peça é uma primeira versão da *Mazurka-Choro*, o primeiro movimento da *Suíte*. Aqui, contudo, no início da década de 1910, ela não é nem de longe uma “peça característica”, uma “mazurca à brasileira”, uma homenagem ao choro ou coisa parecida. Villa-Lobos nem ao menos estava certo de que seguiria a carreira de compositor. A obra é, isso sim, uma peça de trabalho, feita por um instrumentista, por um trabalhador da música. As semelhanças estruturais e de estilo entre *Simples*, sua sucessora (*Mazurka-Choro*) e o repertório do choro são mesmo assim notórias; e é, sim, possível que outras peças como estas tenham sido feitas nesse período. Mas se admitimos essa possibilidade, é preciso frisar que elas provavelmente não foram pensadas como “música séria”, a julgar pelo exemplo de *Simples*, que dirá como “obras nacionais”, como sugerem alguns autores. Enfatize-se, além disso, que Villa-Lobos distinguia com clareza, já em 1911, a música “séria” de outras músicas. Se quisermos afirmar a proximidade de *Simples*, da *Mazurka-Choro* e das demais peças da *Suíte* com o choro, precisaremos frisar também que, mesmo naquele tempo, tal proximidade aparentemente não se enquadrava nos valores de “arte” que Villa-Lobos parecia cultivar²².

Esse conflito entre necessidade de distinção e o real contato-participante com o popular (talvez ligado a uma sincera admiração) acompanhariam Villa-Lobos ao longo de toda a sua carreira.

2. FAZENDO-SE COMPOSITOR ERUDITO

A partir de 1913, ano de seu casamento com Lucília Guimarães, a experiência acumulada em uma década de trabalho e a crença na posse de talento primoroso fariam Villa-Lobos seguir a carreira “séria” de compositor. A busca por esse novo e ambicioso projeto exigiria grandes esforços criativos e, sobretudo, habilidade no trato com o público²³ e com os demais integrantes do proto-campo artístico do Rio. Villa-Lobos teria que mostrar a eles o domínio da tradição musical do ocidente, que ele não teve a oportunidade de estudar formalmente senão em 1904, além de originalidade, inovação, tarefa na qual uma peça “simples” não ajudava em nada. São, aliás, bem conhecidas as acusações de falta de

²² A análise e discussão dessa peça e do momento da trajetória de Villa-Lobos em que ela surge já foram feitas em Lima (2016).

²³ Como já observou Paulo Guérios (2009), Villa-Lobos sempre procurou homenagear figuras políticas e ricos mecenas na promoção de seus concertos: lembremos que sua viagem à Europa só seria possível com a ajuda dessas pessoas.

preparo técnico com as quais o compositor teve de lidar (GUÉRIOS, 2009). Era mais do que necessário a ele, portanto, mostrar-se capaz de compor quartetos, peças para piano solo, sinfonias, poemas sinfônicos, ópera, isto é, todos os gêneros “sérios” na cena da música erudita carioca daquele tempo. O violão, a música popular e uma virtual suíte para o instrumento não teriam espaço em sua vida nesse momento.

Data de 1915 a sua primeira aparição no Rio de Janeiro como compositor. Nesse ano ele trabalhava como violoncelista na Sociedade de Concertos Sinfônicos, e foi numa das apresentações desta entidade dirigida pelo maestro Francisco Braga, no dia 31 de julho, que a *Suíte Característica* de Villa-Lobos foi executada. O concerto rendeu os primeiros elogios da crítica ao jovem compositor e deu a ele a primeira oportunidade de dizer ao público e a seus pares o artista que era. Ao anunciá-lo, *O Paiz* publicou, naquele mesmo dia 31 (p. 5), uma nota biográfica ditada, com toda a probabilidade, pelo próprio compositor:

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

Nessa primeira autobiografia²⁴, Villa-Lobos expõe algumas convicções a respeito de si mesmo que serão muitas vezes reiteradas por ele em momentos futuros: a necessidade de afirmar-se discípulo de algumas notoriedades do meio, isto é, de mostrar-se familiar à tradição instituída, ao mesmo tempo em que nega qualquer interferência delas em sua formação (o aluno do Instituto, de Niederberger e Agnelo França, que, no entanto, é “filho exclusivo do próprio esforço”); e a ênfase em sua precoce e gigantesca produção, ainda que boa parte dela não tenha sobrevivido ao tempo ou, talvez, nem tenha chegado a concretizar-se, como afirmaria, irônica, Lisa Peppercorn (2000: 7). Por outro lado, vê-se aí a significativa omissão de qualquer referência à música popular como parte de sua formação ou como experiência vivida e de qualquer menção ao Brasil como fonte de inspiração para suas obras. Por mais intensa que possa ter sido a experiência de Villa-Lobos com o choro, ou a impressão causada pela paisagem sonora do Brasil ao longo das viagens que empreendeu, nada disso vem à tona nesse momento. E não apenas porque o meio “europeizado” da música de concerto não fosse propício, mas,

²⁴ Quem poderia imaginar que essa nota biográfica repleta de informações e *convicções* pessoais de um compositor estreado pudesse ter sido escrita sem contribuição atenta deste?

porque, vivendo nesse meio, Villa-Lobos incorporava em alguma medida as suas regras. É preciso não esquecer que o maior compositor da época, Alberto Nepomuceno, era um dos maiores entusiastas da “música nacional”, que havia intelectuais interessados na “brasilidade” da música popular: o caminho do nacionalismo não era impossível de ser seguido por Villa-Lobos, embora não fosse uma corrente majoritária e nem, provavelmente, a mais segura a um compositor em início de carreira. Escolher não segui-lo é um resultado difícil de mensurar entre o *não querer* e o *não ousar*.

Os matizes desse olhar auto-reflexivo pouco mudariam até o início da década de 1920, quando seus esforços e a ajuda de amigos e da esposa já faziam seu nome bem conhecido do público carioca e admirado pela parcela mais “progressista” da crítica. Em 12 de junho de 1921, um dia antes da apresentação de sua ópera *Içabt* no teatro São Caetano, Villa-Lobos teve a oportunidade de manifestar à imprensa a sua opinião sobre a música nacional. A ópera, assim como outras peças “nacionais” dele²⁵ e de outros compositores, seria executada num dos primeiros eventos de “afirmação da nacionalidade” que já começavam a se avolumar no Rio por ocasião do centenário da independência (1922). Perguntado pelo jornalista sobre *Içabt*, Villa-Lobos fez questão de assinalar que ela era escrita em português e que seria executada por artistas brasileiros. Mas observa, com cuidado, em seguida:

Não pense, o amigo, que sou um destes nacionalistas desorganizados. No meu modo de ver, quem faz nacionalismo em arte, diretamente, é o artista criador individual e não o povo ou a coletividade nacional, que tão somente fornece [...] o principal material de trabalho, que é o canto e a melodia popular nacional²⁶.

Villa-Lobos nem chega a se incluir no grupo dos nacionalistas “organizados”, embora sua fala pareça dar margem a tal interpretação. Fica claro, porém, que, para ele – assim como para a grande maioria dos intelectuais contemporâneos a ele e para boa parte dos teóricos do “canto popular” dos séculos XVIII e XIX (GELBART, 2007) – este “canto do povo” só pode virar “arte nacional” se passar pelo crivo do artista (do “gênio”) individual. Mas Villa-Lobos achava ainda difícil o desabrochar dessa arte nacional porque “o nosso povo” – completou ele na mesma entrevista – “ainda não é verdadeiramente nacional ou definitiva e perfeitamente brasileiro, porque ainda está em formação e tem seu progresso muito retardado pela sua péssima formação social-artística”. O povo brasileiro “inconcluso biologicamente” fora mesmo um problema incontornável para o pensamento de Sílvio Romero e Euclides da Cunha, como já mencionei, e seria, a partir da década de 1920, um problema “a

²⁵ *Lenda do caboclo*, *Viola* (da série *Miniaturas*) e *Sertão no estio*.

²⁶ A entrevista que comento agora encontra-se no Acervo Museu Villa-Lobos (recortes de jornal Livro01), mas não há indicação de data precisa nem do nome do periódico. Como ela se dá na véspera da apresentação de *Içabt* (13/06/1921), e analisando as características tipográficas do documento, trata-se provavelmente de um reclame de primeira página do Jornal *A noite* (RJ) de 12/06/1921.

solucionar” pelos teóricos do nacionalismo musical modernista²⁷. A má formação “social-artística” à qual se refere o compositor parece estar ligada a influências estrangeiras, como – disse ele – as “torpes saladas de ritmos americanos” e as “banais melodias italianas” de “nossas modinhas”.

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

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

A música nacional não parecia ainda, em 1921, a obsessão de Villa-Lobos. Nem mesmo a música popular do Rio, que daria nome a algumas de suas principais obras, se lhe afigurava como algo “aproveitável” em termos de arte. É significativo, aliás, que as modinhas que um dia ele tocou ao lado de Catulo, não passassem, agora, “banais melodias italianas”. Villa-Lobos conduzia a sua carreira segundo pressupostos de erudição, como ele mesmo fez questão de anunciar, no jornal *A noite*, no dia 11 de novembro de 1922 (p. 7), pouco antes de sua primeira viagem a Paris:

As eras assírias, as relíquias da Coreia, o misticismo da Índia, o amor abnegado ao culto da beleza, entre os Visigodos, a Melopeia romana, a Epopeia grega, as excursões gregorianas, que legaram à humanidade essa beleza eterna do canto-chão, incluíram fortemente sobre minha estética. [...] que seja [pois] divulgado de uma vez para sempre, toda a minha opinião artística.

Que *Suíte Popular Brasileira* poderia surgir nesse momento?

²⁷ Mário de Andrade e Renato Almeida, sobretudo. Em minha dissertação (LIMA, 2017: 56-69), analisei em detalhes os pressupostos raciais que subjazem às narrativas da história da música brasileira feitas por esses autores.

3. SURGE O COMPOSITOR NACIONAL

É após sua participação na semana de Arte Moderna (1922) e sua primeira viagem a Paris (1923) – financiada por uma subvenção do Estado e pela coleta de ajuda de amigos e mecenas – que Villa-Lobos decide, definitivamente, fazer-se compositor nacional. O contato com as ideias de modernização e nacionalização da arte brasileira que o modernismo traz à tona certamente tem influência nisso (TRAVASSOS, 2000). Sobretudo porque os intelectuais que, no decorrer da década de 1920, procuram organizar um programa para a música nacional brasileira (Mário de Andrade e Renato Almeida, especialmente) – pautado na incorporação de certas características da música popular às técnicas de composição erudita – mantiveram-se em permanente diálogo com Villa-Lobos, comentando, criticando e orientando (ou tentando orientar), em certa medida, as suas obras (CONTIER, 1988). Por outro lado, o ambiente musical que Villa-Lobos encontrou em sua primeira viagem a Paris, como frisa Paulo Guérios (*Op. cit.*), ofereceu a ele a oportunidade de atualizar-se em relação às técnicas e estilos composicionais hegemônicos e de flagrar as expectativas do público europeu em relação a um compositor latino-americano. E tais expectativas não eram tão distantes daquilo que os intelectuais do nacionalismo musical brasileiro almejavam: a incorporação dos “exotismos” da música popular e da cultura indígena das Américas a composições eruditas²⁸.

Esse novo caminho do compositor seria alardeado por ele em suas obras e em suas falas. No prefácio à edição de 1929 do *Choros n. 3* (Editora Max Eschig), Villa-Lobos explica ao público o que são os *seus* choros:

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

A explicação é uma síntese do que Villa-Lobos e Renato Almeida, juntos, haviam dito numa entrevista publicada em 12 de agosto de 1925 (p. 1) pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, ocasião em que os dois exaltaram o valor de músicos populares como Ernesto Nazareth e proclamaram a modinha, o choro e o ritmo popular de modo geral como matéria prima a ser universalizada pela personalidade do “artista” nacional. É interessantíssimo que em coisa de alguns anos o olhar do compositor sobre o “popular” enquanto fonte de inspiração para música tenha ido da desconfiança à segurança total.

²⁸ Mário de Andrade (1972 [1928]) não era muito fã dos rompantes mais exóticos que via na música de Villa-Lobos dessa época. Segundo ele, o apelo exagerado ao primitivismo fazia o retrato sonoro do Brasil algo exótico até para os brasileiros. Não deixava, por isso, de admirar e incentivar o trabalho de reinvenção de aspectos da música popular feito por Villa-Lobos, nem, tampouco, excluía o índio da matriz racial que, segundo pensava, originou a música brasileira.

Como disse acima, a mudança de postura de Villa-Lobos acompanha não apenas as expectativas do meio musical parisiense, mas o interesse dos modernistas pela música nacional e o papel importante que a música popular desempenha nesse projeto. Em 1924, pouco antes da entrevista de Almeida e Villa-Lobos, Mário de Andrade, num artigo publicado na revista *Ariel*, dissera que a música brasileira já se mostrava nacional no seio do povo e que para tal nacionalidade concorriam dois criadores populares, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá (MARTINS, 2009: 43). Não é isolado o novo olhar de Villa-Lobos sobre os compositores não eruditos e sobre a categoria do “popular”. Há, disso, outro exemplo salutar: o episódio emblemático da presença, em 1925, de Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet e Gilberto Freyre numa “noitada de violão e cachaça” com “os brasileiríssimos [expressão de Freyre] Pixinguinha, Patrício e Donga”. Intelectuais, um jurista e jornalista (Prudente de Moraes), compositores eruditos e músicos e compositores populares, todos juntos: uma alegoria do momento de afirmação da brasilidade que se vivia no Rio de Janeiro e da volta de Villa-Lobos ao meio da música popular (VIANNA, 2014: 19-20).

Não surpreende que, também em 1925, numa entrevista profética – em que Villa-Lobos fala da necessidade de construção no Brasil de um programa de educação voltado para a prática do canto coral – a singularidade da música brasileira seja contraposta, pelo compositor, à rigidez do gosto “educado e disciplinado” dos músicos eruditos daqui. Villa-Lobos afirma, na entrevista, que essa singularidade é, por essa disparidade, pouco compreendida no Brasil e que isso se nota na fria acolhida que sua própria música vinha recebendo no país: na medida em que esta se vale da “rusticidade popular”, a “gente de salão”, “comportada” e europeizada que é, não a compreende. Villa-Lobos enaltece o “povo rústico” e diminui a “elite esnobe”²⁹! Essa reação à elite parece ser uma resposta às acusações de “falta de preparo” que parte da crítica fazia em relação a ele desde a década de 1910. Foi também para provar que era sim preparado, isto é, “erudito”, que Villa-Lobos trabalhou com afinco até 1923, como já sabemos. Agora, no entanto, ele não precisava mostrar-se erudito: a sua “brasilidade” transforma-se em seu manto protetor. Quem quisesse acusá-lo de “ignorante” e despreparado, quem virasse as costas à sua música, seria um antibrasileiro, um ignorante das coisas nacionais. A modernidade, a rusticidade de sua música refletia, para ele, o próprio ser do brasileiro: que escola de música poderia ensinar-lhe isso?

Esse contexto marca também a volta de Villa-Lobos ao violão, tanto por ser este um instrumento representativo da música brasileira, quanto porque gozava de grande prestígio no ambiente musical parisiense, como enfatizou Zigante (*in* VILLA-LOBOS, 2006). É muito provavelmente por esse tempo que surge o *Choros n. 1*, escrito para violão, dedicado a Ernesto Nazareth e repleto de referências musicais ao choro. A peça é datada de 1920, mas, como observou Amorim (2010), é difícil de crer que

²⁹ Entrevista anunciada como “Villa-Lobos e os coros nacionais populares”, datada de 1925, 3 nov. Fonte: Museu Villa-Lobos (recortes de jornal Livro02, sem n. de página, periódico identificado como “[ilegível] da Noite”).

ela tenha sido pensada como a abertura da nova série de obras antes de 1923³⁰.

Entretanto, há hierarquias simbólicas que não desaparecem no reencontro de Villa-Lobos com a música popular. Segundo o compositor, o *Choros n. 1* foi escrito:

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

Como Nazareth, que tanto sofreu por não ter conquistado a “glória” de ser um erudito (MACHADO, 2007), se sentiria se lesse a descrição da peça com a qual Villa-Lobos o homenageia? Instinto, ingenuidade, isso é o que caracteriza, para o compositor, as invenções populares, mesmo as mais “interessantes entre elas”, como as elaborações de Nazareth. Não há *trabalho*, não há *obra*. Fica muito claro, assim, que o novo olhar sobre a música popular não escapa às lentes superiores do compositor erudito. A música popular aparece aí como a vida nua agambeniana: só é incluída na arena da arte por meio da sua exclusão.

4. REEDIÇÃO DA VIDA E A SUÍTE POPULAR BRASILEIRA

Também na década de 1920, Villa-Lobos compõe o *Chorinho*, peça que viria a integrar, anos mais tarde, a *Suíte Popular Brasileira*. Escolhido para ser o último movimento do conjunto, o *Chorinho* é, no entanto, a primeira dentre as peças da *Suíte* a surgir sem deixar muitas dúvidas sobre a data de sua criação: seu manuscrito autógrafa, presente no Museu Villa-Lobos, data de 1923. Com efeito, esse projeto brasileiro-violonístico começava a fazer todo sentido.

No início de 1925³¹, o *Jornal do Commercio* do Rio publicou uma matéria intitulada *Villa-Lobos e o Folklore*, na qual o já conhecido compositor faz um resumo de sua carreira até ali e do papel que nela cumpriu o “folklore”:

[...] filho do Rio e mais ou menos conhecido de muita gente que naturalmente tem acompanhado a minha carreira, *desde o tempo em que eu era chorão do irresistível pinho (instrumento que, com maiores e particulares razões, ainda hoje prefiro, numa pequena audição, a qualquer concerto de gala)* [...] já desde muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical, dos índios até os chorões, como também de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons.

³⁰ Com efeito, na entrevista de 1921 que comentei, Villa-Lobos não menciona nem “choros”, nem “violão”, apenas “sinfonias regionais”.

³¹ 8 de janeiro. Fonte: Museu Villa-Lobos (recortes de jornal Livro02, sem indicação de página).

O novo rumo tomado por Villa-Lobos a partir da década de 1920 significou, também, pelo que vemos, uma reconfiguração da maneira como o compositor percebia a sua própria vida. Ele não se limita a afirmar que agora sua preocupação primeira era fazer música nacional, mas que esta *sempre* foi a sua ambição. Não bastava para Villa-Lobos mudar sua música: a mudança na música implicava, para ele, uma mudança na vida. Será tão difícil para ele conceber a sua existência apartada de seu projeto artístico nacional que ele se disporá a recompor algumas de suas obras anteriores à década de 1920, de modo a inseri-las em tal projeto. É assim que os poemas sinfônicos de argumentos gregos *Tédio da Alvorada* e *Myremis*, se tornarão, entre o final dos anos 1920 e o início da década de 1930, *Uirapuru* e *Amazonas*, ganharão argumentos amazônicos e aspectos “primitivistas” como os que encontramos em alguns dos *Choros*. As peças mudam, mas suas primeiras datas de composição são conscientemente mantidas em 1917. Ocorre aí *uma verdadeira operação do passado, um ajuste de contas com o vivido a partir do “musicado”*. Com *Uirapuru* e *Amazonas* Villa-Lobos reedita a própria trajetória ao implantar no período de sua afirmação “erudita” obras declarada e substancialmente nacionais (no sentido que esta palavra tinha em seu tempo).

Ora, se Villa-Lobos estava agora tão envolvido pelo seu projeto de vida-e-obra nacional, se, como vimos na entrevista citada acima, ele afirmava pela primeira vez as suas incursões como “chorão do pinho” no meio da música popular, se provava para si e para seus interlocutores que procurou desde sua juventude incorporar à sua produção os sons da nacionalidade, o surgimento de uma *Suíte Popular Brasileira* supostamente composta entre 1908 e 1912 não parece coerente?

Com efeito, é em sua segunda viagem a Paris, em 1927, que Villa-Lobos entrega os primeiros manuscritos da *Suíte* à editora Max Eschig, dentre eles, uma versão modificada daquela “simples” peça de trabalho feita em 1911. Esta e as outras peças do conjunto – tenham elas sido resgatadas, memoradas ou mesmo criadas apenas na década de 1920 – serão agora “obras típicas”, significativamente chamadas de mazurca-Choro, schottish-Choro, etc. É verdade que a publicação da *Suíte* foi postergada para 1955, mas esse fato apenas corroborou a eficácia do *discurso social* que o compositor emite com ela. Na década de 1950, Villa-Lobos já era considerado o maior compositor brasileiro da história e a fábula que ele criara de sua vida já havia se transformado em documento para a posteridade com a publicação, em 1949, da biografia *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro* de Vasco Mariz. Como se sabe (GUÉRIOS, *Op. cit.*), nesse livro consuma-se a história do predestinado compositor nacional, amante incondicional da música popular de nossa terra – história pontuada, em seu início, por uma suíte para violão...

Do nada que poderiam ter sido, as peças que compõem a suíte transformam-se no início fabulado da vida do compositor, ou, como disse Bruno Kiefer (1986: p. 45): no primeiro passo no “caminho que conduziu Villa-Lobos a ele mesmo”. É impressionante notar que até 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, reproduza essa interpretação: “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: 209, grifo meu).

Há, contudo, mais contraditos nessa redenção do popular enquanto parte de uma vida-obra.

5. FINALE: A ARTE, O POVO E A VIDA

A distinção entre “arte” e música popular era, como vimos nas entrevistas de Villa-Lobos que comentei acima, algo essencial para o compositor, e ela se torna cada vez mais clara da década de 1930 em diante, quando, como se sabe, Villa-Lobos se envolve com o governo de Vargas, capitaneando o projeto de educação musical e canto orfeônico que teria início em 1932.

Numa entrevista publicada pelo jornal *O Globo* no dia 19 de outubro de 1932³², Villa-Lobos fala sobre tal empreitada:

Dizem que o brasileiro não tem voz [...]. É exagero. De certo, não será tão fácil como na Itália, na Rússia, na Espanha, na Alemanha e outros países achar-se aqui indivíduos capazes de cantar bem. Mas as vozes que se definem em nossa terra revelam um timbre original, absolutamente de tudo quanto tenho ouvido na Europa. Só na América do Norte e nas Antilhas há coisa parecida. E não será nenhuma audácia atribuir esses pontos de semelhança à existência do africano no passado daqueles povos e no nosso próprio passado. Entretanto vale notar que, enquanto lá fora se faz um movimento intenso de educação artística, aprimorando sem prejuízo da essência emotiva, a música negra importada da África, no Brasil nós nos fomos abandonando a uma passividade incompreensível, deixando que permanecesse, com todos os estigmas de arte inferior, a música trazida dos ares do cabo, adotando-a como “música brasileira”, quando na verdade é que isto, sendo desculpável no terreno chamado “popular”, representa, entretanto, uma dolorosa humilhação no terreno “artístico”.
[...] Procuram para o caso uma desculpa. É folk-lore – dizem. Ora, folk-lore não é nada disto. Eu compreendo e aplaudo, mesmo, que o artista vá buscar nas lendas, nos costumes, nas florestas, nos mares [...] a inspiração de uma arte que fale de tudo isto, de toda a grandeza dessas coisas, e narre através de melodias e harmonias e ritmos bem nacionais o estado da alma do povo que o inspirou. [Entretanto] Tudo por aí são chromos, coisinhas passageiras, sem finalidade, sem elevação. [O remédio é] educar a criança, repito. Dizer-lhe que isto está errado. E mostrar-lhe o bom caminho.

O que se nota com nitidez na fala de Villa-Lobos, apesar da afirmação da originalidade nacional, é a manutenção de alguns dos preconceitos mais arraigados na sociedade brasileira da época. A dificuldade do “cantor brasileiro” em relação ao de países europeus reflete o “complexo de inferioridade” em relação a outros povos que já tive a oportunidade de mencionar. A ambiguidade na visão da matriz africana da música brasileira revela a “inclusão exclusiva” do negro no Brasil e a necessidade de um “branqueamento” da cultura do país: ao mesmo tempo em que tal matriz empresta à

³² Fonte: Museu Villa-Lobos (recortes Livro01, sem indicação de página).

música brasileira a sua originalidade, ela ainda é uma “dolorosa humilhação”, apenas aceitável no terreno “popular”. A educação musical instaurada por Villa-Lobos vem cumprir esse papel civilizatório em relação aos sons “negros” e “populares”: as futuras gerações saberão que isto, a barbárie, está errado e caminharão nas trilhas da “arte”.

É interessante notar, aliás, que o próprio folclore não parece, para Villa-Lobos, ser aceitável em sua pureza “bárbara”. São os artistas que devem ir ao terreno “popular”, colher fontes, civilizá-las e transformá-las em “folclore” brasileiro. Essa civilização é o que elevará, no futuro, a “mentalidade musical dos brasileiros à altura da dos grandes centros de cultura mundiais”, como o compositor diria dois anos depois³³. É da civilização que surgirá o verdadeiro folclore. Diferente do que havia dito Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Villa-Lobos parece crer, agora, que a música popular não é a essência musical do Brasil, mas apenas o germe dessa essência que só será forjada após a arte tornar o povo mais... branco. (Daí, quem sabe, o sentido da frase famosa do compositor: “o folclore sou eu!”). Nesse ponto, Villa-Lobos parece muito mais próximo do pensamento do século XIX do que de seus contemporâneos militantes da música nacional.

Talvez isso explique, em alguma medida, por que a *Suíte Popular Brasileira* não tenha lá tanto “balanço negro”: com exceção do *Chorinho*, as peças que a compõem são danças de ritmo marcadamente rígido (valsa, mazurca, gavota, schottish). É mesmo a “civilização” do brasileiro, a música da “sala de visitas” (choro) em oposição ao batuque dos terreiros³⁴, o que mais se aproxima da essência nacional villa-lobiana, pelo menos a essência que vemos descrita nesse momento – que é também o momento em que surge o protótipo da obra (fins da década de 1920) em diante. Não é à toa que as homenagens a músicos populares que o compositor por vezes prestou explicitamente em suas composições não ultrapassem o âmbito do choro: Sátiro Bilhar nas *Bachianas n. 1*, Nazareth nos *Choros n. 1*. E, como já sabemos, até mesmo os homenageados não estão imunes a certas ressalvas. Com efeito, numa outra entrevista, concedida em maio de 1935 na Argentina, Villa-Lobos contaria os sucessos já adquiridos em seu programa de educação no Rio: “cento e cinquenta mil crianças das escolas sabem quem são Bach, Beethoven, Wagner, e desligam o rádio em suas casas quando toca algum *maxixe* ou outra música popularesca”³⁵. Curiosas vitórias de uma empreitada em prol da “música nacional”.

Aparentemente, aquele elogio da “rusticidade” e “inquietação” do popular, que vimos Villa-Lobos proferir em 1925, dá lugar ao seu oposto: ao elogio da disciplina, da compostura, dos saberes europeus.

³³ Essa frase está em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* (RJ) em 13 de abril de 1934. Fonte: Museu Villa-Lobos (recortes de jornal Livro02, sem indicação de página).

³⁴ Sobre a hierarquia choro-samba-batuque ver Wisnik (2004). É fato comprovado que o choro, dentre as práticas musicais populares, era a que tinha mais prestígio e da qual menos participavam os grupos mais pobres e marginalizados da cidade.

³⁵ Fonte da entrevista: Museu Villa-Lobos (recortes de jornal Livro04, sem o nome do periódico). Tradução e o grifo meus.

A mudança de postura se comunica – suponho – com o novo rumo para onde se direciona a trajetória de Villa-Lobos. Nos anos 1920, o compositor não era bem aceito entre ouvintes da música de concerto porque, dizia ele, tais ouvintes (“a gente dos salões”) não estavam preparados para apreciar a singularidade rústica da essência musical do país, que era a mesma singularidade evocada para caracterizar suas obras francamente “modernas”, como a série de *Choros*. O “primitivismo rústico” do popular combinava com a “modernidade” de suas obras naquele momento. Daí que Villa-Lobos se abraçasse às suas raízes populares, e ao “povo” mesmo, para se defender dos ataques da elite “comportada”, “passadista”.

De 1930 para frente, Villa-Lobos assume o lugar maior na hierarquia da cena musical e os ouvintes das salas de concerto e os críticos “tradicionalistas” já não são mais seus algozes; ele tem apoio estatal para impor sua música. Ao mesmo tempo, o compositor se faz o “tutor” das novas gerações e, como tal, quer aproximá-las da música “artística”. Agora que Villa-Lobos se dirigia ao povo, era o povo que precisava conhecer a cultura de elite para poder entender as obras do compositor nacional. A relação se inverte no mesmo momento em que a música de Villa-Lobos perde boa parte de sua “rusticidade” e se torna neoclássica, mais tradicional, mais romântica (das *Bachianas* em diante). O “primitivismo” perde força estética na mesma medida em que o “rústico” popular perde valor de brasilidade: agora que Villa-Lobos é um neoclássico culto a pagar tributo a Bach, não é mais a elite que precisa se popularizar, é o povo que precisa se “civilizar”.

Essa volta à elite não parece completar-se em uma entrevista concedida a Louis Witznitzer em 1951, publicada pelo jornal *A Manhã* (RJ) em 8 de abril (p. 7) do mesmo ano:

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

Se Villa-Lobos “regressa” à elite, não deixa, contudo, de construir a sua vida-obra com a publicação da *Suíte Popular Brasileira*: início (no fim) de sua carreira de compositor nacional. Mas isso nos faz retornar à pergunta que fiz no início desta seção: o que poderíamos supor que o “artista” tenha inscrito de sua imaginação na obra para torná-la devidamente “arte”, no sentido que ele mesmo emprestava a essa palavra? Peças tão próximas da música popular não poderiam ser “confundidas” com música popular, isto é, não poderiam passar por algo que não fosse “verdadeiramente música”? Houve nas peças da *Suíte*, como já ficou dito, modificações no sentido a torná-las mais “interessantes” e mesmo “modernas”: a Coda da *Mazurka-Choro*, os acordes paralelos em algumas passagens dos outros movimentos, a composição de peças completamente “desconhecidas” (a *Valsa-Choro* e a *Gavotta-Choro*),

uma construção harmônica repleta de “coloridos”. Não há como não ver, entretanto, que a obra é uma rememoração de tempos idos, do encontro com músicos populares, da composição de danças de salão, do “músico trabalhador”³⁶.

A publicação da *Suíte* parece mostrar que, na elaboração da vida-obra que já findava, Villa-Lobos se via às voltas com as contradições constitutivas de sua singularidade: o valor e o não valor do popular, a *distinção* e o mundo multicultural, o brasileirismo e a posse da tradição. Mostrar suas raízes populares no mesmo momento em que lamenta a atenção dada pela “elite culta” à música popular é um retrato da complexidade que foi o compositor. Essas “raízes”, no entanto, talvez devam ser vistas como “nacionais” antes que como “populares”. Pois uma “suíte”, gênero da tradição ocidental Barroca e Romântica, não é, quem sabe, uma maneira de revestir de nobreza, de “civilização” o conjunto? A rubrica “choro” em cada um dos movimentos não reflete a intenção do artista em “retratar” o popular, ao invés de mostrar-se *parte* dele? É como músico popular ou como compositor nacional que Villa-Lobos quer se ver quando olha para o início de sua caminhada?

Segundo Hermínio Bello de Carvalho (*Apud* AMORIM, *Op. cit.*: 61):

Villa-Lobos afirmou, num encontro que tivemos em sua casa, que a denominação de **Suíte** a essas cinco obras foi dada a sua revelia, e que não tolerava isso: - ‘Suíte coisa nenhuma’. Posteriormente, através de Mindinha [a segunda esposa do compositor], soube que foi o próprio Maestro quem pôs essa denominação. Contradições, enfim, que ajudam a fazer a história e a conhecer melhor essa engrenagem complicada que é o compositor erudito.

A “Suíte coisa nenhuma” parece uma reação ao elitismo “esnobe” e uma afirmação do caráter “popular” das peças. A “Suíte” que Villa-Lobos de fato criou e nominou como tal parece uma (re)conciliação com a “elite culta” e a afirmação do olhar do artista sobre a “matéria-prima popular”. A contradição ajuda de fato a compreender o compositor, mas não como “engrenagem”, como máquina bem arranjada ainda que complexa, e sim como gente, que vê a si e ao mundo complexos e contraditórios como são. A contradição é a própria “suíte à brasileira”, é a alegoria da inclusão exclusiva do povo na arte pela qual tanto lutou, e em meio a qual construiu sua vida-obra, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

³⁶ Esses traços da obra são analisados em detalhe em minha dissertação (LIMA, 2017: 167-192).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Primeira edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- _____. *História da Música Brasileira*. Segunda edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Pequena história da música*. [1929]. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- BÉHAGUE, Gegard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994.
- BLACKING, John. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CARVALHO, Hermínio B. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.
- FERNADES, Dmitri C. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” do samba e do choro*. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, FFLCH, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010, 414 f.
- GELBART, Matthew. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2007.
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- HORTA, Luiz. P. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LEVI, Giovani. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- LIMA, L. J. R S. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos: “arte”, “povo,” e uma suíte “à brasileira”* (211 f.). Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, 2017.
- LIMA, L. J. R S. MazurkaChoro na trajetória de Villa-Lobos: lembrança e ressignificação. In: *Revista Vórtex*, v.4, n.1, 2016.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.
- MARINS, Paulo C. G. Habitação e Vizinhaça: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). *História da Vida Privada no Brasil 3:*

República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 131-214.

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

MARTINS, Marcelo A. *Duas trajetórias, um modernismo musical?* Mário de Andrade e Renato Almeida. 2009. 120 f. Dissertação (mestrado) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro 2009.

MAUL, Carlos. *Catullo; sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro, s. ed., 1971.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. [1985]. Taubaté: Editora Brasiliense, 2012.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

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

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

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

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

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

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. [1995]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2014.

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

_____. *Choros n. 3*. Paris: Max Eschig, 1929.

WISNIK, José M. *Música. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191.