

Na trilha do “Trio nº 1” de Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: Este artigo levanta a hipótese de que uma partitura perdida de Villa-Lobos, o *Trio para flauta, violoncelo e piano* em Dó menor, Op. 25 (1913) seria uma adaptação do *Trio nº 1* para violino, violoncelo e piano (1911), também em Dó menor, Op. 25. As coincidências observadas na tonalidade, numeração de opus e títulos dos movimentos, são indícios de que essa adaptação tenha sido feita de modo a acomodar a formação instrumental dos concertos de música de câmara realizados por Villa-Lobos em Friburgo em 1915, com participação de sua esposa Lucília Guimarães ao piano e do flautista Agenor Bens. A possível colaboração de Agenor Bens na adaptação da parte original de violino para flauta ensejou a pesquisa do perfil biográfico desse músico, que transitou entre o universo do choro e da música de concerto. Além disso, uma adaptação para flauta é oferecida, propondo que a performance da obra possa dar mais subsídios para a hipótese aqui formulada.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Trio para flauta, Agenor Bens, Adaptação.

Abstract: This article hypothesizes that a lost score by Villa-Lobos, the Trio for flute, cello and piano in C minor, Op. 25 (1913) would be an adaptation of Trio #1 for violin, cello and piano (1911), also in C minor, Op. 25. The coincidences observed in tonality, opus numbering and movement titles are indications that this adaptation was made in order to accommodate the instrumental formation of the chamber music concerts performed by Villa-Lobos in Friburgo in 1915, with the participation of his wife Lucília Guimarães on the piano and flutist Agenor Bens. The possible collaboration of Agenor Bens in the adaptation of the original violin part for flute gave rise to the research of the biographical profile of this musician, who transited between the universe of choro and concert music. In addition, an adaptation for flute is offered, proposing that the performance of the work can provide more support for the hypothesis formulated here.

Keywords: Villa-Lobos, Flute Trio, Agenor Bens, Adaptation.

Em 29 de janeiro de 1915, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) realizou o primeiro concerto público majoritariamente dedicado a suas obras. Isso ocorreu na cidade de Nova Friburgo, na região serrana do estado do Rio de Janeiro. O repertório foi totalmente camerístico, com peças apresentadas pelo compositor ao violoncelo e participações da pianista Lucília Guimarães Villa-Lobos (sua esposa) e do flautista Agenor Bens. Em todo o programa, a única obra a reunir os três intérpretes foi o *Trio* em Dó menor para flauta, violoncelo e piano, Op. 25 (1913), cuja partitura não foi encontrada.

O *Trio nº 1* para violino, violoncelo e piano (1911) em Dó menor, Op. 25, estreou em 13 de novembro de 1915, em concerto realizado no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro.¹ Os intérpretes foram: Humberto Milano, violino; Oswaldo Allioni, violoncelo e Lucília Villa-Lobos, piano.²

Apesar de estreadas no mesmo ano, as obras tiveram destinos opostos. Enquanto a obra com flauta se perdeu, o trio com violino foi gravado com certa frequência, integrando o repertório dos grupos camerísticos com essa formação pelo mundo. Este texto pretende averiguar a possibilidade de que o *Trio* para piano, flauta e violoncelo (1913) seja uma adaptação do *Trio nº 1* para piano, violino e violoncelo (1911). Para tanto, irei avaliar os manuscritos disponíveis, depoimentos, matérias de jornais de época e programas de concerto, além de analisar alguns elementos estruturais da obra, em busca de indícios que possam fundamentar essa hipótese.

1. Os programas apresentados em Friburgo

A reprodução do programa (Figura 1) confirma os dados fornecidos: data da composição, título da obra e seus três movimentos, tonalidade, numeração de opus,³ instrumentação e intérpretes. No restante do concerto, Villa-Lobos tocou com Lucília obras suas compostas entre 1913 e 1915:

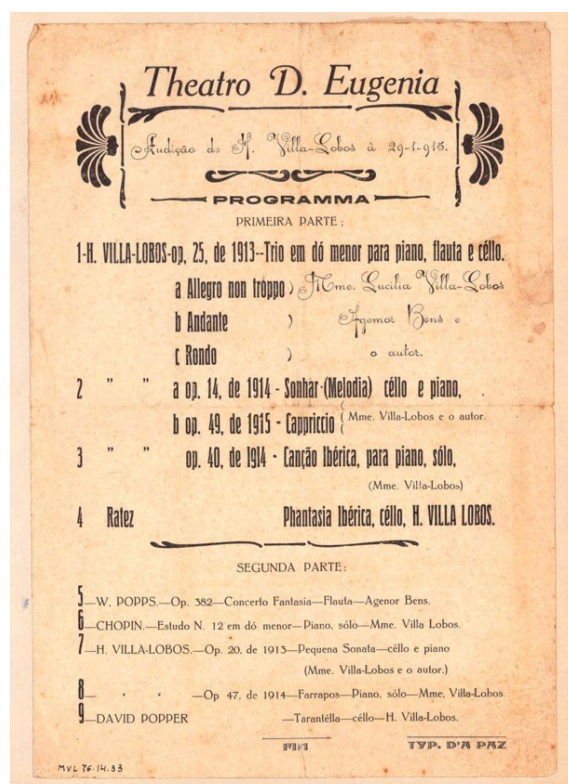
¹ O *Trio nº 2* (1915) para violino, cello e piano, também faz parte do Op. 25 de Villa-Lobos.

² *Villa-Lobos sua obra*, 3 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018, p. 96; GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*, Rio de Janeiro: Moderna, 1972, p. 24-25.

³ A numeração de opus de Villa-Lobos não é consistente e apresenta algumas falhas de continuidade. O registro mais antigo é a canção “Japonesas” (1912), Op. 2. A Sinfonia nº 1 (1916), Op. 112, é a última nessa listagem, abandonada pelo compositor nas obras posteriores. O musicólogo David Appleby (1988) propôs uma catalogação “W”, que não se tornou consenso entre os especialistas (https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Heitor_Villa-Lobos).

Sonhar (Melodia),⁴ *Capriccio*⁵ e a *Pequena Sonata*,⁶ todas para cello e piano; Lucília tocou *Canção ibérica*⁷ e *Farrapos*,⁸ para piano solo. Completam o recital obras de outros compositores, como Chopin,⁹ Popp,¹⁰ Popper¹¹ e Ratez,¹² as quais dão espaço para que cada um dos músicos possa apresentar mais plenamente sua capacidade como solista. No entanto, cabe observar que os “solos” de flauta e de violoncelo pressupõem o acompanhamento do piano, não mencionado no programa.

FIGURA 1 – programa do concerto de 29/01/1915, realizado em Friburgo (RJ) por Villa-Lobos.



Fonte: arquivo cedido pelo Museu Villa-Lobos, RJ.

⁴ *Sonhar* (1914), Op. 14, é uma peça curta para cello e piano, publicada originalmente pela editora Arthur Napoleão.

⁵ *Capriccio* (1915), Op. 49, também foi publicada pela Arthur Napoleão e recebeu duas versões, para cello e piano ou violino e piano.

⁶ A *Pequena Sonata* (1913), Op. 20, não foi publicada e a partitura se perdeu. Segundo o catálogo do compositor, foi “extraviada por ocasião do leilão de todos os pertences do apartamento do autor em Paris. O fato deveu-se à falta de pagamento dos alugueis, decorrente da impossibilidade de remessa de cambiais para o exterior, após a revolução brasileira de 1930” (*Villa-Lobos, sua obra*, p. 91).

⁷ A *Canção Ibérica* (1914), Op. 40, não foi publicada e sua partitura está perdida.

⁸ “Farrapos”, Op. 47 (1914), para piano solo, veio a ser o primeiro movimento das *Danças Características Africanas*, as quais foram apresentadas em versão para octeto instrumental na Semana de 22 e em Paris (1924).

⁹ Embora Chopin dispense apresentações, o programa deixa em aberto se a obra apresentada por Lucília Guimarães Villa-Lobos foi o *Estudo Op. 10* ou o *Op. 25*, ambos registrados como nº 12 em Dó menor.

¹⁰ O sobrenome do compositor foi grafado incorretamente no programa. Wilhelm Popp (1828-1902): *Concert-Fantasy* para flauta e piano, Op. 382.

¹¹ David Popper (1843-1913): *Tarantella*, para cello e piano, Op. 33.

¹² Émile Pierre Ratez (1851-1934): *Fantaisie Ibérique* para cello e piano, Op. 51.

Causa estranhamento o *Trio* com flauta (1913) programado para a abertura, ao invés do encerramento do concerto. Por ser a única obra projetada para que os três músicos tocassem juntos, seria a escolha natural para encerrar o concerto, reunindo todos no palco para receber os aplausos do público e celebrar o engenho do compositor debutante. A estratégia adotada, com o *Trio* logo de saída, talvez denote a insegurança pela estreia – o trio só se reuniria novamente no palco caso a plateia solicitasse o bis.¹³ Sintomaticamente, no recital de 13 de novembro no Rio, realizado no Salão do Jornal do Comércio, o *Trio nº 1* Op. 25 (1911) encerra o programa, dessa vez exclusivamente com obras de Villa-Lobos e distribuído em duos (violino e piano, canto e piano, cello e piano) que antecedem o grande trio com violino, em cinco movimentos.¹⁴

2. A participação de Agenor Bens nos concertos em Friburgo

O flautista e compositor Agenor Bens (1870?-1950?) (Figura 2), “1º Prêmio e Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro”,¹⁵ participou dessa pequena turnê pela região serrana do Rio, tocando com o casal Villa-Lobos. Como se pode observar no programa de 29/1/1915 no Theatro Dona Eugênia (Figura 3), a participação de Agenor Bens ficou restrita ao trio e ao *Concerto Fantasia* de Popp. Mas o sucesso do concerto teria sido tal que em 28/2 foi programado outro concerto, no Cinema Odeon em Friburgo (Figura 4).

¹³ Essa estratégia também pode ter sido arquitetada, convidando amigos para assistir ao concerto com a recomendação de provocar o pedido de bis nos aplausos finais.

¹⁴ Guimarães, *ibidem*. O programa separa o “Rondo” do “Allegro final”; na edição Max Eschig e no catálogo do Museu Villa-Lobos esses movimentos estão relacionados sem separação, dando à obra um total de quatro movimentos.

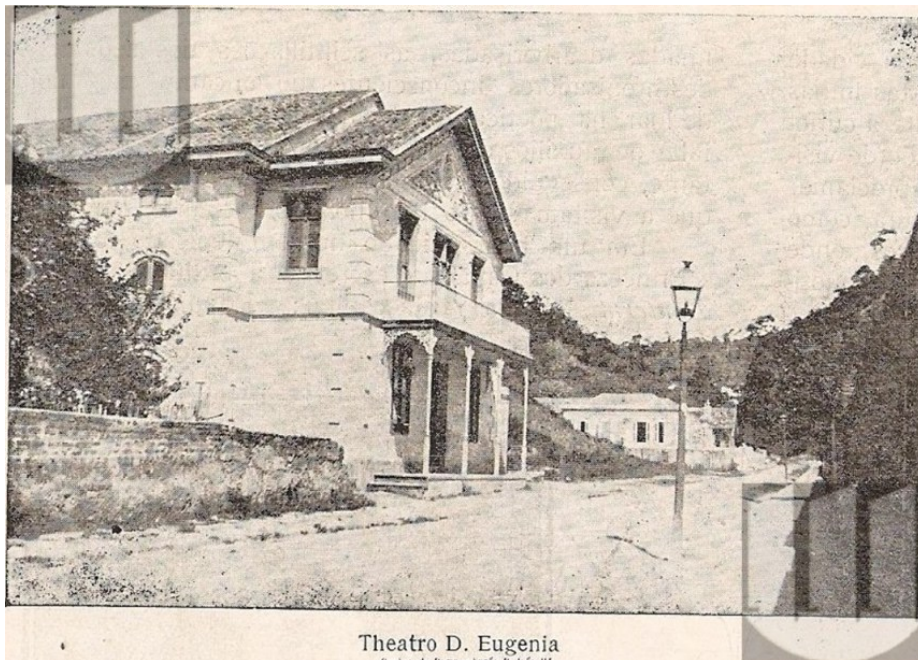
¹⁵ A entrega do diploma e medalha de láurea do INM a Agenor Bens só foi realizada em 25/6/1918, ou seja, oficialmente ele ainda não era laureado em 1915, como afirma o programa de 6/3/1915 (ver Figura 6) (http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=%22Agenor%20Bens%22&pagfis=39301). Devido a escassez de informações sobre Agenor Bens, e ao fato de que nesta pesquisa foram encontrados dados que contradizem algumas delas, foi elaborado o Anexo 1, com fontes biográficas mais confiáveis sobre o flautista e compositor.

FIGURA 2 – O flautista e compositor Agenor Bens.



Fonte: *O malho*, 1912, Edição no. 492, s/p.

FIGURA 3 – Fachada do *Theatro Dona Eugenia* em Friburgo (RJ), local do concerto de 29/1/1915.



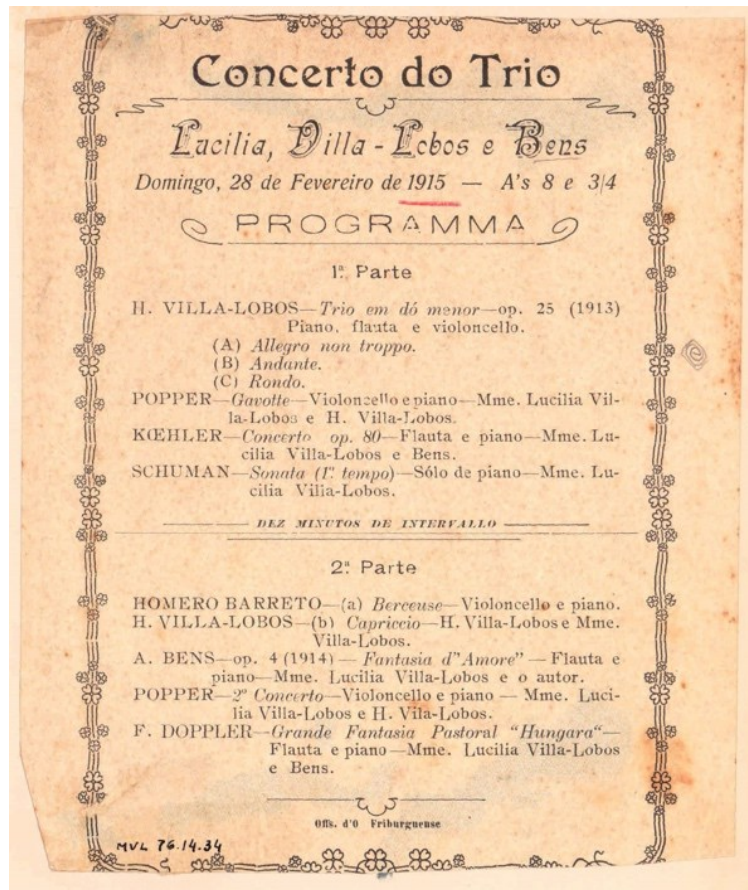
Fonte: Centro de Documentação D. João VI - Pró-Memória de Nova Friburgo (consulta em 8/3/2021).

FIGURA 4 – Fachada do *Cine Odeon*, em Friburgo, local do concerto em 28/2/1915.



Fonte: Centro de Documentação D. João VI - Pró-Memória de Nova Friburgo (consulta em 8/3/2021).

FIGURA 5 – Programa do concerto de 28/2/1915.



Fonte: Museu Villa-Lobos, RJ.

O repertório do segundo concerto (Figura 5) é diferente do anterior. Apenas duas obras de Villa-Lobos integram a récita, o *Trio* com flauta e o *Capriccio* para cello e piano.¹⁶ As principais novidades, em relação a obras de compositores brasileiros, foram a *Berceuse* de Homero Sá Barreto e a *Fantasia d'Amore* do próprio Agenor Bens.¹⁷

A turnê não parou por aí. O trio voltou a se apresentar em 6 de março no Theatro Cantagallo (Figura 6),¹⁸ situado na cidade homônima, cerca de 50 quilômetros ao norte de Friburgo e 6 quilômetros além de Cordeiro (RJ), terra natal de Agenor Bens. Nota-se que o flautista assume o protagonismo desse concerto, no qual é “coadjuvado pelos distintos musicistas Mme. Lucília Villa-Lobos [...] e Heitor Villa-Lobos, violoncelista e compositor brasileiro”. Infelizmente, o programa não consta do cartaz, mas pode-se supor que foi mais parecido com o do segundo concerto, com menor destaque para as composições de Villa-Lobos.

FIGURA 6 – Cartaz do concerto em Cantagalo (RJ), em 6/3/1915.



Fonte: Museu Villa-Lobos, RJ.

¹⁶ Mesmo com a redução de obras no repertório, Villa-Lobos é apresentado no programa como “compositor brasileiro”, definição que se tornou determinante em sua trajetória artística depois da década de 1920.

¹⁷ Essa obra de Bens revela que sua produção musical não se restringia a gêneros populares como o choro ou a polca, pelos quais acabou sendo mais reconhecido.

¹⁸ Na véspera desse concerto, em 5 de março, Villa-Lobos estreou a *Suíte Graciosa* em três movimentos para quarteto de cordas, na casa do compositor Homero Sá Barreto em Friburgo. Essa obra é o germe do *Quarteto de Cordas nº 1* com seis movimentos, estreado em 1946. Para mais informações, consulte: Salles, 2018, p. 50-61; Salles, 2021, p. 209-216.

É possível que Agenor Bens tenha ido visitar familiares em Cantagalo e tivesse algumas datas disponíveis para esses concertos. Segundo Guimarães, o casal Villa-Lobos passou férias em Friburgo “em casa de uma tia sua, (Da. Leopoldina do Amaral, conhecida como ‘tia Fifina’)”¹⁹. A coincidência de datas reuniu Heitor, Lucília e Agenor para essa turnê. Villa-Lobos provavelmente cogitou transcrever seu trio para violino, cello e piano (1911) especialmente para essa ocasião, mas a data de composição do trio com flauta, assinalada em 1913, faz supor que essa versão já estivesse nos planos do compositor. A ausência da partitura também permite imaginar que sequer houvesse uma transcrição, já que Bens era um músico tecnicamente capacitado para ler diretamente a parte do violino, fazendo as adaptações necessárias para seu instrumento. O fato de ambas as obras terem mesma tonalidade e número de *opus* reforça a hipótese dessa adaptação.

A colaboração musical entre Villa-Lobos e Agenor Bens pode ter iniciado em rodas de choro – já que ambos pertenceram a esse círculo de músicos,²⁰ mas há um registro da Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos em outubro de 1913 (Figura 7), com Villa-Lobos e Bens respectivamente nos naipes de violoncelos e flautas. Oswaldo Allioni, violoncelista que tocou no concerto de novembro, no Rio, a estreia do *Trio nº 1* em versão com violino, foi companheiro de naipe de Villa-Lobos, nessa apresentação que homenageou o compositor e regente Francisco Braga.

¹⁹ Guimarães, 1972, p. 17.

²⁰ Ambos foram mencionados por Alexandre G. Pinto, no livro *O Choro, reminiscência dos chorões antigos* (1936). Villa-Lobos é tratado como “maestro” e “celebridade” (Pinto, p. 191); Agenor Bens muito provavelmente é o músico “Agenor flauta”, cujos choros “devem andar por aí nos cadernos destes chorões da nova guarda” (p. 109). De fato, alguns choros de Bens ainda fazem parte do repertório tocado em rodas de choros e gravações.

FIGURA 7 – Relação dos músicos participantes do concerto sinfônico em homenagem a Francisco Braga em 1913.

Essa orchestra é composta dos alunos e professores:

Regente, Francisco Braga; violinos, senhoritas Paulina d'Ambrosio e Consuelo Leal Ferreira, Srs. Alfredo Cancelli, Antonio Lago, Cesar de Mendonça, Henrique Spedini, Armando Borges, Alfredo Mello, Cyrofredo Mallio, Bento Mossurunga, Ludovico Seyer, Eduardo Andreozzi, José Loponte, Cardoso de Menezes, Francisco Saliconi, Gentil de Oliveira, Tiberio Cancelli, João Seixas, Adolpho Passaro, Isaac Cunha, Lafayette de Menezes e Jacintho Campista; violas: Srs. Candido de Assumpção, Orlando Frederico, Guilherme Motto, Henrique Ramon, e João dos Passos; cellos, Srs. Alfredo Gomes, Francisco Cornaglia, Gustavo de Mello, Joaquim Cordeiro, Francisco Santos Oswaldo Allione e H. Villas-Lobos; baixos: Srs. Ricardo Rovêda, Alfredo Monteiro, João dos Anjos, Annibal Lima, Frederico Kindorf, A. Leopardi e Mauricio Braga; harpas: senhoritas Carolina Silmões e Esther Santos; flautas: Srs. Pedro de Assis, Agenor Bens e Antenor Guimarães; oboés: Srs. Arlindo da Ponte e Santos Lima; clarinetes: Srs. Francisco Nunes, Leopoldo Salgado e Ernani Amorim; clarim: Sr. Hermogenes Cabral; fagotes: Srs. Camillo de Andrade e Joaquim Sanches; trompas: Srs. Rodolpho Pferfekorn, I. Guarischi, Graçilinao Mello e Francisco Mattos; pistões: Srs. Candido Lima, Luiz Costa, Lucas Lacerda e Alfredo Nascimento; trombones: Srs. Abdon Lyra, Joaquim Fonseca e Alvaro Sandim; trombone-baixo: Sr. Reginaldo Silva; bateria: Srs. João Hygino de Araujo, Filipe de Freitas, Norberto da Rosa e Salvador Passaro.

O concerto de hontem fo: uma bella homenagem prestada a Francisco Braga, sendo o festival consagrado ás suas obras.

Fonte: *O Paiz*, 13/10/1913, p. 3

3. O papel de Lucília Guimarães na realização do *Trio*

Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966) casou-se com Heitor Villa-Lobos em 13 de novembro de 1913. Formada no Instituto Nacional de Música (INM) em 1907,²¹ ela já desempenhava considerável atividade como pianista em associações como o Lilaz Club²² ou em

²¹ Segundo matéria de Sergio Carvalho Lopes, na revista *Vale do Café*, em <https://revistavalecafe.com.br/2020/06/16/lucilia-guimaraes-villa-lobos-entre-compensacoes-e-desenganos/>. De acordo com Lopes, “um de seus mestres foi outro expoente do Vale do Café, o maestro valenciano Agnello França A sul-paraibana foi classificada como ‘brilhante’, recebeu Menção Honrosa e ganhou Medalha de Ouro no INM”.

²² Matéria no *Jornal do Brasil* (8/6/1903) menciona Lucília entre “amadores” que participaram de um festival para a “sociedade elegante” dos membros do Lilaz Club, situado na rua Visconde de Itaúna. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_02&pasta=ano%201900&pesq=%22Luc%C3%ADlia%20Guimar%C3%A3es%22&pagfis=6934. Um exemplar do *Jornal das Moças* (15/01/1916), mostra uma foto do salão do Lilaz Club durante a festa de *réveillon* (http://memoria.bn.br/pdf/111031/per111031_1916_00041.pdf). Outras matérias nos anos seguintes, mostram Lucília atuando no mesmo clube e no Instituto Nacional de Música, entre outros espaços.

eventos no INM. Lucília também atuava como compositora, escrevendo a opereta infantil *Os dons vadios* sobre texto do jornalista Hilario Legey – com quem noivou de 1910 a 1911, quando ele morreu inesperadamente.²³ Ela foi apresentada a Heitor em novembro de 1912, por intermédio do violonista Arthur Alves, um chorão de destaque nas rodas de serestas no Rio de Janeiro e amigo do pai de Lucília²⁴. Sua experiência como professora de piano contribuiu para que Villa-Lobos adquirisse maior compreensão do idiomatismo desse instrumento. Como intérprete, coube a Lucília realizar ao piano os projetos do compositor, seja como solista ou camerista.

Sobre o *Trio nº 1*, um depoimento do pianista Alceu Bocchino relembra um concerto realizado em 1951, no qual tocou essa obra com Iberê Gomes Grosso ao cello e o violinista Célio Nogueira. Intrigado com a dificuldade pianística de uma passagem no primeiro movimento, perguntou como o trecho foi concebido. Villa-Lobos respondeu: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano!... Baseava-me apenas no violão”.²⁵ Isso permite supor que Lucília fez sugestões importantes para aprimorar a escrita pianística do compositor. A colaboração artística entre Lucília e Heitor foi constante, de 1912 aos anos 1930, encerrando com o término do casamento em 1936. Lucília atuou como regente, compositora e professora, à frente do Orfeão dos Apiacás, que ela fundou em 1935.²⁶ Uma caricatura de Nelo Lorenzon (Figura 8),²⁷ ilustra a dinâmica da colaboração entre o casal, enfocando as apresentações musicais realizadas no estado de São Paulo em 1931 – conhecidas como “exortações cívicas”: Villa-Lobos regendo, com a cabeleira revolta, e a esguia Lucília, ao piano.

²³ Até onde pude apurar, o noivado de Lucília Guimarães com o jornalista Hilario Legey não é mencionado pelos pesquisadores. Uma nota em *O País* (30/01/1910) informa que “com a senhoria Lucília Guimarães, aluna diplomada do Instituto Nacional de Música e filha do guarda-livros, sr. José Guimarães, contratou casamento o nosso colega do *Jornal do Brasil*, Hilario Legey”. A composição da opereta de Lucília, sobre o libreto de Legey, é anunciada no *Jornal do Brasil* de 9 de abril de 1910. A morte inesperada de Legey é noticiada na *Revista da Semana* de 29 de janeiro de 1911.

²⁴ Segundo as memórias de Lucília Guimarães, reproduzidas por seu irmão (Guimarães, 1972, p. 223).

²⁵ Alceu Bocchino, em *Presença de Villa-Lobos*, v. 9, p. 15, 1974.

²⁶ Guimarães, *op. cit.*, p. 253.

²⁷ José Nelo Lorenzon (1909-1963), cartunista atuante nos principais jornais em São Paulo e no Rio de Janeiro entre os anos 1920-1950, criador do personagem “Zé Marmiteiro” (Nogueira, 2010).

FIGURA 8 – Caricatura de Nelo, retratando Lucília e Heitor Villa-Lobos em 1931.



Fonte: *Diário Nacional*. 22/4/1931, p. 4.

A sobrevivência da obra apenas na versão com violino pode ser atribuída à formação instrumental mais consagrada do “trio com piano”. Com relação à possível adaptação do *Trio*, originalmente pensado para violino ao invés de flauta, Lucília pode ter alterado algumas passagens da parte do piano, com finalidade de obter maior equilíbrio sonoro, sobretudo nas regiões em que a flauta apresenta menor volume sonoro do que o violino, ficando em desvantagem perante o cello e o piano. Isso pode ser realizado com a suavização da dinâmica ou com eventuais mudanças de registro. A própria estreia em 1915 de ambas as versões, com flauta (em janeiro) e com violino (em outubro), de obras escritas respectivamente em 1913 e 1911, sugere que foram reelaboradas durante o intervalo entre composição e estreia. É bastante provável que Lucília tenha feito sugestões ou até mesmo alterações importantes, para dar um caráter mais idiomático à parte do piano, já que o próprio Villa-Lobos admitiu não tocar esse instrumento àquela época.

4. Comparação entre os trios

O *Trio nº 1* para violino, violoncelo e piano (1911) foi publicado em 1956 pela Max Eschig em Paris. Seus quatro movimentos têm boa correspondência com os três movimentos do *Trio* para flauta, violoncelo e piano (1913), conforme se pode observar no quadro abaixo (Tabela 1).

TABELA 1 – Comparação entre os trios para piano, versões com violino e com flauta

	<i>Trio nº 1 (1911)</i>	<i>Trio (1913)</i>
<i>Instrumentação</i>	Violino, violoncelo e piano	Flauta, violoncelo e piano
<i>Tonalidade</i>	Dó menor	Dó menor
<i>Opus</i>	Op. 25	Op. 25
<i>Intérpretes</i>	Humberto Milano (vl.) Oswaldo Allioni (vlc.) Lucília G. Villa-Lobos (pf.)	Agenor Bens (fl.) Heitor Villa-Lobos (vlc.) Lucília G. Villa-Lobos (pf.)
<i>Movimentos</i>	Allegro non troppo Andante sostenuto Scherzo Allegro troppo e Final – Rondo presto	Allegro non troppo Andante Rondo
<i>Estreia</i>	Outubro de 1915, Rio de Janeiro	Janeiro de 1915, Friburgo

Fonte: elaboração do autor.

A partitura do *Trio* para flauta, violoncelo e piano é dada como perdida. Não há registro de apresentação pública dessa obra após março de 1915, nem que outro flautista além de Agenor Bens a tenha tocado. Assim, uma comparação entre esses trios só é possível mediante a análise dos manuscritos e da partitura do *Trio nº 1* para piano e cordas, bem como algumas suposições que podem ser feitas a partir dos dados conhecidos sobre as duas obras.

O quadro revela muitas semelhanças entre esses trios. O que os diferencia são parâmetros como a instrumentação – um emprega o violino, outro a flauta; e a quantidade de movimentos: um movimento inteiro (o “Scherzo”) e uma seção a mais no movimento final da versão para violino; finalmente, a estreia das duas obras ocorreu no mesmo ano, porém com distância de nove meses entre a peça com flauta (janeiro) e a peça com violino (outubro). Dentre os intérpretes, a presença de Lucília Villa-Lobos ao piano é o ponto em comum. A versão com violino prevaleceu. Villa-Lobos compôs outros dois trios para violino, violoncelo e piano; os três trios villalobianos foram gravados com

alguma regularidade nos últimos anos.²⁸

A hipótese central deste artigo é de que a partitura perdida do *Trio* para flauta, cello e piano seja uma adaptação do *Trio nº 1* para violino, cello e piano. O que talvez justifique a desaparecimento da partitura com flauta seria a praticidade com que a suposta adaptação foi realizada, com o flautista e compositor Agenor Bens lendo diretamente da parte do violino, anotando e realizando as alterações necessárias para acomodar as linhas melódicas em seu instrumento. Os indícios são fortes, como se pode deduzir da Tabela 1, mas o exame da partitura e dos manuscritos do *Trio nº 1* tem potencial de confirmar essa suposição, mediante uma transcrição para flauta e da escuta da obra para essa formação.

5. Os manuscritos do *Trio nº 1*

Atualmente são conhecidas seis cópias manuscritas do *Trio nº 1* para violino, cello e piano de Villa-Lobos (Tabela 2). Essas versões são listadas no catálogo de obras do compositor; obtive cópias digitais desse material, mediante solicitação ao setor de atendimento a pesquisa do Museu Villa-Lobos, por intermédio do historiador Pedro Belchior.

TABELA 2 – Lista das cópias autógrafas (manuscritos) disponíveis do *Trio nº 1* para violino, cello e piano.

Título do documento	Dimensões	Páginas	Nº
<i>Fotostática</i>	31x23,5	72	0505
<i>Incompleta</i>	34x27	6	0078
<i>“Andante sostenuto” – rascunho [?]</i>	26,5x34,5	7	0497 [?]
<i>“Allegro non troppo” e “Rondó final” (5/1913)</i>	36,5x37,5	18	0036
<i>Fragmento</i>	34x27	2	0498
<i>Parte de violoncelo</i>		12	0499

Fonte: *Villa-Lobos, sua obra*, p. 96.

A versão chamada “Fotostática” (nº 0505) consiste em uma cópia passada a limpo e completa, com todos os movimentos, que deve ter servido de base para publicação pela editora francesa Max Eschig em 1956 (Figura 9). As indicações de dinâmica e articulação são detalhadas; a composição é datada em 1911, Rio de Janeiro.

²⁸ Dentre as gravações atualmente disponíveis, há pelo menos sete de excelente qualidade: Trio da Rádio MEC; Yang Zhang (vl.), Tânia Lisboa (vlc.) e Miriam Braga (pf.); Claudio Cruz (vl.), Antonio Menezes (vlc.) e Ricardo Castro (pf.); Trio Damocles; Trio Ahn; Antonio Spiller (vl.), Jay Humeston (vlc.) e Monique Duphil (pf.); Aulustrio.

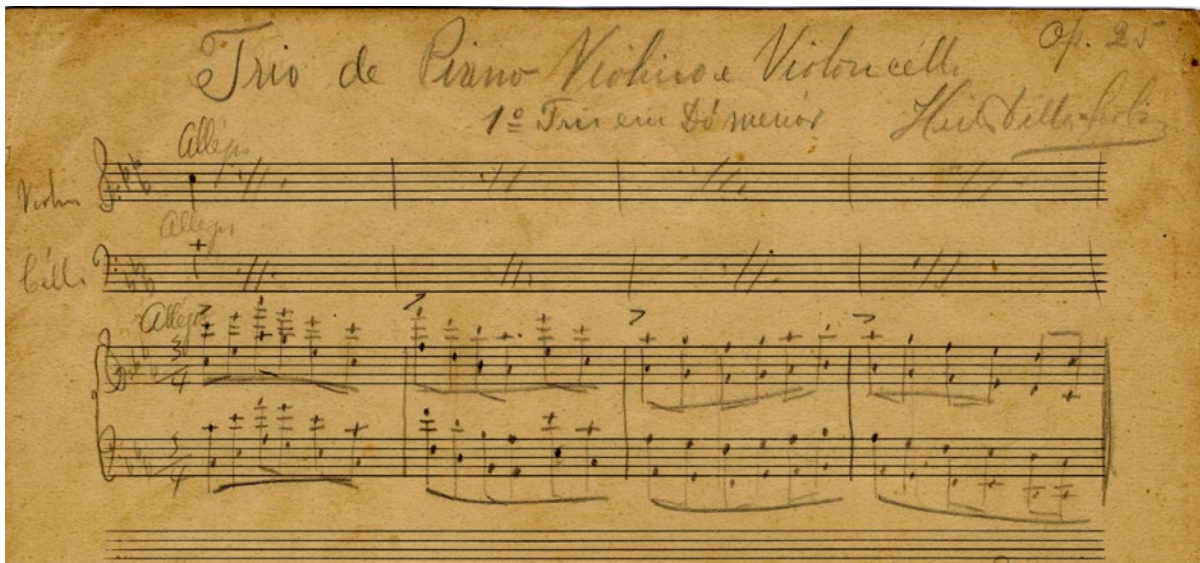
FIGURA 9 – *Trio nº 1*, cópia “Fotostática”, c. 1-3.



Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0505.

A versão denominada “Incompleta” (Figura 10) traz escrita a lápis, com abreviaturas das notas repetidas e das armaduras de clave, sugerindo que se trata de um esboço. Nas seis páginas desse manuscrito só há material referente ao primeiro movimento. Não há indicação de data e local da composição.

FIGURA 10 – *Trio nº 1*, cópia “Incompleta”, c. 1-4.

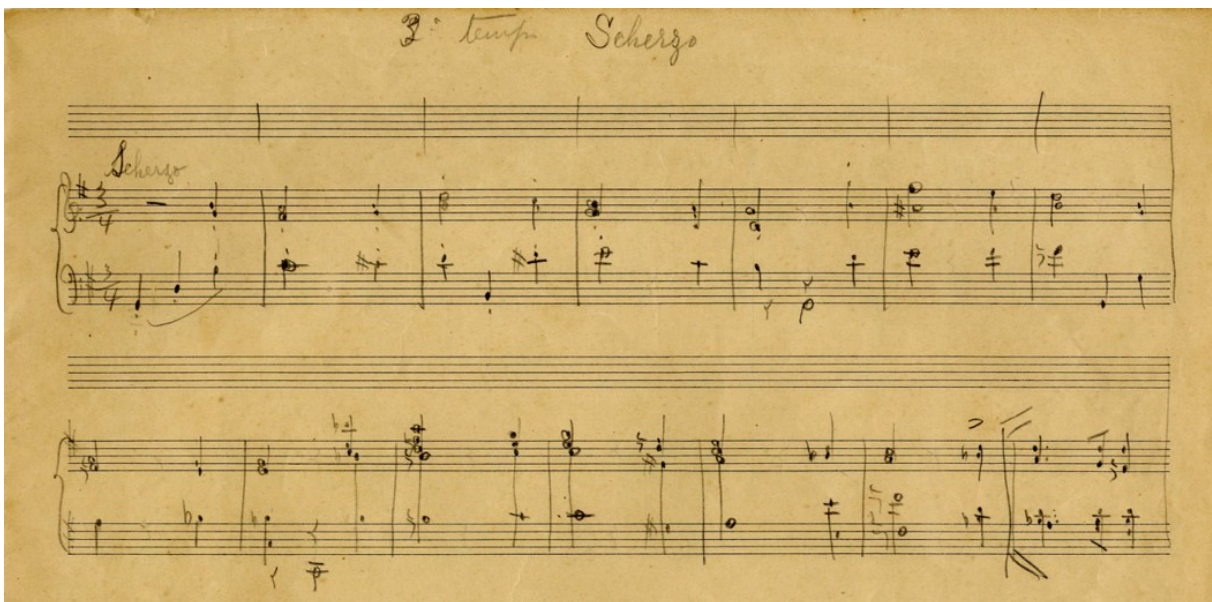


Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0078.

Não recebi arquivo que correspondesse ao “Andante sostenuto” (2º movimento), mas sim um manuscrito (nº 0497) com o esboço do “Scherzo” (3º movimento), com total de sete páginas. A escrita

musical dessa partitura privilegia a parte do piano, como fica claro nos compassos iniciais, nos quais sequer constam os demais instrumentos (Figura 11). O título apresenta uma rasura, sobrepondo o numeral que estabelece se se trata do segundo ou do terceiro movimento – o que pode ter gerado a confusão no registro do Museu Villa-Lobos, que catalogou o documento como o “Andante sostenuto”. Essa hipótese é reforçada pela ausência de registro de um manuscrito intitulado “Scherzo”. Também é possível que exista outro documento com o “Andante”, ao qual não tive acesso. Por essas razões foram colocados pontos de interrogação na Tabela 2.

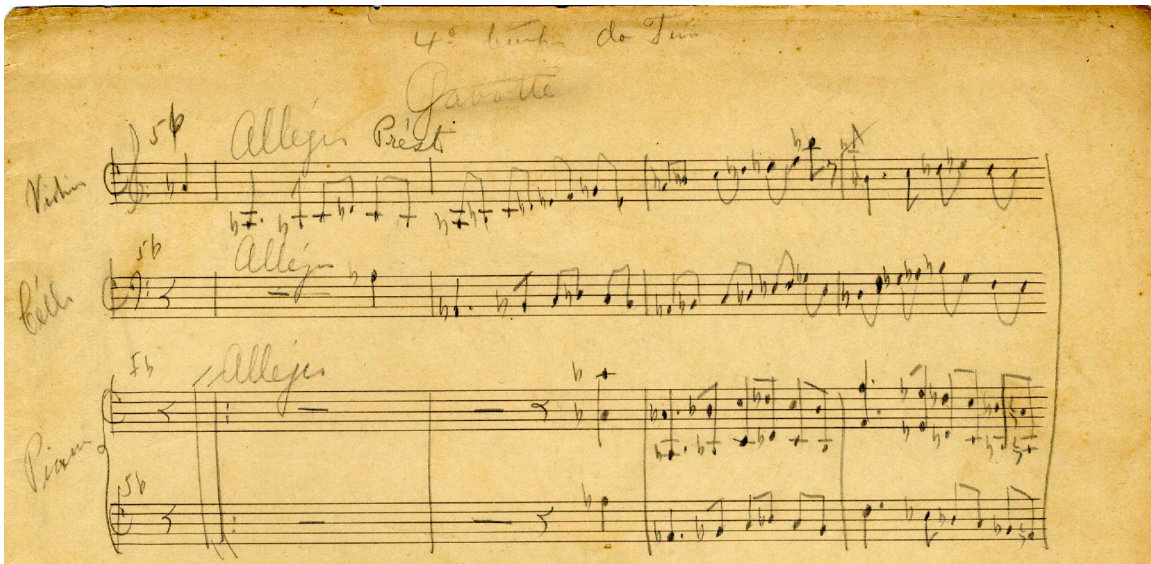
FIGURA 11 – *Trio nº 1*, “Scherzo”, esboço, c. 1-14.



Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0497.

A cópia chamada “Allegro non troppo e Rondó final” (nº 0036) é evidentemente um esboço do quarto movimento, escrito com aparente rapidez, a julgar pelos traços pronunciados da grafia a lápis e pelas abreviaturas das repetições e armaduras de clave (Figura 12). A cópia que recebi tem 19 páginas, não 18, como consta no catálogo. Chamam a atenção as indicações “Gavotte” e “Allegro Presto”, que desapareceram na versão final. Seu aspecto mais intrigante é a datação, colocada ao final (Figura 13), indicando “maio de 1913”, já que isso não só contradiz a data assinalada nos demais manuscritos (1911) como corresponde diretamente à data de composição da versão com flauta.

FIGURA 12 – *Trio nº 1*, esboço do movimento final, c. 1-4.



Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0036.

FIGURA 13 – Página final do esboço do movimento final do *Trio nº 1*, com data de “maio de 1913”.

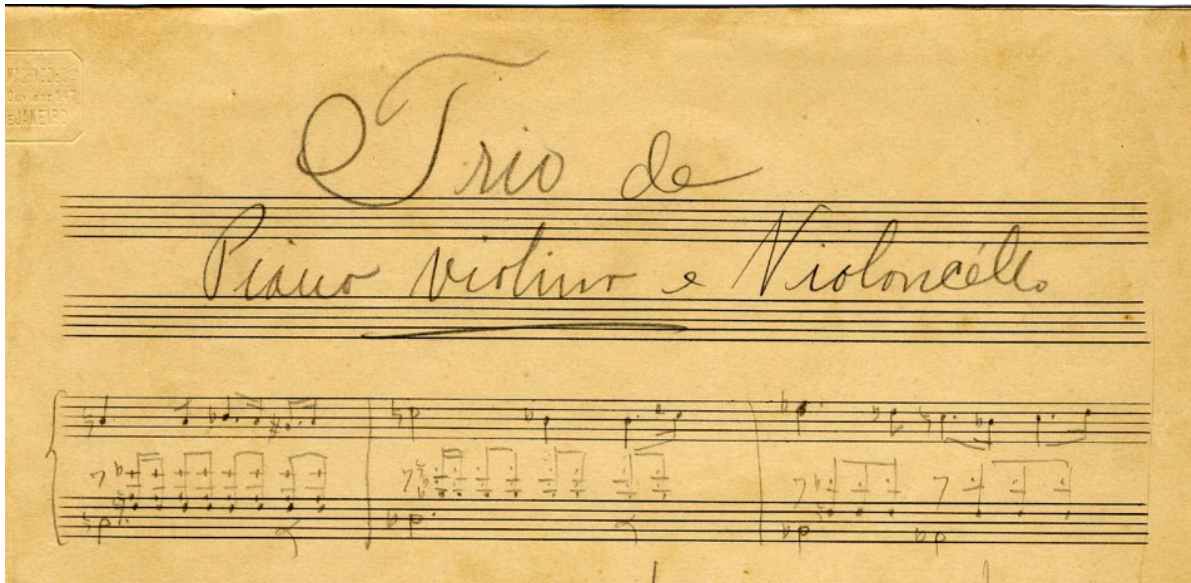


Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0036.

O manuscrito de 1913 conclui no acorde de Fá menor, mas na versão final foram acrescentados seis compassos, além do que consta na cópia do “Allegro non troppo e Rondó final”, que concluem a obra em Dó maior.

A cópia identificada como “Fragmento” (nº 0498) apresenta também um trecho da canção *L’Oiseau*, Op. 10, sobre poema de La Fontaine. Por causa disso, o documento que recebi tem quatro páginas, duas a mais que o indicado no catálogo.²⁹ Trata-se de uma anotação da parte do piano, exclusivamente (Figura 14).

FIGURA 14 – Esboço de um fragmento do *Trio nº 1*.



Fonte: Museu Villa-Lobos, documento nº 0498.

O manuscrito restante é uma parte cavada para o violoncelo, contendo quatro movimentos distribuídos em doze páginas (Figura 15). Escrita à caneta, contém a indicação de data (1911) à lápis, no canto superior direito.

²⁹ O Museu Villa-Lobos encaminhou um arquivo de texto, anexado ao documento nº 0036 (com data de 1913), indicando a canção *L’Oiseau*, mas isso está no documento 0498, reforçando a ideia de possível engano no processo de catalogação.

FIGURA 15 – Esboço de um fragmento do *Trio nº 1*.



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Não se encontra nos manuscritos nada que indique o uso da flauta no lugar do violino, o que não invalida a hipótese deste trabalho. A ausência da parte cavada do violino, entre os manuscritos remanescentes, pode estar relacionada a um extravio, provavelmente ocorrido após a estreia em outubro de 1915. Seria essa a razão para a não inclusão da obra na Semana de 22?³⁰

6. Datação do manuscrito 0036

Outro problema é o estabelecimento da datação, já que o manuscrito 0036 é datado em “maio de 1913”, enquanto os demais documentos indicam 1911. O ano 1913 mais parece sugerir alguma revisão, que não invalida a criação da obra em 1911; talvez seja a possível contribuição de Lucília G. Villa-Lobos, com quem o compositor se casou em 1913, com ajustes necessários para que a parte do piano ficasse mais idiomática.³¹ Comparando o início do quarto movimento em versão manuscrita (Figura 12) com a versão final, publicada pela Max Eschig (Figura 16), nota-se que as entradas sucessivas em cânone foram suavizadas, sem o dobramento em oitavas originalmente pensado na mão direita do piano.

³⁰ Na programação musical da Semana de Arte Moderna, em 1922, foram apresentados os trios nº 2 (1915) e nº 3 (1918) para violino, cello e piano, entre outras obras de Villa-Lobos, mas não o *Trio nº 1*. No concerto em homenagem à Madame Santos Lobo, em 21/10/1921, realizado no Salão Nobre do Jornal do Comércio, apenas o *Trio nº 3* foi apresentado, em primeira audição – com Lucília ao piano, Paulina d’Ambrosio (violino) e Alfredo Gomes (cello) (Guimarães, 1972, p. 57).

³¹ Esse manuscrito de 1913 também pode estar relacionado com a versão para flauta; a grade determina um “violino” (Figura 12), o que de certa forma reforça a hipótese de uma adaptação.

FIGURA 16 – *Trio nº 1*, IV, c. 1-3.



Fonte: Edição Max Eschig.

Na cópia “Fotostática” (nº 0505), datada em 1911, essa alteração já está incorporada, o que sugere que essa versão tenha sido escrita depois de 1913 – com a clara finalidade de passar a limpo a versão final para publicação. Sob esse aspecto, tais indícios corroboram que a obra foi mesmo composta em 1911 e retrabalhada em 1913, provavelmente mediante interferência da expertise de Lucília como pianista e professora de piano.

7. Elaborando uma transcrição para flauta

Diferentemente do violino, cuja sonoridade é uniforme em todos os seus registros (como também o cello e o piano), a flauta tem consideráveis diferenças de dinâmica entre a primeira e a terceira oitavas de sua tessitura. Assim, seriam necessários ajustes não apenas na tessitura – já que a flauta tem como nota mais grave o Dó central, mas o violino alcança até o Sol abaixo disso – como eventualmente em alguma passagem que requeira maior intensidade, demandando mudança para um registro mais agudo, onde a flauta tem mais capacidade dinâmica.

Outro fator a ser considerado são as passagens onde o violino toca duas ou mais notas simultâneas – o que não é possível na flauta, senão com o uso de multifônicos, o que descaracterizaria a estética sonora da obra. A transcrição dessas passagens transformou os acordes do violino em apojeturas simples ou duplas, arpejando os acordes melodicamente, de maneira a viabilizar sua performance por uma flauta. Deduz-se que o “Scherzo” não faça parte da versão com flauta, assim

como a seção “Allegro non troppo” do movimento final, que na transcrição aqui apresentada (Anexo 2) está restrito ao Rondó. Portanto, em minha transcrição do terceiro movimento, a parte da flauta inicia no ensaio nº 18 correspondente à partitura na versão para violino.

Considerações finais

Muito embora esta pesquisa não apresente dados conclusivos sobre a suposta adaptação do *Trio nº 1* de Villa-Lobos, o qual seria a base da versão do trio com flauta, ambos listados no *Op. 25* do compositor, foram apresentadas e reunidas diversas evidências que corroboram essa possibilidade. O pivô da existência de uma possível versão para flauta do trio, originalmente escrito para violino, é o flautista e compositor Agenor Bens, aparentemente o único intérprete do *Trio para flauta, violoncelo e piano* em Dó menor, *Op. 25* de Villa-Lobos. A competência de Bens como instrumentista e compositor o qualificam como músico a altura dessa realização, a quem o compositor provavelmente confiou a parte cavada de violino para que fossem feitas as anotações necessárias visando a performance da obra em uma flauta.

O *Trio nº 1* foi estreado em 13/11/1915 no Rio de Janeiro, mas não foi reapresentado em ocasiões significativas como o concerto de 1921 (em homenagem a Sra. Santos Lobo) e durante a Semana de Arte Moderna de 1922, quando os trios nº 2 e nº 3 foram apresentados. Talvez essa ausência do primeiro trio se explique pelo desaparecimento da parte cavada do violino, indisponível também entre os manuscritos digitalizados pelo Museu Villa-Lobos.³² Esse documento seria decisivo para refutar ou confirmar a hipótese deste artigo – a confirmação viria se as anotações feitas por Agenor Bens estivessem presentes nesse manuscrito.

Diante da impossibilidade de determinar essa questão, a transcrição para flauta da parte de violino, aqui realizada, é um elemento adicional que reforça minha hipótese. Esta adaptação (Anexo 2) propõe a performance da obra com uma flauta, para que possamos ao menos imaginar como soaria esse trio, esquecido na vasta produção villalobiana.

³² Isso levaria a investigar o violinista Humberto Milano, que aparentemente foi o último músico a manusear essa parte cavada para violino na estreia da obra realizada em 1915. Tal investigação não foi realizada neste trabalho devido a limitação de espaço.

REFERÊNCIAS

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Press, Inc., 1988.

BOCCHINO, Alceu. Villa-Lobos – testemunho de um intérprete. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 9, p. 9-19, 1974.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Agenor Bens”. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/agenor-bens/>, 2021. Consultado em 08/01/2023.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade*. Rio de Janeiro: Moderna, 1972.

NOGUEIRA, Andrea de A. Traço de humor: a arte de José Nelo Lorenzon. *Revista Escritos*, Ano 4, n. 4, 2010. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero04/andrea.pdf>.

PINTO, Alexandre G. *O Choro, reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: edição do autor [1936]; Funarte, fac-símile, 1978.

ROCHA, Miriam B. *Reflexões sobre o idiomatismo do piano no Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance*. Tese de doutorado em Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. Estreias e intérpretes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos: algumas anotações complementares. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

Periódicos

CORREIO DA MANHÃ (RJ), Ed. 3960, 22 mai. 1912, p.7.

CORREIO DA MANHÃ (RJ), Ed. 5047, 25 nov. 1912, p.5.

DIÁRIO NACIONAL (SP), Ed. 1160, 22 abr. 1931, p. 4.

JORNAL DO COMMERCIO (RJ), Ed. 41, 17 fev. 1928, p. 5.

O MALHO (RJ), Ed. 0492, 1912, s/p.

O PAIZ, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 10598, 13 out. 1913, p. 3.

O PAIZ, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 12311, 25 jun. 1918, p. 5.

SOBRE OS AUTORES

Paulo de Tarso Salles nasceu em São Paulo e leciona matérias teóricas no departamento de música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde é Professor Associado. Coordena o grupo de pesquisas PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos) e o Simpósio Villa-Lobos. É autor de vários livros e artigos sobre Villa-Lobos e a música no modernismo brasileiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7939-4521>. E-mail: ptsalles@usp.br

ANEXO

Anexo 1 – Agenor Bens

As informações biográficas sobre Agenor Bens são escassas e nem sempre bem fundamentadas. Ao longo da pesquisa para este artigo foi possível encontrar dados que contrariam informações disponibilizadas em verbetes e matérias sobre Bens, em arquivos e páginas na internet.

O livro *O choro* de Alexandre G. Pinto (1936/1978), oferece uma listagem de chorões que frequentavam as rodas no Rio de Janeiro na virada para o século XX. É citado um “Agenor flauta” (Pinto, 1936, p. 109), que seria compositor, tocava um instrumento “no novo sistema” [de chaves, supõe-se] e cantava modinhas, além de ser funcionário da Saúde Pública e morar na Rua Visconde de Itamarati (cerca de 3Km distante da Rua Fonseca Teles nº 7 em São Cristóvão, onde Villa-Lobos e Lucília moraram até 1918).³³ São dados inconclusivos para estabelecer com certeza a identidade desse músico, mas compatíveis com o que se sabe a respeito de Agenor Bens.

Sua data de nascimento ora é mencionada como “cerca de 1870”, ora é estabelecida em “29/9/1870”; no entanto, foram encontradas duas notas no Correio da Manhã que o parabenzam por seu aniversário no dia 22 de maio:

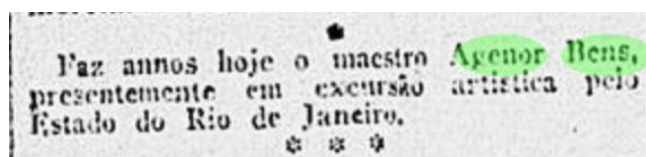
³³ Segundo as memórias de Lucília Guimarães, *apud* Guimarães, 1972, p. 224.

FIGURA 1 – Aniversário de Agenor Bens



Fonte: *Correio da Manhã*, 22 de maio de 1912, p. 7.

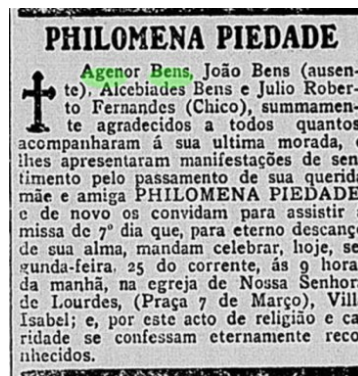
FIGURA 2 – Aniversário de Agenor Bens



Fonte: *Correio da Manhã*, 22 de maio de 1915, p. 5.

A nota de maio de 1915 permite até mesmo supor que a “excursão artística pelo Estado do Rio de Janeiro” tenha sido extensão da turnê que iniciou com o casal Villa-Lobos nos meses de janeiro a março. Infelizmente não é possível confirmar que o ano de nascimento seja 1870, que permanece como incógnita, mas expressão “jovem maestro” endereçada ao músico, em 22/5/1912, faz supor que Bens teria menos de 42 anos naquela data. Outra informação que se revelou equivocada é o nome de sua mãe. O verbete do *Dicionário Cravo Albin* (<https://dicionariompb.com.br/artista/agenor-bens/>) informa que ele foi “filho de uma ex-escrava de nome Noêmia”, o que seria uma coincidência interessante, porque a mãe de Villa-Lobos também tinha esse nome. Mas na verdade a mãe de Bens se chamava Philomena Piedade, como mostra o obituário do *Correio da Manhã*.

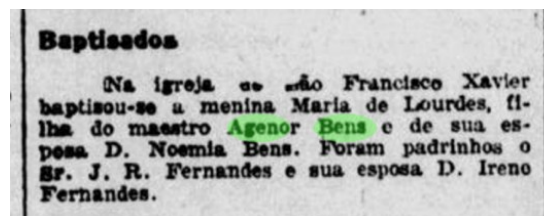
FIGURA 3 – Obituário



Fonte: *Correio da Manhã*, 25/11/1912, p. 5.

O texto do obituário não menciona Eduardo Bens, citado pelo verbete do *Dicionário Albin* como pai do músico, mas a ausência do sobrenome “Bens” no nome da mãe sugere que ela não era legalmente casada com o pai de seus filhos, talvez por ter vivido em condição de escravidão. O texto ainda revela a identidade do autor da nota de aniversário acima (22/5/1912), assinada por “J. R. F. (Chico)”, que era amigo e compadre de Agenor Bens, Júlio Roberto Fernandes – também músico e compositor, autor da *Marcha dos Aviadores*, com letra de Joaquim Azevedo Beiral (*A Noite*, 25/6/1934). Fernandes foi padrinho da filha de Agenor com Noêmia Bens, que obviamente não era mãe de Agenor, como revela outra nota no *Jornal do Commercio*.

FIGURA 4 – Batizado



Fonte: *Jornal do Commercio*, 17/2/1928, p. 5.

O nascimento da filha, em 1928, reforça a dúvida se o nascimento de Bens foi mesmo em 1870, porque assim ele teria 58 anos nessa ocasião, paternidade tardia não impossível, mas menos comum. Ele seria 17 anos mais velho do que Villa-Lobos e teria sido laureado aos 48 anos de idade, o que não corresponde plenamente com a imagem de um chorão “da nova guarda” como observou Alexandre

Pinto (1936, p. 109). Teria ele 42 anos na foto de *O Malho* de 1912 (Figura 1)? São dados que requerem mais investigação, que vai além do escopo deste artigo, mas que oferecem algumas contribuições para os pesquisadores nessa área.

Anexo 2 – Adaptação para Flauta

Adaptação para flauta, elaborada pelo autor a partir da parte de violino do *Trio nº 1* para violino, violoncelo e piano (1911) de Heitor Villa-Lobos. A hipótese aqui sustentada é que essa seria uma versão aproximada do *Trio* para flauta, violoncelo e piano (1913), cuja partitura está perdida.

I – Allegro non troppo

II – Andante sostenuto

III – Rondó

O Rondó, na adaptação feita para a flauta, inicia na marca de ensaio nº 18 correspondente à partitura na versão com violino.

Flauta
I
Trio para flauta, violoncelo e piano, Op. 25

Heitor VILLA-LOBOS (1913)
adaptado por Paulo de Tarso Salles

Allegro non troppo

7

16 **1** a Tempo

24 **2**
pp subito

34 **3** a Tempo

40

46

50 **4**

56 *cresc.* *poco allarg.*

60 **5** Meno (Grandeoso)
ff

66

Copyright © 2022 por Paulo de Tarso Salles

V.S.

2
73 Flauta

6^a Tempo

rall..... < *mf* *f* *f*

81

7^a Tempo

poco a poco rall. e cresc. < *ff* *mf* 2

91 *mf*

1^o Tempo (Più animato)

99 *allarg.* *cresc.* *f pp subito* *cresc.*

105 *f*

112

118

124

130

135 *ff* *ffff*

Nos c. 103-106 a linha da flauta foi elevada em uma oitava, em relação ao original, para violino.

II

3

Trio para flauta, violoncelo e piano, Op. 25

H. VILLA-LOBOS, 1913
adaptado por Paulo de Tarso Salles

[flauta]

Andante sostenuto [piano] **8** **1** Lento *p*

15 a Tempo **2** **2** **12** **3** [flauta] [cello] *ff*

33 Quasi Adagio

38 **4** **3** **3** **3** **3**

42 **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3**

44 **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3** **3**

4

Adagio

46 **5**

Musical staff 46-50: Treble clef, key signature of two flats. Measure 46 starts with a box containing the number 5. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

51 **6** [piano] [flauta] Meno (do Adagio)

Musical staff 51-54: Treble clef, key signature of two flats. Measure 51 starts with a box containing the number 6. Above the staff are markings for [piano] and [flauta]. The staff contains a series of eighth notes with slurs. Below the staff, there are markings for *mf* and two groups of 9 notes.

55

Musical staff 55-56: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth notes with slurs. The word *cedendo* is written at the end of the staff.

57 **7** *trm*

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of two flats. Measure 57 starts with a box containing the number 7. Above the staff is the marking *trm*. The staff contains a series of eighth notes with slurs.

61

Musical staff 61-62: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a series of eighth notes with slurs.

63 **8** Adagio **9** **7** **7**

Musical staff 63-66: Treble clef, key signature of two flats. Measure 63 starts with a box containing the number 8, followed by the word Adagio. Measures 64 and 65 have boxes containing the number 9. Measures 65 and 66 have boxes containing the number 7. The staff contains a series of eighth notes with slurs.

79 [cello] **10** [flauta] *allarg.*

Musical staff 79-83: Treble clef, key signature of two flats. Measure 79 starts with a box containing the number 10. Above the staff are markings for [cello] and [flauta]. The staff contains a series of eighth notes with slurs. The word *allarg.* is written at the end of the staff.

84 *rall....* *p* *f* *trm*

Musical staff 84-87: Treble clef, key signature of two flats. Measure 84 starts with the marking *rall....*. The staff contains a series of eighth notes with slurs. At the end of the staff, there are markings for *p*, *f*, and *trm*.

Obs.: o início desta parte corresponde à
marca de ensaio nº 18 da versão com violino.

III

Trio para flauta, violoncelo e piano, Op. 25

H. VILLA-LOBOS, 1913
Adaptado por Paulo de Tarso Salles

18 Rondo

mf

7

12

17

23 **19**

28

33

38 **20**

6

