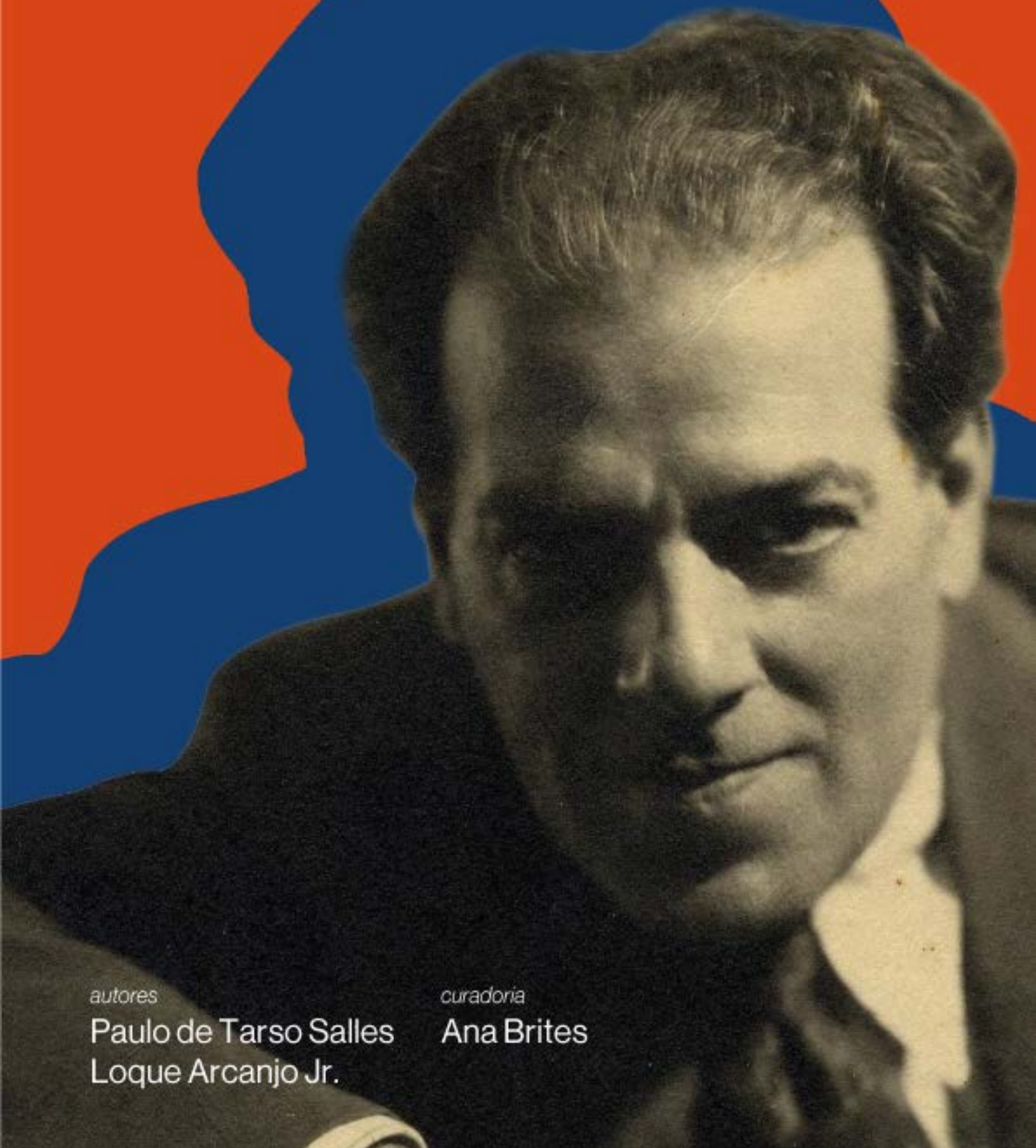


a genialidade de
Villa-Lobos

100 ANOS
SEMANA
DE ARTE
MODERNA



autores

Paulo de Tarso Salles
Loque Arcanjo Jr.

curadoria

Ana Brites

51



52



53



KODAK TRI X PAN FILM

KODAK SAFETY FILM

6



01



KODAK SAFETY FILM

11



KODAK TRI X PAN FILM



22



32



KODAK TRI X PAN FILM

42



5



6



KODAK TRI X PAN FILM

6



KODAK SAFETY FILM

a genialidade de
Villa-Lobos

Considere muitas obras, como estas
que escrevi à Posteridade, sem esperar
resposta.

H. Villa-Lobos

© 2022, by Autores

Ficha catalográfica

Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM
Museu Villa-Lobos – MVL
Biblioteca José Vieira Brandão – BJVB
Serviço de Processos Técnicos

S168g Salles, Paulo de Tarso

A Genialidade de Villa-Lobos / Paulo de Tarso Salles, Loque
Arcanjo Jr. ; Curadora Ana Brites – Rio de Janeiro, RJ : Aloha
Consultoria & Eventos, 2022.

128 p. : il. color.

Essa publicação é resultado do projeto “A Genialidade de Villa-
Lobos – 100 Anos da Semana de Arte Moderna”.

ISBN: 978-65-998456-0-4

1. Heitor Villa-Lobos - Gênio. 2. Villa-Lobos - Vida - Obra. 3.
Semana de Arte Moderna. 4. Modernismo. 5. Música Brasileira. I.
Arcanjo Jr, Loque. II. Brites, Ana. III. Título.

CDD 780

Ficha elaborada por Danielle de Lima Silva Soares
Bibliotecária Documentalista CRB-7/7280

Direitos reservados a



Av.Ruy Frazão Soares, 121/ 202
22793-074 | Barra da Tijuca | Rio de Janeiro | Brasil
t. (21) 99252-1878 | alohaeventos.com.br
2022
Printed in Brazil

a genialidade de Villa-Lobos

autores

Paulo de Tarso Salles
Loque Arcanjo Jr.

curadoria

Ana Brites

REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



curadoria e roteiro

Ana Brites

autores

Paulo de Tarso Salles

Loque Arcanjo Jr.

capa, projeto gráfico e diagramação

Pedro Tajiki Salles / Práxis Editorial

infografia

Júlia Fagundes / a Ilustra

mídias sociais

Bruno Ribeiro

assessoria de comunicação

Hulda Rode

assessoria jurídica

VMAA Advogados Associados

assessoria contábil

Rio Barra Serviços Contábeis

imagens

Acervo Museu Villa-Lobos

direitos de imagem

Academia Brasileira de Música

produção

Aloha Consultoria & Eventos

patrocinadores

BAP Administração de Bens

Luso Brasileira

Afonso Kuernez Arquitetura

BM RIO

Barlovento Brasil Energias Renováveis



presidente do Instituto Brasileiro de Museus
Pedro Mastrobuono

diretor do Museu Villa-Lobos
Luiz Octávio Mendes de Oliveira Castro

divisão técnica
Bianca Freitas
Danielle Soares
Juliana Amado
Pedro Belchior

divisão administrativa
José Ricardo Alberto
Vanea Rabelo

estagiários
Eduardo Seabra de Lima
Lucas Martins da Fonseca Santos

apoio
Alex dos Santos
Aline da Silva
André Ferreira dos Santos
Cláudio Rogaciano
Pamella Pereira
Ronaldo Querino

6	Apresentação	45	De volta ao Rio, 1924
15	Introdução	47	Retorno a Paris, 1927
17	Os primeiros anos: de Tuhú a Villa	48	Os <i>Choros</i>
20	Villa-Lobos, o violão e os chorões	54	O retorno (definitivo) ao Brasil, 1930
23	As viagens do jovem Heitor pelo coração do Brasil	56	Villa-Lobos e o carnaval
24	O primeiro casamento e o piano	59	Villa-Lobos e as crianças
27	Do “Cavaquinho de Ouro” ao Municipal	63	<i>As Bachianas Brasileiras</i>
30	Preparativos para a ida a Paris	69	O cancionero brasileiro nas canções de Villa
31	Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna	71	Mindinha e o Museu Villa-Lobos
37	A música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna	72	A Academia Brasileira de Música
41	Villa-Lobos e os modernistas em torno da Semana de 22	75	O embaixador da cultura brasileira
43	Villa-Lobos em Paris, 1923	76	Cartas inéditas de Villa-Lobos
		120	Para pensar Villa-Lobos, a Semana e o Brasil...

Apresentação



Este livro – *A Genialidade de Villa-Lobos* – representa, para o Museu Villa-Lobos, mais um grande pilar para a sua função social de divulgar, de forma clara, precisa e objetiva, a história e o legado do grande compositor, sua trajetória de amor e dedicação à música em seus vários contornos e caminhos, como a “clássica brasileira” de todos os tempos, alcançando espaços temporais inesperados, como a chegada ao século atual contando com espontâneo e pleno interesse público.

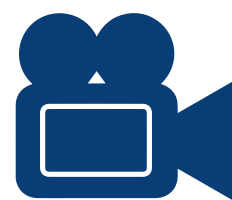
Contribuir com a presente obra e o tão magnífico resultado de seus autores – Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Jr. –, por meio do apoio técnico necessário e a disponibilização de dados históricos e peças do acervo do nosso Museu, representa, principalmente, um grande orgulho de nossa parte, mais ainda quando observamos a forma, nela inserida, do detalhamento histórico não só da obra de Villa-Lobos, mas também da trajetória de sua vida, de suas ações e de suas felizes parcerias e andanças pelo Brasil e pelo mundo, sempre buscando alcançar a nota melhor de suas partituras e a maior divulgação dos “clássicos” brasileiros.

O livro é, para todo o público, historiadores, museólogos, educadores musicais e outros profissionais vinculados ao legado de Villa-Lobos, um grande presente e mais uma especial peça de reforço ao labor desses profissionais, mesmo por conta da forma como são conduzidos os detalhes das descrições evolutivas da vida e obra do nosso patrono e da leveza dessas descrições, com visual colorido por imagens históricas marcantes.

Ressaltamos o nosso interesse em sempre estreitar as relações e o diálogo com todo o público que nos cerca – sejam pessoas físicas ou instituições públicas e privadas - e esta obra vem contribuir especialmente para isso, para fortalecer mais ainda essas relações de parceria em prol do carinho pela música e do legado de um dos seus grandes criadores no Brasil.

Boa leitura!

Veja um vídeo com imagens gravadas em 8mm do compositor, na década de 50 no Rio e em Nova Iorque. Filme em exibição no Museu Villa-Lobos!



Curadora Ana Brites

O projeto “A Genialidade de Villa-Lobos – 100 Anos da Semana de Arte Moderna” foi idealizado para homenagear um dos maiores músicos das Américas, que teve um papel fundamental para o estabelecimento da cultura brasileira no cenário mundial.

Apresentar ao grande público a vida e obra de Villa, gênio, sensível, à frente de seu tempo, que trouxe o folclore e a cultura genuinamente brasileira para dentro de suas obras que encantam até hoje, por seu pujante caráter inovador.

Na trilha do movimento modernista, que culminou na icônica Semana de Arte Moderna de 1922, um jovem, audacioso e ousado, teve a coragem de inovar no ambiente da música dita erudita, criando composições que dialogavam com as vanguardas europeias, mas que traziam elementos marcantes afrobrasileiros, indígenas, caipiras e de tantas outras expressões de nossa rica cultura popular.

A jornada de Villa foi fundamental para abrir portas para as gerações futuras. Criou um portal de intercâmbio internacional, colocando a música brasileira em destaque vitalício.

Villa revolucionou seu tempo e provou que é possível inovar de forma simples, no entanto genial.

O projeto contempla rodas de conversas sobre a vida e a obra de Villa, oficinas de composição musical para crianças e criou esta publicação especial comemorativa em homenagem ao Centenário da Semana de Arte Moderna.

Este livro tem o viés interativo e multimídia e faz um percurso desde a gênese do modernismo até os tempos atuais, buscando apresentar as influências e o legado do Modernismo para a Cultura Brasileira e suas múltiplas expressões.

É um convite para todos conhecerem a vida e obra de Villa, um indiscutível gênio.

Para a criação dessa incrível obra, buscamos a parceria com o Museu Villa-Lobos, com a Academia Brasileira de Música e com dois dos mais renomados pesquisadores e especialistas em Villa, Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Jr.

Embarcamos em uma viagem encantadora que trouxe muitos encontros e muitas revelações – inclusive das inéditas cartas trocadas por Villa-Lobos com participantes da Semana e pessoas que marcaram sua trajetória.

Estamos muito felizes com o resultado do projeto, que dispõe de versão online e gratuita, o que possibilita o acesso vitalício a este manancial de conhecimento didático para iniciantes e iniciados.

O projeto e o livro foram idealizados para contribuir com a democratização do acesso à obra e vida de Tuhu – como Villa era chamado carinhosamente por sua família.

Agradecemos o apoio dos patrocinadores BAP Administração de Bens, Luso Brasileira, Afonso Kuernez Arquitetura, Barlovento Brasil Energia Renováveis e BM RIO que foram fundamentais para prestarmos essa importante homenagem.

Bem vindos a bordo do trem de Villa... Ouçam uma de suas mais famosas obras e se sintam a bordo do trenzinho do caipira que nos levará por toda nossa jornada com garantia de muita emoção em cada parada.

O “Trenzinho do Caipira” é o IV movimento da peça *Bachianas Brasileiras nº 2*. A obra se caracteriza por imitar o movimento de uma locomotiva com os instrumentos da orquestra. Escute a gravação da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 2015



Os Autores

Paulo de Tarso Salles nasceu em São Paulo e é musicólogo, com pós-doutorado pela University California Riverside, doutorado em Composição pela Universidade Estadual de Campinas e mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista. Graduou-se como bacharel em Música pela Universidade São Judas Tadeu, com especialidade em violão, sob orientação de Henrique Pinto e Giacomo Bartoloni. Leciona desde 2008 no Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), onde é Professor Associado na área de Teoria e Análise Musical. Tornou-se um especialista na obra de Heitor Villa-Lobos, promovendo uma série de iniciativas metodológicas e acadêmicas para a reavaliação, revisão e divulgação da obra do compositor brasileiro. É autor dos livros *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil (1970-1980)* (Ed. Unesp, 2005); *Villa-Lobos, processos composicionais* (Ed. Unicamp, 2009); *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018); e organizou, com Norton Dudeque, o livro *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos* (Ed. UFPR, 2017). Traduziu o livro *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)* de Eero Tarasti (Ed. Contracorrente, 2021).

Loque Arcanjo Júnior é historiador, nascido em Belo Horizonte no ano de 1976. Graduou-se em História em 2000 e, entre os anos de 2005 e 2013, seguiu carreira acadêmica no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura (mestrado e doutorado) da UFMG, sempre com as pesquisas voltadas para a obra de Villa-Lobos e as relações com as identidades musicais brasileiras. É professor do Departamento de Teoria Musical da Escola de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos da ECA/USP e ao Grupo de Pesquisa Corpuslab da Escola de Música da UEMG. É autor dos livros *Heitor Villa-Lobos: os sons de uma nação imaginada* (Editora Letramento, 2016) e *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos* (Editora E-papers, 2008)

Segundo o que diz o dicionário, “maestro” é aquele ou aquela que tem a função de administrar, dirigir ou organizar uma orquestra, coro ou banda. E nessa missão, o carioca Heitor Villa-Lobos talvez tenha sido o mais incrível maestro de todos os tempos.

Compositor, maestro, violoncelista, pianista e violonista brasileiro, por muitos – merecidamente – descrito como “a figura criativa mais significativa do século XX na música clássica brasileira”, tornou-se o compositor sul-americano mais conhecido pelo menos nos últimos cem anos.

Hoje, em 2022, seu nome ecoa com ainda mais potência por toda a sua contribuição para a cultura brasileira. Um gênio que misturou toda a erudição dos clássicos com o nosso tropicalismo, e que resultou em uma música genuinamente brasileira, única. Foi assim que se tornou um ícone da Semana da Arte Moderna, de 1922, ao lado de Di Cavalcanti, Mario de Andrade, Anita Malfatti e muitos outros. A virada de página de tudo o que encontramos nas artes dali pra frente, uma nova forma de fazer e interpretar nossas expressões culturais.

Mas porque - ora bolas! - todo esse prelúdio a respeito de Villa-Lobos e sua maestria na condução de um grupo de pessoas em prol

de um objetivo comum? Em uma analogia simples, mas franca, gerir um ambiente condominial com eficiência é saber identificar diferentes talentos, zelar pelo encadeamento ritmado das partes, cuidar para fugir de descompassos e ao mesmo tempo saber o momento certo para improvisar, inovar. E nunca, de forma alguma, perder o tom.

Dos 100 anos da Semana de 22, em São Paulo, a **BAP Administração de Bens**, uma empresa “carioca da gema”, tal como o maestro Heitor, nasceu do sonho de César Thomé Júnior há exatas cinco dessas décadas.

“Eu tinha o sonho de ter uma empresa que poderia ser mais e fazer mais. Mais por sua cidade, por seus clientes, colaboradores e fornecedores. Uma empresa que pudesse crescer de forma sustentável, fazendo a diferença na vida das pessoas”, entoa Thomé, ao se referir aos seus ideais mais originários. Na verdade, para ele, a sua razão de “ser BAP”.

De lá pra cá, nossas vidas passaram por importantes transformações. As cidades cada vez mais verticalizadas, crescimento demográfico representativo, novos comportamentos sociais e familiares, estilo de vida etc. Não dava para ficar parado esperando o tempo passar, não é mesmo? De fato, não dava. E não deu.

Em 50 anos, a empresa viu seus processos iniciais se reestruturarem e darem lugar a uma condução cada vez mais profissional e conectada aos novos tempos. Era preciso seriedade, tecnicidade, mas também uma certa dose de ousadia, criatividade e humanização na veia. Não cabia mais o básico, era preciso ir além.

Mas ir para onde exatamente? Em qual direção? A empresa também compreendeu com o passar do tempo que, antes de agir, era preciso ouvir. E a partir daí, entender. Honestamente e profundamente. Primeiro, a necessidade do cliente colocando-se em seu lugar, depois, o processo – o jeito de fazer.

Hoje, cerca de 130 profissionais encararam o desafio de ir além, diariamente. A labuta é árdua, já que a atividade está longe de ser estática, é repleta de burocracia enraizada e ao mesmo tempo precisa atender um ritmo frenético de novas determinações legais e administrativas. Mas esmorecer nunca esteve na pauta do dia, e nem mesmo na partitura.

O sonho de César, maestro dos imóveis, agora é de todos.



Como apoiadores da arte em geral, nós da **Afonso Kuenerz Arquitetura** nos sentimos muito felizes em participar do patrocínio do livro do Centenário da Semana da Arte Moderna, evento da maior relevância no cenário artístico brasileiro.

Villa Lobos, que representou o Rio de Janeiro naquela Semana, é sinônimo de inspiração, sensibilidade, emoção. São atributos que buscamos vivenciar e desenvolver ao elaborar projetos, sejam de arquitetura legal, de execução, de paisagismo ou concepções espaciais.

Assim como o músico, o arquiteto anseia por criar o sublime, o inusitado, o elo com a transcendência. E a métrica está para a música assim como a geometria está para a arquitetura. Em ambos os casos, a técnica a serviço da arte.

Expressar a beleza, comunicar encantamento e emoção, eis o grande anseio do artista!



Ao longo de 69 anos de atividades ininterruptas, a **Luso Brasileira Serviços Ltda** manteve viva a importância de um trabalho voltado também à preservação da consciência social ao gerar milhares de empregos. Nos últimos anos, valendo-se dos incentivos fiscais, estendeu recursos à causa cultural, patrocinando peças teatrais e shows em palco notáveis, como o da Casa de Arte e Cultura Julieta de Serpa.

Neste ano de 2022, que marca o centenário da Semana de Arte Moderna, é louvável lembrar a obra notável do compositor Heitor Villa Lobos, que representou o Rio de Janeiro naquele evento, um movimento ar-

tístico-cultural que abriu novos horizontes à cultura nacional.

Assim, a Luso Brasileira se associa à iniciativa que visa às homenagens a Villa Lobos, mediante uma programação que contemplará concertos, rodas de conversas e o lançamento de um livro que aborda a vida e a obra do compositor.

Na qualidade de uma empresa preocupada também em preservar e ampliar o acesso do público aos eventos de cunho cultural, a Luso Brasileira sente-se honrada em participar de um projeto que permitirá conhecer mais e melhor a obra de Villa Lobos.



BM RIO

Inaugurada em junho de 2020, a **BM RIO** é uma representante exclusiva das marcas BMW, MINI e BMW Motorrad. Localizada no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, a concessionária se propõe a oferecer uma assessoria em venda e pós-venda à altura do seu público consumidor. Seus pilares são o alto padrão de atendimento aos clientes e a robustez financeira.

A equipe se dedica a assegurar uma experiência marcante, por meio de uma assistência personalizada ao longo de todo o ciclo de relacionamento, em linha com o espírito da montadora alemã, que tem como essência oferecer o puro prazer de dirigir e pilotar. Por sua gestão arrojada, mesmo jovem, a **BM RIO** já acumula grandes resultados, e é

hoje referência no segmento, seja pelo alto índice de satisfação dos consumidores, seja pelas premiações em concursos da BMW.

Mais recentemente, em março de 2022, a concessionária expandiu para Teresópolis, região serrana do Rio de Janeiro.

Além dos atributos estruturais e de atendimento, outro diferencial da marca é o investimento em eventos que apoiam a cultura. A **BM RIO** está em Botafogo, na Rua Mena Barreto, 161, Zona Sul do Rio de Janeiro, e na Região Serrana, na Avenida Alberto Torres, 1165, em Teresópolis.



Somos uma engenharia especializada em energias renováveis. Podemos prestar assistência técnica no desenvolvimento de projetos eólicos e solares em qualquer lugar do mundo.

Desde 1998, a **Barlovento** contribui de forma ativa ao desenvolvimento de um mundo mais sustentável com seu conhecimento técnico das energias de origem limpo.

Assessoramos em mais de 40 GW eólicos e 5 GW fotovoltaicos construídos; gerimos mais de 2400 estações de medição em todo o mundo; realizamos o ensaio de mais de 300 modelos de aerogerador; e desenhamos mais de 250 parques eólicos.

As diretrizes da Barlovento em sua atuação são independência, proximidade ao cliente e qualidade técnica.

A equipe da Barlovento, é multidisciplinar, formado por engenheiros, matemáticos, físicos e economistas, entre outros. Todos realizam seu trabalho ao mais alto nível de profissionalismo realizando cada projeto único e comprometendo-se de maneira pessoal.

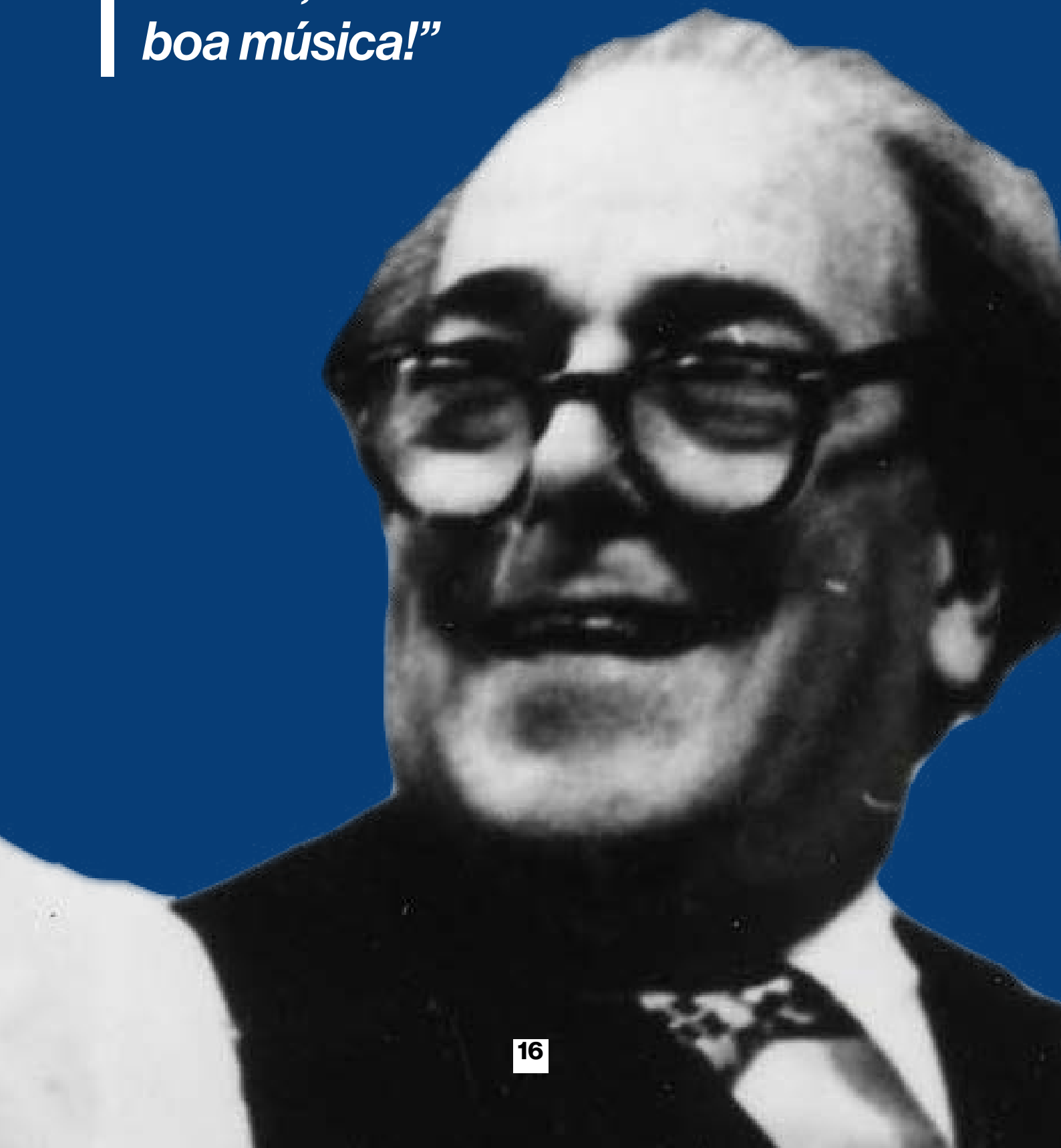
A presença ativa da Barlovento em vários países, permite assegurar aos clientes um enfoque mais próximo, compreendendo as circunstâncias próprias dos lugares onde serão desenvolvidos os projetos, para dar soluções adequadas tendo em conta fatores locais que podem influir no bom desenvolvimento dos mesmos.

Nossos laboratórios de ensaios de energias renováveis estão acreditados para diversas atividades em energia eólica, energia solar e campanhas de medição, de acordo com as normas ISO, IEC e normas nacionais e internacionais.

As principais áreas de atividade da Barlovento são a avaliação de recurso eólica e solar, a integração em rede, e outros serviços relacionados com o meio ambiente e a I+D+i (Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação).

Estamos inseridos no ecossistema de ESG e somos incentivadores de projetos sócio-culturais que contribuem com a melhoria do meio ambiente a educação, sustentabilidade e cultura das pessoas de todas as idades.

***“O povo é, no fundo,
a origem de todas
as coisas belas e
nobres, inclusive da
boa música!”***



Introdução

Este livro apresenta aos leitores e leitoras aspectos relevantes sobre a vida e música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor nascido no Rio de Janeiro e considerado como o principal representante da chamada “música clássica” brasileira em todos os tempos.

Os fatos aqui narrados são de conhecimento público, alguns deles compilados a partir de estudos biográficos sobre o compositor, especialmente o livro *Heitor Villa-Lobos* de Vasco Mariz; *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, de Paulo Gué-

rios e *Heitor Villa-Lobos, vida e obra (1887-1959)* de Eero Tarasti, entre outros. Outros pontos aqui levantados vêm de nossas pesquisas em jornais de época, apontando alguns detalhes e esclarecendo certos pontos controversos; esse material está disponibilizado em grande parte na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

De quebra, traz cartas inéditas que Villa-Lobos trocou com familiares, amigos, colegas, mecenas, construindo um painel mais detalhado e íntimo de sua trajetória.



Hemeroteca Digital

A Hemeroteca Digital Brasileira é um portal de periódicos que permite a consulta pela internet de diversas publicações disponíveis na Biblioteca Nacional.





Este texto irá traçar um perfil biográfico do compositor, repassando sua trajetória e mostrando em especial alguns aspectos relevantes neste momento em que se celebra o centenário da Semana de Arte Moderna em São Paulo e o bicentenário da Independência. Dentre dessa narrativa, é mostrado como Villa-Lobos desponta a partir de sua convivência com os músicos humildes das rodas de choro cariocas – seus professores de harmonia e contraponto – para tornar-se a grande referência da chamada música clássica no Brasil, reconhecido internacionalmente.

Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a participar da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922, o que desperta algumas questões importantes sobre o significado da participação desse músico naquele evento:

O que vem a ser “música moderna” no contexto brasileiro dos anos 1920? Que particularidades haveria na música feita por Villa-Lobos que são consideradas como indícios de “modernidade”? O que Villa-Lobos trouxe como contribuição para a identidade nacional da chamada “música brasileira”? E atualmente, o que seria “moderno” em música? Qual o legado da Semana de Arte Moderna para a sociedade brasileira?



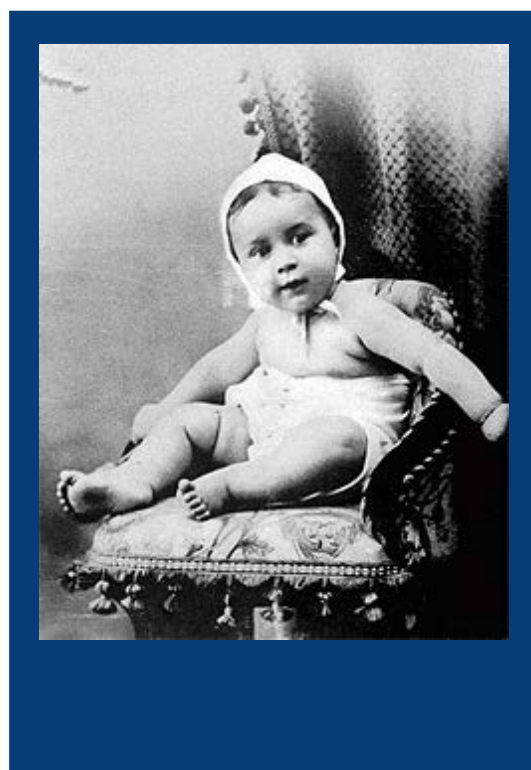
Para responder, ao menos em parte, essas e outras questões tão significativas, este livro irá apresentar o contexto em que Villa-Lobos nasceu e fez seus estudos de música, sua participação na Semana de Arte Moderna e sua progressiva consagração como um autêntico embaixador da cultura brasileira no mundo.

Os primeiros anos

de Tuhú a Villa

Heitor Villa-Lobos nasceu em 5 de março de 1887, no Rio de Janeiro. Ganhou o apelido de Tuhú – a origem desse apelido ora é atribuída a sua mania de imitar o som produzido pelo apito de um trem, ora ao desejo materno não realizado de batizá-lo como Túlio. Tuhú foi o segundo filho do casal Noêmia e Raul Villa-Lobos, e teve sete irmãos: Bertha, Carmen, Othon (primeiro), Ester, Clóvis, Gilda e Othon (segundo). Desses irmãos, o primeiro Othon, Ester, Clóvis e Gilda morreram prematuramente, antes dos sete anos de idade; o segundo Othon morreu aos 26 anos, foi estudante de medicina e futebolista, jogando pelo América F. C. O pai, Raul, morreu em 1899 aos 37 anos, em decorrência da varíola. A mãe, Noêmia, morreu em 1946, quando o filho Heitor já desfrutava de fama internacional de grande nome da música.

Embora Raul tenha sido músico amador, nenhum dos irmãos de Heitor manifestou interesses maiores pela música; no entanto, seu avô materno foi Antônio José dos Santos Monteiro (1830-1890), notável compositor de modinhas e lundus; além do talento musical do avô e do pai, Tuhú teve a tia Zizinha, pianista; conta-se que Heitor gostava de ouvi-la tocar obras de Bach.





Acima, Raul Villa-Lobos,
abaixo, Noêmia, pai e mãe
do compositor.



Villa-Lobos com sua família, em 1942: em pé: Villa-Lobos
e Paulo Hemídio; sentados da esquerda para a direita (a
legenda na foto indica o ponto de vista oposto): Bertha,
Ahygara, dona Noêmia e Carmen.

A família, até o falecimento de Raul Villa-Lobos, tinha status social de classe média; Raul era bibliotecário na Biblioteca Nacional e foi autor de livros importantes sobre história, geografia, a maioria deles dedicados a temas brasileiros – provavelmente uma influência que se mostrou duradoura no filho Heitor. Durante a infância, Raul foi criado no Asilo dos Meninos Desvalidos, instituição fundada em 1875 e voltada primordialmente à assistência, acolhimento e profissionalização de crianças desamparadas, dos 6 aos 12 anos – em especial os filhos gerados na vigência da Lei do Ventre Livre. Raul formou-se nessa instituição, onde teve colegas notáveis como os compositores Francisco Braga (1868-1945) e Anacleto de Medeiros (1866-1907).

Raul Villa-Lobos ascendeu socialmente, organizando saraus musicais em sua residência e frequentando salões onde se podia encontrar intelectuais como Silvío Romero ou Barbosa Rodrigues. Foi Raul quem iniciou Tuhú musicalmente, ensinando-o a tocar violoncelo, com uma viola de orquestra adaptada com um espigão e convertida em um cello em miniatura, adequado ao tamanho do menino.

Segundo contava Heitor, o pai o obrigava a reconhecer de ouvido o nome das notas musicais, fosse num instrumento convencional ou um ruído casual; esse treinamento sem dúvida contribuiu para desenvolver sua audição interna – habilidade testemunhada por relatos de pessoas que presenciaram sua incrível capacidade de compor em qualquer ambiente, escrevendo suas partituras sem se incomodar com os sons que o cercavam, fosse durante uma conversa, uma festa, um ensaio musical etc.

Raul às vezes assinava seus trabalhos sob o pseudônimo “Epaminondas Villalba”, que Heitor recuperou anos mais tarde, como “Epaminondas Villalba Filho”. Um texto de Raul serviu como argumento para o poema sinfônico Amazonas, uma das obras mais importantes do compositor.

Villa-Lobos, o violão e os chorões

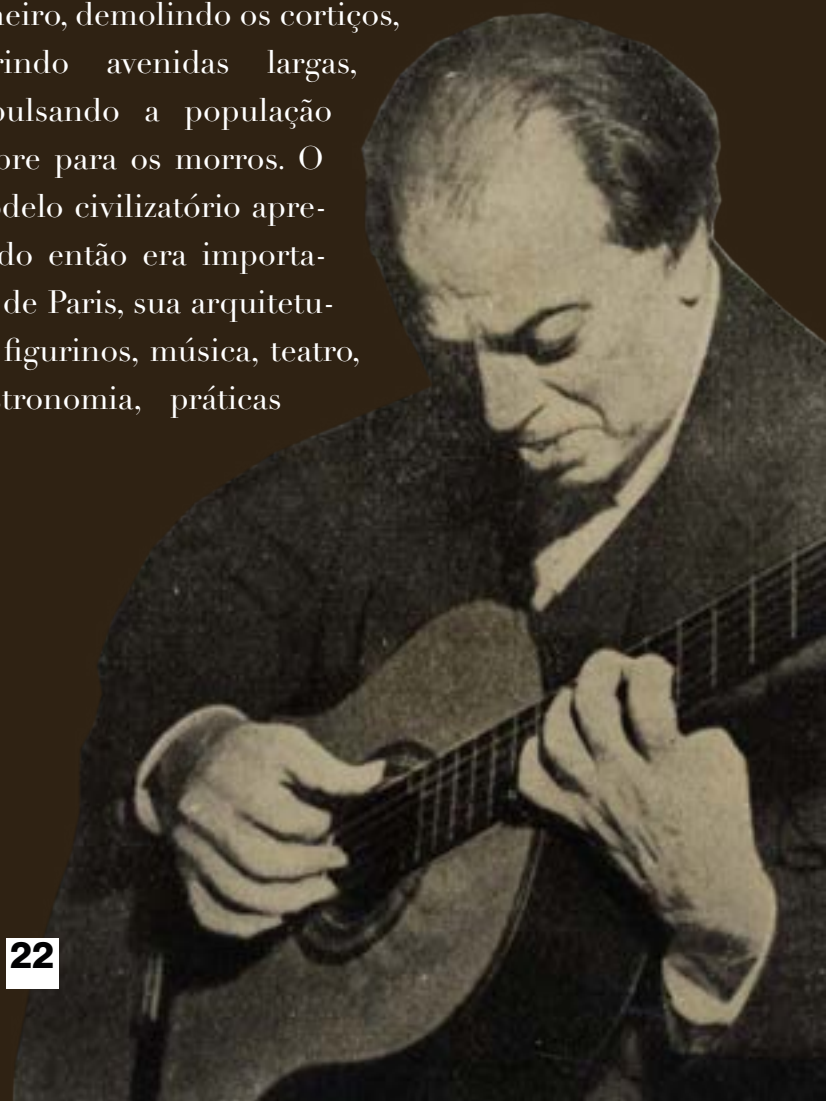
Quando Raul morreu, Tuhú tinha apenas 12 anos. Os confortos da vida burguesa em torno da família Villa-Lobos foram gradualmente diminuindo – Noêmia passou a trabalhar fora de casa, lavando toalhas e guardanapos para a Confeitaria Colombo; a rígida disciplina imposta pelo pai não pode ser mantida pela mãe, que viu frustrado o desejo de ver o filho estudando medicina.

Heitor passou a se interessar pela vida noturna, aprendeu a tocar violão e ingressou nas rodas dos chorões, participando das serestas que animavam as noites cariocas de então. Essa mudança de hábitos denota a transformação do status social da família; os chorões, o violão, eram praticamente símbolos de um estrato mais humilde da sociedade.

Esse ambiente era malvisto pela alta sociedade carioca, e em consequência disso havia considerável

repressão policial, reprimindo as rodas de samba, os terreiros e pontos de encontro dos mais pobres, sobretudo da população negra.

Entre 1902 e 1906, o prefeito Pereira Passos implementou um projeto de modernização do centro do Rio de Janeiro, demolindo os cortiços, abrindo avenidas largas, expulsando a população pobre para os morros. O modelo civilizatório apreciado então era importado de Paris, sua arquitetura, figurinos, música, teatro, gastronomia, práticas





culturais consideradas como índices de bom gosto e requinte pelas classes mais abastadas, em detrimento da cultura popular. Até mesmo pardais foram trazidos da Europa para dar uma atmosfera mais “parisiense”...

A biblioteca com livros raros, deixada como herança por Raul, foi aos poucos sendo negociada por Heitor. A finalidade era ganhar a simpatia e aulas práticas de improvisação com os chorões – que podiam ser mais facilmente obtidas pagando uma rodada de bebidas durante as serestas. Ele passou a frequentar assiduamente as rodas de choro promovidas no “Ao Cavaquinho de Ouro”, loja de instrumentos musicais situada à rua da Alfândega, no centro do Rio, tradicional ponto de encontro dos chorões. Aos 16 anos, provavelmente para não discutir com a mãe que reprovava sua vida boêmia, passou a morar com sua tia Fifina, prima de Noêmia.

Em 1904, Villa-Lobos se matriculou no Instituto Nacional de Música

– onde teve aulas de harmonia com Frederico Nascimento, Agnelo França e conheceu o grande compositor Alberto Nepomuceno, mas mudanças no estatuto e na direção dessa instituição encerraram os cursos noturnos, impedindo que Villa-Lobos pudesse prosseguir seus estudos formais, os quais duraram poucos meses.

O aprendizado com os chorões foi um dos aspectos mais importantes em sua formação musical. Seu desenvolvimento como violonista foi notável, tocando com músicos como Pixinguinha, Donga, Sinhô, Quincas Laranjeira, Sátiro Bilhar, João Pernambuco e diversos nomes de destaque na cena do choro carioca do início do século 20.



Escute a gravação da obra completa para violão solo de Villa-Lobos com o violonista Fabio Zanon.

O violão, todavia, carregava o estigma de instrumento de vagabundos, capadócios... Villa-Lobos foi um dos principais responsáveis pela valorização desse instrumento, produzindo uma obra não muito extensa, mas extremamente significativa: *Choros n° 1* (1920), *12 Estudos* (1929), *5 Prelúdios* (1940), *Suíte Popular Brasileira* (1912-1940), e o *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951).

Esse impressionante legado musical é gravado e estudado por violonistas de todo o mundo, sendo considerado repertório essencial na formação desse instrumento, hoje bastante valorizado.

O encontro com o famoso violonista espanhol Andrés Segóvia em Paris nos anos 1920 fez com que Villa-Lobos retornasse ao violão após um longo tempo dedicado apenas ao cello e à composição para outros instrumentos. Em 1940 ele até chegou a gravar um disco, tocando ao violão *Choros n° 1* e o *Prelúdio n° 1*.



João Pernambuco (sentado com violão apoiado na perna) com um grupo de Chorões não identificados

As viagens do jovem Heitor pelo coração do Brasil

O desejo de conhecer o Brasil, que aprendeu a admirar e imaginar nos livros deixados por seu pai, fez com que Heitor vendesse mais alguns daqueles valiosos volumes para empreender, com 19 anos, uma viagem por vários estados como Espírito Santo, Bahia, Pernambuco etc. Em 1908 morou em Paranaguá, cidade litorânea no estado do Paraná – há quem diga que esse “exílio” paranaense foi motivado por problemas com a polícia, em suas noites com os chorões!¹ O paradeiro dele durante os anos de 1908 a 1912 nem sempre é conhecido ou confirmado, mas contam-se histórias incríveis sobre aventuras nas cidades por onde passou. Em 1912 atuou como violoncelista na companhia de operetas de Luís Moreira (outro ex-aluno do Asilo dos Meninos Desvalidos), tio-avô de Chico Buarque; nesse ano Villa-Lobos viveu em Manaus entre abril e setembro. No ano seguinte, a expedição Roosevelt-Rondon fez incendiar o imaginário sobre a Amazônia na população da capital federal.

1. O compositor falou sobre a relação entre os chorões e a polícia em uma entrevista: “Sabe o que aconteceu uma vez? Estávamos tocando nas proximidades da casa de um juiz. Veio a polícia e pediu para que nós a seguissemos. Mas na esquina, o policial convidou-nos a ir tocar em outro bairro que ele pagaria tudo. Villa-Lobos sorri e acrescenta: esses policiais (que nós chamávamos de secretas) foram nossos perus por muito tempo. Aliás, a polícia sempre nos prendia como capoeiras!” (“Graças a Deus já foi muito vaiado”, *Revista Manchete* de 7.8.1954, pp. 47-48).



O primeiro casamento e o piano

Villa-Lobos e Lucília em 1934 ou 35

Escute a gravação de *Rudepoema* com o pianista Lucas Thomazinho, em concerto na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo, 2021



Em 12 de novembro de 1913 Villa-Lobos casou-se com a pianista Lucília Guimarães (1886-1966). Formada pelo Instituto Nacional de Música, ela contribuiu decisivamente para o aprimoramento técnico do compositor com relação ao manejo de formas musicais oriundas da tradição europeia: sonatas, sinfonias, óperas etc. Lucília também o ajudou a tocar melhor o piano, bem como a escrever com mais eficiência para esse instrumento; além disso foi a principal intérprete e divulgadora da obra pianística dele até os anos 1930.

Com a ajuda de Lucília, Villa-Lobos aperfeiçoou sua técnica pianística e criou obras que se firmaram entre as mais importantes para o repertório do piano no século XX, como a suíte *A Prole do Bebê nº 2* (1921) e *Rudepoema* (1926).

É nítido que o rumo da carreira de Villa-Lobos se define melhor após o casamento. Ele abandonou a vida boêmia, as viagens errantes e se concentrou em estudos de orquestração e formas musicais clássicas. Era necessário dominar essas técnicas para empreender carreira como compositor erudito; só assim conseguiria que as orquestras e regentes o levassem a sério. Passou a estudar o Cours de Composition Musicale de Vincent d'Indy e a se interessar pela música moderna francesa de compositores como d'Indy, Camille Saint Saëns, Cesar Franck, Claude Debussy etc.

Lucília e Heitor não tiveram filhos; separaram-se em 1936, quando Villa-Lobos já estava emocionalmente envolvido com Arminda Neves d'Almeida – a Mindinha – que viria a ser sua segunda esposa. Lucília jamais aceitou a separação, a qual Villa-Lobos consumou de maneira bastante rude, por carta.



Fachada da casa da Rua Dídimo 10, onde Villa-Lobos e Lucília viveram entre 1919 e 1936. O lugar não resistiu às transformações urbanas do centro do Rio e hoje está completamente alterado.

Do “Cavaquinho de Ouro” ao Municipal

Villa-Lobos tratou de esconder sua formação como chorão para conquistar espaço como compositor erudito, “sério” – já que a música popular era então menosprezada. O violão foi deixado de lado por algum tempo, preterido pelo violoncelo, instrumento bem-visto nas salas de concerto. Em janeiro e fevereiro de 1915, ele como violoncelista, Lucília ao piano e o flautista Agenor Bens se apresentaram em trio na cidade de Nova Friburgo, no que é considerado o primeiro concerto dedicado somente a suas obras. Isso serviu como preparação para um concerto na capital carioca – Distrito Federal àquela época – no salão do *Journal do Commercio*.

No ano de 1917 ele conheceu, na casa de Leão Velloso – um importante núcleo de músicos dedicados à música moderna, especialmente voltada para a nova música apresentada em Paris – o compositor francês Darius Milhaud, então com 25 anos de idade. O interesse de Milhaud pelos maxixes de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá deve ter causado certa confusão em Villa-Lobos, que então se empenhava justamente em dominar as técnicas francesas... Sintomaticamente, várias obras significativas datadas de 1917 – como *Uirapuru*, *Amazonas*, *Sinfonia nº 2*, *Quarteto de Cordas nº 4* etc. – só foram estreadas anos depois, sugerindo que Villa-Lobos passou por um período de revisão de seus projetos musicais. Após sua temporada no Rio, Milhaud compôs obras como a suíte *Saudades do Brasil*, usando a estrutura rítmica do maxixe e do choro de acordo com a técnica harmônica politonal, que ele desenvolveu e sistematizou.



Escute a gravação de *Naufração de Kleonikos*, Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro regência de Sílvio Barbato



Escute a gravação de “O Polichinelo” da suíte *A prole do bebê nº 1*, com Arthur Rubinstein, piano, The BP Super Show, produzido pelo canal GTV-9, de Melbourne, em 1964.



Escute a gravação da *Sinfonia nº 3 – “A Guerra”*, com a Orquestra Sinfônica de São Paulo dirigida por Isaac Karabtehevsky

Em 1918 Villa-Lobos conseguiu realizar um concerto com orquestra no Teatro Municipal do Rio. No programa constavam os poemas sinfônicos *Naufrágio de Kleônicos*, *Tédio de Alvorada* e *Myremis*, além da Elegia; e o quarto ato da ópera *Izaht*. Apesar de não atrair um grande público, o concerto chamou a atenção da crítica que considerou o estilo do compositor como um “modernismo” à maneira de d’Indy, com “dissonâncias que beiram a cacofonia”. Se essas obras flertavam com uma estética francesa, nota-se que eram incômodas pelas novidades que assombravam o público mais conservador. O estilo moderno era às vezes chamado pejorativamente de “futurismo”.

Ainda em 1918 Villa-Lobos conheceu o célebre pianista polonês, naturalizado estadunidense, Arthur Rubinstein. Durante uma turnê pela América do Sul, Rubinstein ouviu falar a respeito de um jovem compositor brasileiro e quis conhecê-lo. Villa-Lobos nessa época tocava em pequenas orquestras nos cinemas e restaurantes do Rio; ficou embaraçado ao ser abordado por um músico famoso como Rubinstein e foi ríspido no primeiro contato. Depois, Villa-Lobos levou um grupo de colegas músicos para mostrar suas obras para Rubinstein, no próprio quarto do hotel onde ele estava hospedado, dando início a uma grande amizade.

Rubinstein foi decisivo para divulgar a obra de Villa-Lobos pelo mundo, dando credibilidade ao compositor perante o ambiente musical carioca.

O “Polichinelo” da suíte *A Prole do Bebê nº 1* (1918) passou a fazer parte do repertório de Rubinstein, aonde quer que fosse.

As portas começaram a se abrir para Villa-Lobos. Foi convidado para substituir Alberto Nepomuceno na composição de um poema sinfônico celebrando o final da Primeira Guerra, num concerto em homenagem ao Presidente da República recém-elei-

to, Epitácio Pessoa, em 1919. Sobre poemas de Escragnolle Dória, foram encomendadas sinfonias aos compositores Francisco Braga (“A Paz”), João Octaviano Gonçalves (“A Vitória”) e Villa-Lobos (“A Guerra”). Villa teve pouco tempo para compor, após a desistência de Nepomuceno, cerca de um mês, mas sua obra foi a quem causou maior impacto na plateia.

No ano seguinte, ele foi convidado para compor obras em homenagem ao casal real belga, convidado por Epitácio Pessoa para viagem diplomática ao Brasil. Villa-Lobos quis então compor ele mesmo as três sinfonias sobre os poemas de Dória. Todavia, não conseguiu que “A Paz” fosse integrada ao programa, para que outros compositores tivessem espaço. Conta-se que o rei Alberto abandonou o teatro após a execução de “A Guerra”, causando debandada da plateia. Desse modo, nem mesmo “A Vitória” pode ser apresentada. Esse revés, no entanto, estabeleceu o compositor como um modernista – críticas conservadoras disseram que os ruídos e sons de floresta teriam incomodado o monarca belga. O nome de Villa-Lobos se consolidava como um compositor moderno no cenário brasileiro.



Arthur Rubinstein em 1920, com dedicatória a Villa-Lobos.



Preparativos para a **ida a Paris**

Atacado pela crítica, Villa-Lobos tinha alguns aliados que o defendiam através da imprensa. Era certo que ele precisava buscar sua validação fora do país, para que seu estilo original fosse reconhecido e valorizado. Seu potencial exigia um ambiente mais propício para que ele pudesse desenvolver sua técnica sem as limitações impostas pelo gosto conservador.

O apoio governamental para que o compositor fosse se apresentar na Europa chegou a ser votado no Congresso em 1922, mas apenas metade da verba foi liberada. Rubinstein e outros amigos de Villa-Lobos conseguiram reunir um grupo de mecenas que complementou os recursos necessários para a viagem. Antes disso, entretanto, surgiu o convite feito por Graça Aranha para que Villa-Lobos tomasse parte de uma Semana de Arte Moderna a ser realizada em São Paulo.

Villa-Lobos na

Semana de Arte Moderna

O concerto realizado por Villa-Lobos em 21 de outubro de 1921 (foto) atraiu para o Rio de Janeiro a atenção de dois poetas modernistas paulistas, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que não eram aparentados apesar do sobrenome em comum. A dedicatória do concerto a Laurinda Santos Lobo, *socialite* influente na capital federal, denota o esforço de Villa-Lobos para obter o apoio necessário, muito provavelmente com a intermediação providencial de Rubinstein.

Mário e Oswald com certeza gostaram do que ouviram; a Semana começou a ser arquitetada durante a exposição do pintor Emiliano Di Cavalcanti em novembro. Algum tempo depois, Graça Aranha – nome já consagrado no meio artístico da época, emprestando seu prestígio para ajudar a alavancar a iniciativa dos modernistas – foi ao Rio para convidar Villa-Lobos a participar como o representante musical do nascente movimento.

Uma apresentação de novas composições do maestro Villa Lobos

No próximo dia 21, o maestro Villa Lobos, que tantas vezes tem sido apreciado e aplaudido do nosso público, que nelle admira um excelente compositor, vai apresentar, em 8º concerto de musica do camera, suas ultimas e melhores composições.

Essa verdadeira festa de arte, que se ha de realizar no salão de musica da Avenida, catto da rua do Ouvidor, é promovida em nome

A black and white portrait of Villa-Lobos, showing him from the chest up, wearing a dark suit and a white shirt with a bow tie. The portrait is framed within a rounded rectangular border.

Jornal *A Noite*, 17/10/1921. Anúncio de concerto promovido por Villa-Lobos.

Assim, mesmo exercendo atividades mais humildes para sua subsistência, tocando em cinemas e restaurantes, Villa-Lobos integrou o movimento como o representante da modernidade musical, junto com os artistas e intelectuais das classes média e alta que idealizaram o modernismo brasileiro.

Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo a famosa Semana de Arte Moderna, considerada como um autêntico marco do movimento modernista nas artes brasileiras. Do ponto de vista estético, o movimento representou uma importante atualização técnica e conceitual do fazer artístico em seus diversos meios de expressão: arquitetura, pintura, escultura, música, poesia, romance, teatro etc., mas também serviu como um grito de independência em relação aos modelos importados da Europa, os quais impediam os artistas brasileiros de expressar de maneira original as peculiaridades de nossa cultura.

O grupo modernista era constituído pelos poetas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa e Plínio Salgado; pelos pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro e John Graz; pelo escultor Victor Brecheret; pelos arquitetos Antônio Garcia Moya e Georg Pryzrembel; a música de Villa-Lobos². Entretanto, os catálogos e relatos sobre os participantes são inconclusivos e há outros nomes que são às vezes suprimidos ou mencionados.

2. Normalmente se dá destaque ao compositor como autor das obras apresentadas, cabendo um papel secundário aos músicos intérpretes, que serão mencionados mais adiante.

Talvez a principal razão para que a Semana de Arte Moderna não tenha acontecido no Rio de Janeiro, sede do governo federal à época, seja justamente o fato de a cidade abrigar as principais instituições acadêmicas, como a Escola Nacional de Belas Artes (1816) ou a Academia Brasileira de Letras (1897). São Paulo, em contrapartida, não tinha escolas ou galerias de arte, nem crítica especializada para tratar das questões estéticas; vivenciava um grande crescimento do setor industrial, recebendo imigrantes europeus com experiência no manejo das máquinas. A elite burguesa paulista começava a ansiar por um ambiente revitalizado e menos provinciano, espelhando seu esplendor econômico. Assim, a cidade começava a se embelezar para as comemorações do centenário da Independência, impulsionando a construção de grandes residências urbanas para os fazendeiros produtores de café, parques, monumentos e outros aparatos que colocassem em evidência a efervescência daqueles tempos.

Naturalmente, os modelos arquitetônicos e imagéticos dessas obras favoreciam a importação da arte acadêmica europeia; no entanto, o final da Primeira Guerra Mundial, em novembro de 1918, provocou certa exacerbação de ideias nacionalistas que passaram a fomentar um debate sobre a necessidade de uma expressão artística com identidade e originalidade nacionais.

A geração mais jovem dos endinheirados também observou que na Europa havia uma reformulação da sensibili-



O Abapuru, de Tarsila do Amaral

dade artística, um cenário político e econômico diferente e a eclosão de movimentos como a Revolução Russa, além da sucessão vertiginosa de movimentos artísticos como o futurismo, impressionismo, expressionismo, cubismo. O estabelecimento de meios mecânicos de fixação de som e imagem, como a fotografia, o gramofone, o cinema, tornou obsoleta a concepção da arte como mera imitação da natureza, permitindo que os artistas passassem a explorar aspectos inusitados da psicologia humana – os quais estavam em discussão com a crescente divulgação das pesquisas de Jung e Freud.

Esta elite letrada estava também interessada na atualização das artes e na projeção de um Brasil moderno em relação à Europa. Os modernistas da Semana receberam o patrocínio de atores importantes que vieram do seio desta elite, como Olivia Guedes Penteado e Paulo Prado.

Dentre outros fatores, a Semana de Arte Moderna de 1922 é considerada um marco na arte brasileira por se tratar de uma busca pela atualização da produção nacional em relação ao cenário contemporâneo europeu. Em um sentido mais amplo, e contextualizado, representa, também, as reflexões sobre o lugar das artes e da cultura brasileiras no contexto da recém proclamada República, do pós-Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da celebração crítica do centenário da Independência.

O estudo dos antecedentes da Semana de Arte Moderna é parte significativa do processo de compreensão das questões políticas e sociais que se traduziriam como reflexão estética suscitada

pelas apresentações artísticas. As experiências modernistas antes de 1922 são importantes para compreendermos este evento como ponto culminante de um processo que se iniciara na década anterior, como as exposições dos pintores Lasar Segall e Anita Malfatti, que trouxeram novas informações ao ambiente conservador que predominava nas artes plásticas no Brasil.

A exposição de Anita Malfatti em 1917 e a crítica de Monteiro Lobato intitulada “Paranoia ou Mistificação?” publicada no jornal *O Estado de São Paulo* na qual o escritor atacava de forma agressiva a jovem artista está marcado como um dos episódios marcantes que antecederam o modernismo fomentado durante a Semana. A crítica serviu como elemento aglutinador do que viria posteriormente, pois Oswald Andrade e Mário de Andrade saíram em defesa de Anita, o mesmo acontecendo no caso de Di Cavalcanti e Guilherme de Melo.

Os desdobramentos da Semana de Arte Moderna podem ser identificados na produção modernista posterior, em especial no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropófago* (1928), escritos por Oswald Andrade, e nas obras de Mário de Andrade, tais como o *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Macunaíma*, ambos de 1928. O mesmo pode-se dizer em relação às artes plásticas representadas, por exemplo, pelas obras de Tarsila Amaral, tais como *A Negra* e *O Abaporu*.



A Negra, de Tarsila do Amaral

| *“O folclore sou eu!”*



A música de Villa-Lobos na

Semana de Arte Moderna

Ao passar pelo saguão de entrada do Teatro Municipal, a plateia recebia o impacto dos quadros de Anita Malfatti e dos demais artistas. As palestras de Graça Aranha, Mário de Andrade e Menotti del Picchia foram provocadoras, contrapondo a estética modernista à acomodação academicista; colocando em xeque a perenidade dos modelos estéticos consagrados, como a ópera em estilo italiano de Carlos Gomes, a pintura paisagista à maneira francesa, ou a poesia parnasiana de Olavo Bilac.

A música teve participação decisiva na Semana de Arte Moderna, não apenas pelo conteúdo artístico apresentado, mas também sendo responsável por atrair público para o evento, tendo como chamariz principal a participação da consagrada pianista Guiomar Novaes, além do respeitado Ernani Braga. Mas a reação da plateia nem sempre foi amistosa. A entrada de Villa-Lobos no palco, calçando chinelos – por causa de uma crise inflamatória – foi interpretada como uma atitude irreverente e desrespeitosa por parte da plateia, que pontuou os concertos com vaias e ataques aos músicos.

O Sese lançou um conjunto de quatro CD's que reúne pela primeira vez as obras que foram apresentadas nos três dias da Semana de Arte Moderna de 1922. Você pode escutar no site do Sese Digital.



A participação de Guiomar Novaes estabeleceu uma espécie de “ponte” entre o repertório tradicional, como intérprete notável da obra de Chopin, compositor amplamente reverenciado pelo público, habituado ao romantismo musical. Embora a música do gênio polonês não estivesse programada para os concertos, a plateia poderia naturalmente esperar um eventual bis com um de seus Noturnos ou Polonaises. A pianista, no entanto, não fez essa concessão (ou pelo menos isso não foi registrado nos relatos da semana, nas “seis vezes” que retornou ao palco); ao invés disso, ela tocou peças de um compositor mais recente, o francês Claude Debussy (1862-1918), cuja obra é considerada “um ponto de partida preciso” para a música moderna.

A música de Debussy era associada por parte da crítica à pintura impressionista, sendo muitas vezes rotulada como “música impressionista”, adjetivo usado no início do século XX para caracterizar as obras musicais mais recentes, às vezes pejorativamente, como também o termo “futurista”, colocando (indevidamente) no mesmo caldo estilos diversos como a pintura impressionista de Monet, o fauvismo, os pintores expressionistas alemães, músicos como D’Indy, Franck, o futurismo de Marinetti etc. Na vertigem revolucionária parisiense dos anos 1920, a música de Debussy já era considerada “antiquada”, principalmente após o impacto causado pela estreia de *A sagração da primavera* de Igor Stravinsky em 1913. Entre os jovens compositores franceses de então, surgiu o movimento do “Grupo dos Seis”, reunindo Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey e Arthur Honegger, os quais tinham como referencial estético a música de Eric Satie, além da poesia e ideias de Jean Cocteau.

Uma das peças de Satie, “Edriophtalma” (da série *Embriões Dissecados*), tocada por Ernani Braga durante a palestra inaugural de Graça Aranha, parodiava a famosa “marcha fúnebre” de Chopin, o que desagradou a Guiomar Novaes, que publicou uma nota onde se manifesta “sinceramente contristada com a exibição de peças satíricas, alusivas à música de Chopin”.³ Mes-

3. Guiomar Novaes, *Correio Paulistano*, 15.2.1922.

mo assim, a pianista honrou o compromisso assumido em participar do segundo dia do festival.

Villa-Lobos não compôs especialmente para a Semana de Arte Moderna, praticamente repetindo o programa do concerto de outubro de 1921.

Além dos já citados pianistas Ernani Braga e Guiomar Novaes, convidados especiais dos organizadores do evento, Villa-Lobos trouxe do Rio de Janeiro alguns de seus principais intérpretes: os cantores Frederico Nascimento Filho e Maria Emma, a pianista Lucília Guimarães Villa-Lobos (sua esposa à época), o quarteto de cordas integrado por Paulina D'Ambrosio e George Marinuzzi (violinos), Orlando Frederico (viola) e Alfredo Gomes (cello), além de Alfredo Corazza (contrabaixo), Pedro Vieira (flauta), Antão Soares (clarinete e saxofone) e Frutuoso Vianna (piano), que complementaram o octeto que tocou as *Danças Características Africanas*.

O formato das apresentações na Semana de Arte Moderna era mais adequado às formações de música de câmara ou solos. No concerto do dia 13 foram apresentados a *Sonata n.º 2* para cello e piano (1916), o *Trio n.º 2* para piano, violino e cello (1916), três peças para piano (*Valsa mística*, *Rodante* e *A fiandeira*) e as *Danças Características Africanas* em versão para octeto (dois violinos, viola, cello, contrabaixo, flauta, clarinete e piano).

O segundo dia do festival (15.2.1922) teve a apresentação de Guiomar Novaes, que tocou de Villa-Lobos “O Ginete do Pierrozinho” (de *Carnaval das Crianças*), além de obras de compositores franceses: *Au jardin du Vieux Sérail* de Émile-Robert Blanchet; “La Soirée dans Grenade” (da série *Estampes*) e o Prelúdio “Minstrels”, de Debussy; sem falar no extra, *Arlequin* de Henri Stierlin-Vallon. Depois, Frederico Nascimento Filho e Lucília Guimarães apresentaram três canções villalobianas: “Festim pagão” e “Solidão” (da série *Historietas*) sobre poemas de Ronald de Carvalho; *Cascavel*, sobre poema de Costa Rego Jr. O concerto foi encerrado com o *Quarteto de Cordas n.º 3* (1916) – conhecido como o quarteto “das pipocas” devido ao uso extensivo do *pizzicato* no segundo movimento, tocado pelo conjunto liderado por Paulina D'Ambrosio.

4. No concerto, Fructuoso Vianna tocou a parte da harpa ao piano.

O último dia de atividades da Semana de Arte Moderna (17.2.1922) teve as seguintes obras de Villa-Lobos: *Trio n° 3* (1918) para piano, violino e cello; três canções da série de *Historietas* (1920), sobre poemas de Ronald de Carvalho no idioma francês, com Maria Emma e Lucília Guimarães; a *Sonata n° 2* (1914) para violino e piano (Paulina D'Ambrosio e Fructuoso Vianna); três solos para piano com Ernani Braga: *Camponesa cantadeira*, *Num berço encantado* e *Bailado infernal*. O encerramento foi com o *Quarteto Simbólico* (expressões da vida mundana), para flauta, saxofone, celesta e harpa (ou piano)⁴, com coro feminino oculto, posicionado nas coxias ao lado do palco.

Apesar do consenso entre os críticos, que destacam a influência do francês Claude Debussy sobre as composições apresentadas por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, mesmo assim é possível observar nesse repertório a inserção sutil de alguns elementos característicos da música brasileira.

Destaca-se o *Quarteto Simbólico*, obra sutil, com características francesas na superfície sonora (especialmente pela combinação dos timbres), mas adotando uma estrutura formal livre, rapsódica, onde os temas vão se encadeando sem um esquema predefinido – ocasionalmente com elementos claramente inspirados em ritmos e melodias brasileiras. Villa-Lobos retoma esse procedimento formal em uma de suas obras mais importantes, composta em 1923 e estreada em Paris: o *Noneto*.

Outra obra notável apresentada na Semana de 22 é a versão para octeto das *Danças Características Africanas*, com muitos elementos que remetem ao maxixe, cuja riqueza de colorido faz lembrar as orquestras que animavam as antessalas dos cinemas – nas quais Villa-Lobos tantas vezes atuou como violoncelista.

Villa-Lobos e os modernistas em torno da Semana de 22

01

1915

ESTREIA

Estreia de Villa-Lobos em concerto camerístico apenas com suas obras em Nova Friburgo.

1917

ANITA MALFATTI

Exposição de Anita Malfatti em São Paulo. Darius Milhaud vem ao Rio de Janeiro e conhece o ambiente musical carioca.

02

03

1918

RUBINSTEIN

Arthur Rubinstein conhece Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

1919

SINFONIA N° 3

Estreia da Sinfonia n° 3 (A Guerra) de Villa-Lobos.

04

05

1920

BRECHERET

Victor Brecheret ganha bolsa de estudos para viajar à Europa após rejeição de seu Monumento às Bandeiras.

1921

O ENCONTRO

Viagem de Mário de Andrade e Oswald de Andrade ao Rio para assistir ao concerto de Villa. Exposição "Fantoches da Meia-Noite", de Di Cavalcantino, no Rio, onde se encontra com Graça Aranha, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

06

43

1922

A SEMANA

13, 15 e 17 de fevereiro:
Semana de Arte
Moderna, realizada no
Theatro Municipal de São
Paulo.

07

1923

PARIS

Villa-Lobos viaja para
Paris, levando obras
como o Noneto e o Trio
para oboé, clarinete e
fagote.
Criação das revistas
modernistas Ariel e
Klaxon.

08

1924

DE VOLTA AO RIO

Publicação do Manifesto
Pau-Brasil por Oswald
Andrade.
Villa-Lobos retorna ao
Rio.

09

1927

PARIS II

Segunda viagem de
Villa-Lobos a Paris,
apresentando Amazonas
e alguns dos Choros.

10

1928

O TRIO

Publicação do "Manifesto
Antropófago", de Oswald
Andrade e do "Ensaio Sobre a
Música Brasileira", de Mário de
Andrade.
Abaporu de Tarsila Amaral.

11

1930

BACHIANAS

Retorno de Villa-Lobos
ao Brasil; início da
composição da série
Bachianas Brasileiras.

12

Villa-Lobos em

Paris, 1923

Após a repercussão da Semana, Villa-Lobos preparou-se para ir a Paris, imbuído da tarefa de realizar mais de 20 concertos com obras de compositores brasileiros em grandes cidades europeias. Um projeto apresentado no Congresso em julho de 1922 gerou discussões com relação ao montante em dinheiro, reduzido de 108 para 40 contos de réis, dos quais Villa-Lobos recebeu apenas 20... Não fosse o apoio de amigos que organizaram concertos para arrecadar mais verba, bem como a contribuição de patrocinadores como Arnaldo e Carlos Guinle, Paulo Prado, Antônio Prado, Geraldo Rocha, Laurinda Santos Lobo, Graça Aranha e Olívia Guedes Penteadó, a viagem não teria acontecido. A realização dos concertos requer verba para pagamento de ensaios aos músicos, cópias de partituras, aluguel de teatros etc., sem falar nas despesas cotidianas em uma cidade com custo de vida tão alto.

Um aspecto curioso dessa viagem é que, diferentemente de outros compositores que o antecederam – como por exemplo Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, que também fizeram viagens subvencionadas pelo governo brasileiro – Villa-Lobos jamais pretendeu fazer cursos de aperfeiçoamento; em uma entrevista dada ao chegar a Paris (em julho de 1923) ele afirma: “não vim para aprender, vim mostrar o que fiz”. Considerando que seus estudos formais no Instituto Nacional de Música não foram além de poucos meses de aulas, podemos admirar seu empenho como autodidata e a importância de sua formação nas rodas de choro, contribuindo para o colorido original de seu estilo e a construção de uma técnica peculiar.

Ele logo se inseriu no ambiente artístico da cidade, acompanhado de outros modernis-



tas brasileiros, como o casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. A esposa Lucília não foi, provavelmente por questões financeiras. Villa-Lobos conheceu artistas como Andrés Segovia, Tomás Terán, Blaise Cendrars, Jean Cocteau entre outros, frequentando a efervescente vida cultural da cidade, entre exposições, concertos e reuniões sociais.

Se a assimilação da modernidade proposta por Debussy foi decisiva para que Villa-Lobos encontrasse sua própria identidade musical, quando ele chegou em Paris a música de Debussy já era considerada “ultrapassada” diante da ousadia do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) com os balés *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A Sagração da Primavera* (1913). Stravinsky havia causado grande escândalo (auxiliado pela coreografia de Nijinsky), fazendo uso do folclore eslavo, de um arsenal inusitado de instrumentos de percussão e do naípe de metais.

Essa estética, considerada “primitivista”, já havia se estabelecido como uma marca da música moderna; o grande desafio de Villa-Lobos foi assimilar essas novidades técnicas usando suas referências musicais

brasileiras, sem soar como um mero imitador de Stravinsky.

As apresentações musicais de Villa-Lobos começaram em outubro de 1923, com recital da cantora brasileira Vera Janacopoulos, intérprete em contato frequente com compositores como Stravinsky, Debussy, Prokofiev e Manuel de Falla. Em março de 1924 regeu obras de Henrique Oswald e Nepomuceno, além de suas *Danças Características Africanas* e *Dança Frenética*, em Lisboa. Em abril e maio de 1924 ele consegue apresentar em Paris duas obras até então inéditas, das mais importantes em sua produção: o *Trio* para oboé, clarinete e fagote (1921) e o *Noneto* (1923), despertando as primeiras críticas mais detalhadas nos periódicos franceses. Fala-se, é claro, na influência de Stravinsky nessas obras – que o compositor reafirmou com veemência. Mas em entrevista a Manuel Bandeira admitiu que a escuta de *A Sagração da Primavera* teria sido “a maior emoção musical de sua vida”⁵.

5. Villa-Lobos certamente deve ter ido ao concerto de 25.10.1923, onde *A Sagração da Primavera* foi regida por Sergei Koussevitzky.

De volta ao

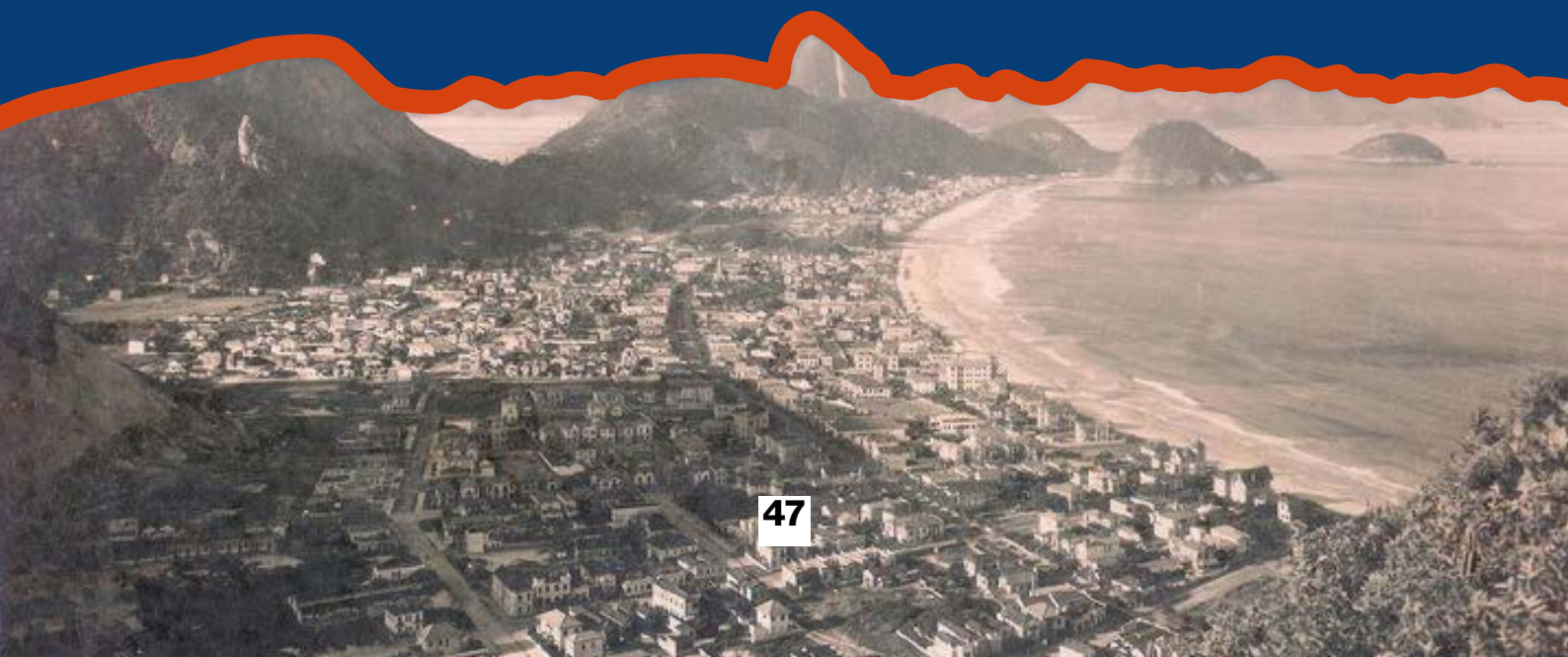
Rio, 1924

Com o esgotamento dos recursos financeiros (alguns mecenas pararam de atender a seus insistentes pedidos), Villa-Lobos teve de interromper sua permanência em Paris e voltar ao Rio, em setembro de 1924. Apresentou concertos em São Paulo – com ajuda de Mário de Andrade – e em maio de 1925 esteve em missão oficial em concerto realizado em Buenos Aires.

O impacto da atmosfera cultural parisiense, aberta às novidades e exotismos, o libertou das amarras que o impediam de concretizar seu projetos com elementos de música popular.

Ele começa a arquitetar uma monumental série de obras que chama de Choros, apresentados pelo compositor como “uma nova forma de composição musical”. O *Choros n° 2* (dedicado a Mário de Andrade, para flauta e clarinete) e *Choros n° 3* (dedicado a Tarsila e Oswald, para coro e instrumentos de sopro) foram estreados em São Paulo, em 1925. O *Choros n° 7* (para septeto instrumental) e *Choros n° 10* (para coro e orquestra) foram estreados no Rio, respectivamente em 1925 e 1926.

Escute a gravação do *Choros n° 7*, com membros do Kinetic Ensemble e WindSync Wind Quintet.





Fachada da editora Max Eschig, que publicou as partituras de Villa-Lobos na França.

Retorno a

Paris, 1927

No final de 1926 Villa-Lobos estava de volta a Paris, dessa vez com a esposa Lucília. A intervenção de Rubinstein foi mais uma vez decisiva, convencendo Carlos Guinle a bancar financeiramente e até ceder um apartamento na Place Saint Michel, 11, para moradia do casal Villa-Lobos. Em outubro e dezembro de 1927 Villa-Lobos conseguiu organizar concertos com os Choros (nº 2, 3, 4, 7, 8 e 10), além de outras obras significativas como *Rudepoema*, *Serestas*, o já conhecido *Noneto* e a *Prole do Bebê nº 2*. Em maio de 1929 estreou o poema sinfônico *Amazonas*, recriação esplêndida de outra obra anterior, *Myremis*. Essa obra dividiu o palco com *Amériques*, do compositor Edgard Varèse, referência da vanguarda europeia que frequentava a casa de Villa-Lobos.

Escute gravação do *Noneto*, com a Cia. Bachiana Brasileira e coro, com regência de Ricardo Rocha, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em 2006.



A reação da plateia parisiense ia da perplexidade à incompreensão, mas parte importante da crítica saudou entusiasticamente aquele compositor tão especial, que trazia o calor dos trópicos e das selvas em sua música. Sua fama e prestígio internacional estavam consolidados.

Os Choros

Dentre as composições de Villa-Lobos, os Choros traduzem de modo mais completo a densidade da formação musical e cultural de Villa-Lobos.

6. No entanto, alguns dos *Choros* (n° 5, 6, 9, 11 e 12), só foram estreados nos anos 1930 ou 1940, sugerindo que sua criação seja posterior à indicada oficialmente pelo compositor.

Escute a gravação do *Choros n° 1*, com o próprio Villa-Lobos ao violão.



A série é formada por um conjunto de 12 peças com as mais diferentes orquestrações, que vão desde o *Choros n° 1* para violão solo até o *Choros n° 12* para grande orquestra, num arco que vai de 1920 a 1929.⁶ Nos *Choros* encontramos materiais musicais que traduzem as paisagens sonoras da floresta e das diversas regiões do Brasil, a sonoridade dos chorões cariocas, o universo musical das bandas de música do carnaval carioca, mas também a música de Stravinsky e de outros compositores modernos europeus do início do século XX. Estes últimos “deglutidos” pela poética antropofágica dos *Choros* que contribuíram de forma significativa para a escrita musical moderna, explorando grandes massas sonoras.

O *Choros n° 1* (1920) para violão solo é o marco inicial de toda a série dos choros, um ponto de partida singular para a explosão de originalidade que o compositor manifestou ao longo de toda a década. Nessa peça, dedicada a Ernesto Nazareth, Villa-Lobos reproduz literalmente o estilo sincopado dos músicos populares com quem tanto conviveu no Rio de Janeiro do início do século.

O *Choros n° 2*, escrito em Paris no ano de 1924, para flauta e clarineta, é dedicado a Mário de Andrade. Nesse duo observamos claramente os diálogos entre a musicalidade própria às vanguardas europeias com a música urbana carioca, nostálgica e tipicamente popular. Os instrumentos se revezam, como numa trama musical moderna e brasileira.

O *Choros n° 3* de 1925 é também conhecido como “pica-pau”. A obra foi orquestrada para clarinete, saxofone, três trompas, trombones e coro masculino. A seção inicial explora polifonicamente a melodia “Nozani-Ná”, recolhida por Roquette Pinto junto aos índios Paresi na região dos Estados de Mato Grosso e Goiás. Villa-Lobos utiliza efeitos onomatopaicos que fazem referência ao “primitivismo” e aos cantos indígenas que serão retomados mais tarde nos *Choros n° 10*.

Com o *Choros n° 4*, para três trompas e um trombone (1926), Villa-Lobos nos remete à sonoridade própria dos chorões do início do século, em especial as bandas de corporações musicais como os bombeiros e marinha, com as quais o compositor manteve forte contato em sua juventude no Rio de Janeiro. A seção inicial é dissonante e ousada, mas em sua parte final são exploradas algumas fórmulas rítmicas e melódicas dos maxixes e tangos brasileiros.

O *Choros n° 5* (1925) é uma das principais obras para piano do compositor. A escrita musical traduz muito bem o estilo dos se-
resteiros, reproduzindo a complexidade rítmica de sua música. As alusões a diversas expressões musicais populares do Brasil fazem com que o subtítulo “Alma Brasileira” sintetize perfeitamente a estética do compositor. Podemos ouvir ritmos tradicionais que vão do samba ao batuque passando pelo maracatu e pela marcha carnavalesca. Dedicado a Arnaldo Guinle, o *Choros n° 5* foi estreado pela pianista Guiomar Novaes na Town Hall de Nova Iorque em 7.12.1935.

Escute a gravação do *Choros n° 2*, com Marcelo Bomfim, flauta e Cristiano Alves, clarinete, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em 2006.



Escute a gravação do *Choros n° 3*, com regência de John Neschling, Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo



Escute a gravação do *Choros n° 6*, com a Orquestra da UFRJ sob regência de Roberto Duarte.



O *Choros n° 6* é datado de 1926, mas os estudiosos apontam que devido a suas características orquestrais e estilísticas este pode ter sido concluído somente em 1942, ano de sua estreia. Formado por grandes painéis sonoros divididos em partes, como uma grande rapsódia, esta obra é uma das mais aclamadas obras do compositor. Isto se deve ao fato de que o *Choros n° 6* apresenta materiais musicais e instrumentos do norte do país que remetem à musicalidade das comunidades ameríndias, tornando-se assim uma referência exemplar. A presença do tambu-tambi, e o uso de outros instrumentos de percussão tais como roncador, puíta e cuíca, além da sonoridade dos pássaros e das matas brasileiras, e das serestas do interior do Brasil fazem desta obra uma pérola do repertório villalobiano.

O *Choros n° 7* composto em 1927 demonstra as habilidades de Villa-Lobos enquanto compositor de música de câmara. Escrito para flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo mistura perspectivas musicais ameríndias e urbanas próprias do Rio de Janeiro, tais como as polcas amaxixadas com as quais Villa-Lobos conviveu e que aparecem nas *Danças Características Africanas* e no *Choros n° 1*. A canção “Nozani-Ná” do povo indígena paresi reaparece em alguns pontos dessa obra.

Escute a gravação do *Choros n° 8* com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, sob regência de Eleazar de Carvalho



O *Choros n° 8* (1926) fascina pela sua complexidade fruto das misturas promovidas por Villa-Lobos por meio de uma orquestração monumental. Na introdução dessa obra ouvimos, de forma reiterada, o ritmo desenhado pelo caracaxá, ao qual se sobrepõe uma melodia que remete ao choro, dado que liga a obra ao fio condutor fundamental da série: a música popular. O compositor chegou a afirmar que esse era o “choro da dança”, absorvendo a energia dos blocos carnavalescos do Rio de Janeiro. Um experimento interessante, que o compositor explorou apenas incidentalmente na obra, é a inserção de folhas de papel sobre as cordas do piano, ao citar um trecho do tango “Turuna” de Ernesto Nazareth.

O *Choros n.º 9* (1929), escrito para orquestra, foi dedicado a Min-dinha – provavelmente a dedicatória foi acrescentada nos anos 1930, a estreia só ocorreu em 1942 (foto). Nessa obra encontramos uma rica combinação de instrumentos de percussão, inseridos na orquestração: reco-reco, tamborim de samba, tartaruga, bateria, tambor surdo, camisão e bombo. Melodias amplas e sincopadas podem ser ouvidas por toda a obra, que se aproxima da atmosfera idílica e triunfante das *Bachianas* e da *Sinfonia n.º 2*.

O *Choros n.º 10* (1926) é uma das obras mais aclamadas de Villa-Lobos. Além da utilização de instrumentos tradicionais, tais como caxambu, ganzá, pio, reco-reco e puíta, o compositor também constrói diversas paisagens sonoras das florestas e pássaros da fauna e flora brasileiras em uma orquestração muito variada, com um grande coro misto. Um de seus temas mais recorrentes é a melodia da canção indígena “Mokocê Cê Maká”, recolhida por Roquette Pinto. A segunda seção dessa peça traz ainda uma adaptação do instrumental “Iara” de Anacleto de Medeiros, transformado em canção por Catulo da Paixão Cearense sob o título “Rasga o Coração”. A obra culmina em um clímax poderoso, com o coro impulsionado pela percussão que evoca os blocos carnavalescos de rua, numa síntese de várias facetas da musicalidade brasileira, uma das passagens mais impactantes escrita por Villa-Lobos.

O *Choros n.º 11* (1928) é o mais longo da série, e foi escrito como uma espécie de concerto para piano e orquestra, dedicado ao amigo Arthur Rubinstein; sua estreia ocorreu em 1942. A obra exige virtuosismo por parte do solista em especial no que se refere a sua cadência. Diferentemente do que ocorre no *Choros n.º 8* no qual os dois pianos são “instrumentos de orquestra”, neste o piano dialoga como solista ao longo de toda peça. Com relação a perspectiva cultural, nesta obra Villa-Lobos insere os elementos sonoros da natureza brasileira utilizando grandes painéis sonoros que a orquestração grandiosa proporciona.

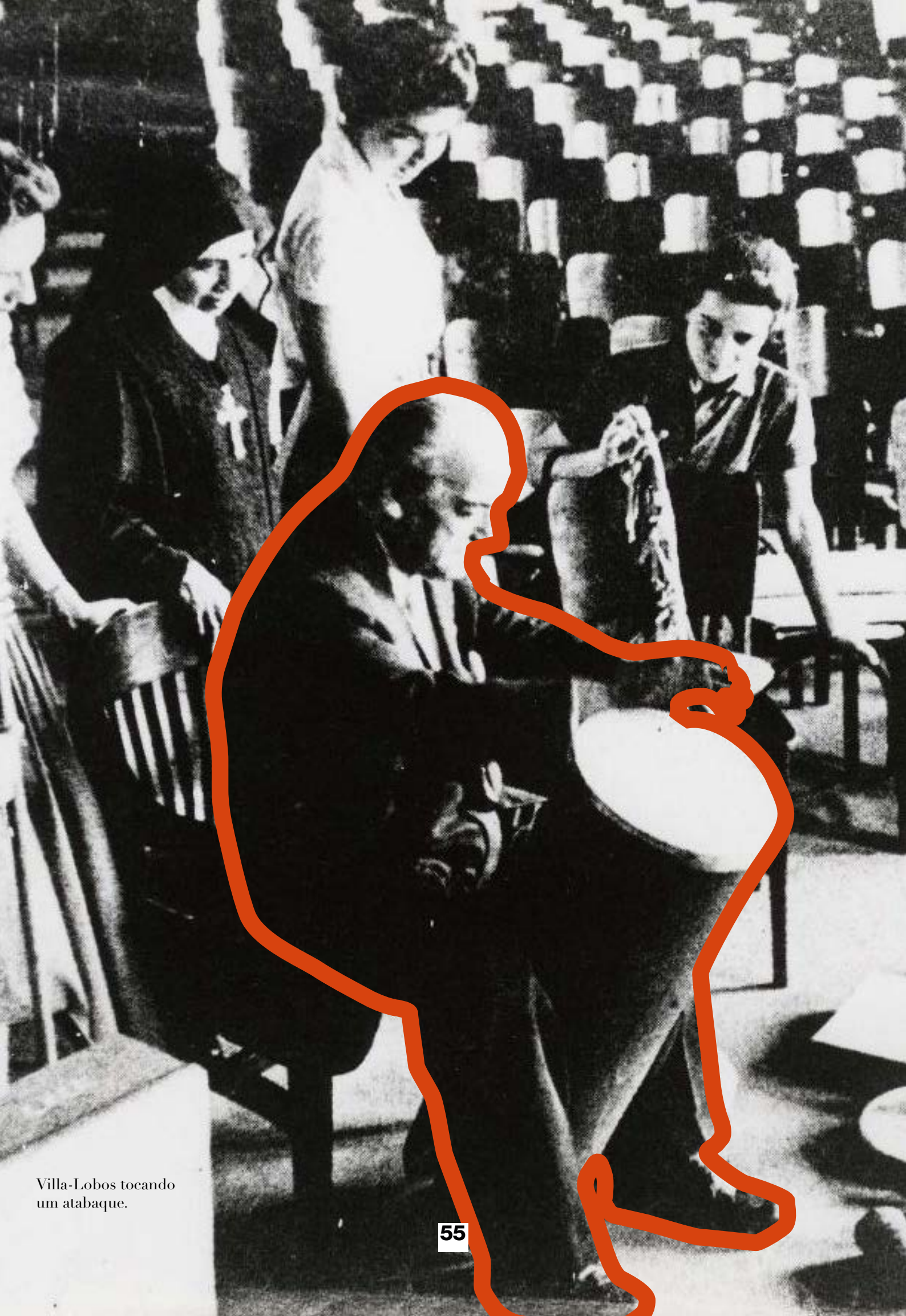
Escute a gravação do *Choros n.º 10*, com a Orquestra Estadual de São Paulo e Coro, com regência de John Neschling, na Sala São Paulo em 2008.



De acordo com o biógrafo Vasco Mariz, no *Choros n° 12* (1929), percebe-se uma ampliação da técnica de composição com ostinatos apresentada por Villa-Lobos no *Choros n° 9*, intercalando passagens vigorosas, a cargo dos metais, com melodias líricas e saudosistas, com caráter de modinha. Composto para grande orquestra, esse choro orquestral é dedicado ao musicólogo Andrade Muricy e foi estreado em 1945.

A série dos *Choros* foi ainda ampliada pelo compositor, que escreveu uma *Introdução aos Choros* (1929) para violão e orquestra, o *Choros Bis* (1928/29) para violino e violoncelo e o *Quinteto em forma de choro* (1928) para sopros (flauta, oboé, clarinete, trompa [ou corne inglês] e fagote).

Isso faz supor que Villa-Lobos concebia a série de Choros como um grande painel, que eventualmente poderia fazer sentido apresentado na íntegra.



Villa-Lobos tocando um atabaque.

O retorno (definitivo) ao Brasil, 1930

Em junho de 1930 Villa-Lobos esteve no Recife, onde foi organizado um concerto com obras suas. Passou ainda pelo Rio e foi para São Paulo, onde apresentou um plano de sistematização do ensino de música nas escolas brasileiras a Júlio Prestes, candidato cotado à presidência segundo a rotatividade costumeira da política “café com leite” (alternando políticos de São Paulo e Minas Gerais no poder). Com a vitória da Revolução, com Getúlio Vargas no comando, Villa-Lobos pensou em retornar a Paris e já fazia seus preparativos quando foi convi-

dato para debater sua proposta de ensino musical com o interventor João Alberto, nomeado por Vargas.

A conversa com João Alberto motivou Villa a ficar no Brasil. O início das atividades foi marcado por uma turnê artística pelo estado de São Paulo em 1931, com mais de 50 concertos em diferentes municípios. Em fevereiro de 1932 Villa-Lobos ainda pensava em retornar a Paris – afinal ele não tinha emprego fixo com que garantir sua subsistência e previa a dificuldade de aceitação de sua música, vol-



Villa-Lobos e Arminda, entre alunas do Orfeão.

tando à estaca zero em seu próprio país – quando foi convidado pelo Secretário da Educação, Anísio Teixeira, para coordenar a SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), que em 1942 foi transformada no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Sob a ditadura de Vargas, Villa-Lobos empreendeu um projeto grandioso de educação musical, formando centenas de professores para lecionar em escolas por quase todo o país. O aspecto negativo dessa simbiose com o poder foi o empréstimo desse aparato musical para realizar apresentações que exaltavam a figura do ditador durante as apresentações dos grupos musicais coordenados por Villa-Lobos. Grandes concentrações orfeônicas eram reunidas nas datas

comemorativas em estádios de futebol, com cerca de 40 mil estudantes cantando em coro, muitas vezes com participação de solistas famosos da música popular, como Francisco Alves e Silvio Caldas. Em outras áreas, intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari também foram cooptados, mesmo manifestando simpatia aberta pelo Partido Comunista.

Mesmo assim, o Canto Orfeônico se tornou uma iniciativa importante no campo da educação musical, sendo estabelecido como disciplina obrigatória nas escolas secundárias pelo Ministério da Educação em 1946 – em 1960 passou a ser optativa, provocando o dismantelamento da estrutura construída em duas décadas.



Villa-Lobos e o

Carnaval

Ao longo de sua trajetória artística, a aproximação entre Villa-Lobos e as diversas manifestações culturais brasileiras foi uma das marcas importantes das suas criações musicais. No contexto do Estado Novo, mais precisamente no ano de 1940, o compositor coordenou a organização de um bloco carnavalesco batizado “O Sodade do Cordão” que remonta uma antiga tradição cultural carioca: os cordões de carnaval. Estes eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, velhos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, moregos, mortes. Conduzidos por um mestre que comandava o desfile com um apito, o conjunto era tradicionalmente formado por instrumentos de percussão, tais como adufes, cuícas e reco-recos. Como informa a notícia no jornal aqui citado, no carnaval de 1940, “Villa-Lobos resolveu (...) relembrar os folguedos de outrora. Organizou um grupo com a feição da época o qual denominou Sodade do Cordão.”

Escute o programa “Na Trilha da História”, da EBC, apresentado pela jornalista Isabela Azevedo entrevistando o pesquisador Pedro Belchior, do Museu Villa-Lobos, sobre a gravação de *Native Brazilian Music*



Ainda em 1940, Villa-Lobos colaborou com uma iniciativa do maestro inglês Leopold Stokowski, que produziu o álbum *Native Brazilian Music*, gravado a bordo de um navio atracado no Rio de Janeiro.

Coube a Villa-Lobos arregimentar cantores e músicos considerados significativos para essa amostragem da música popular brasileira, tais como Donga, Pixinguinha, Cartola, Zé Espinguela, a dupla Jararaca e Ratinho, entre outros.

Notícias sobre o bloco
carnavalesco Sodade
do Cordão



Villa-Lobos assistindo à evolução do bloco
carnavalesco Sôdade do Cordão

“Tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las”



Villa-Lobos e as crianças

Villa-Lobos não teve filhos. Mesmo assim, sempre manifestou grande carinho em relação às crianças, desde obras no início de carreira, como a *Suíte Infantil n° 1* (1912) e *n° 2* (1913), dedicadas “às pequeninas alunas de minha mulher”, denotando a colaboração entre o compositor e Lucília, reconhecida professora de piano; alguns anos depois, compôs a célebre *A Prole do Bebê n° 1* (1918) e a notável *Carnaval das Crianças* (1919/1920), obras que lançam um olhar terno e divertido para o universo infantil.

Em 2019, com curadoria da musicóloga Maria Alice Volpe, professora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Museu Villa-Lobos organizou a exposição *Carnaval das Crianças Brasileiras*, que utilizou como temática a obra homônima de Villa-Lobos. A exposição contou com figurinos elaborados por Di Cavalcanti, que segundo o site do Museu Villa-Lobos, são “desenhos que hoje fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), um dos parceiros do MVL na realização da exposição. Diferentes aspectos do carnaval carioca estão representados na mostra, bem ao estilo de Villa-Lobos o universo tradicionalmente classificado como *erudito* encontra-se ao lado de elementos da cultura popular.”

Além do piano, o coro foi o meio preferido pelo compositor para harmonizar e arranjar melodias inspiradas em brincadeiras de roda, contribuindo para registrar páginas importantes

Escute a gravação da *Suíte Infantil n° 1* com a pianista Sônia Maria Strutt, sobrinha de Villa-Lobos!



Escute a gravação da *Prole do Bebê n° 1* com o pianista Arthur Moreira Lima, na Grand Hall of the Moscow Conservatory.



Escute a gravação de *Carnaval das Crianças*, com as pianistas Lúcia Barrenechea, Maria Teresa Madeira, Erika Ribeiro, em concerto na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em 2018.



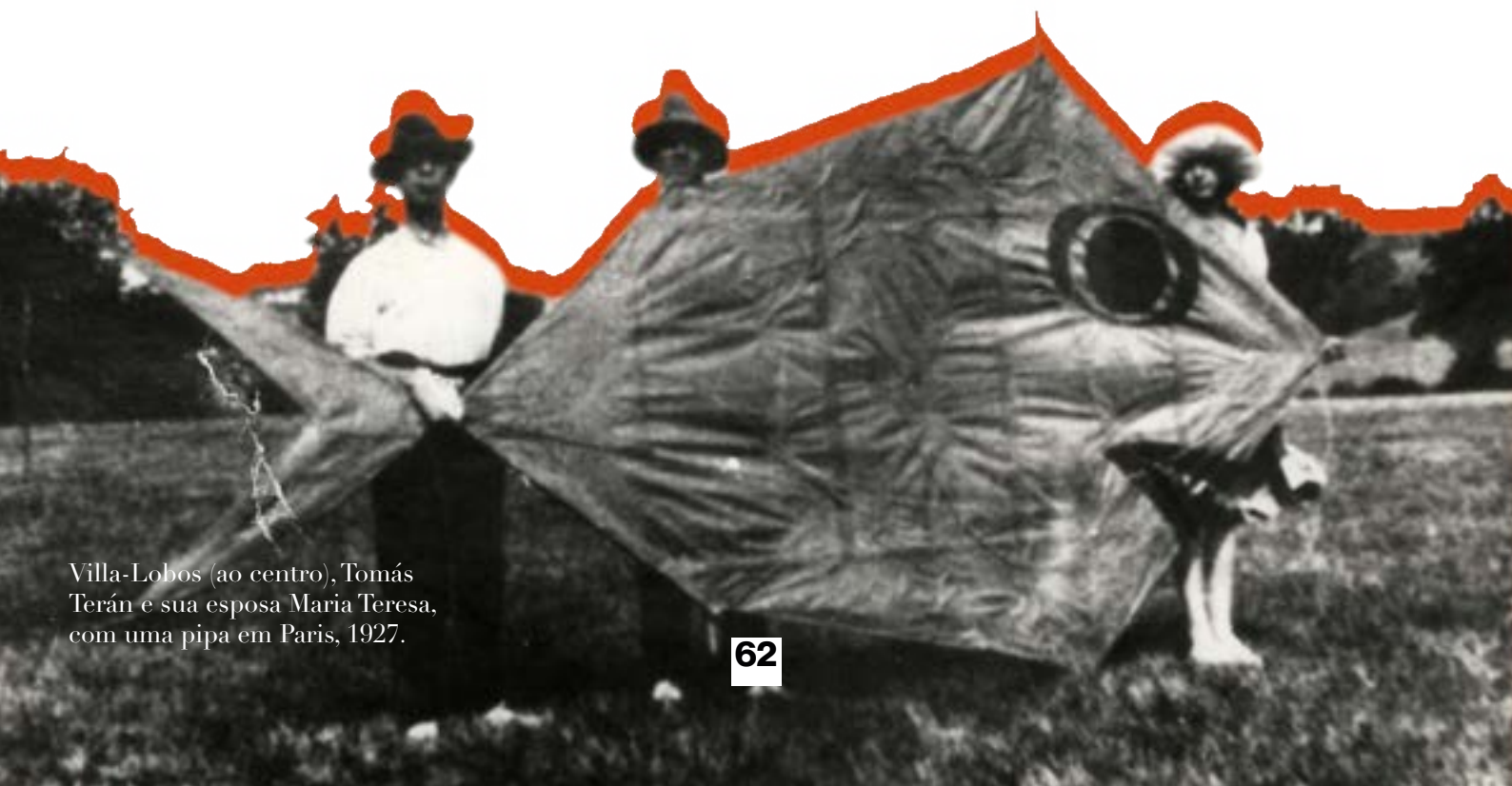
do folclore musical brasileiro e suas apropriações de influências europeias, africanas e indígenas.

Uma de suas obras mais celebradas nesse estilo são as *Cirandas* (1926) para piano, as quais Mário de Andrade afirmava ter tido um papel importante em sua elaboração (ver nas “Cartas Inéditas”, abaixo) – provocando Villa-Lobos ao mencionar um certo compositor chileno que havia escrito obras muito boas explorando canções infantis. Villa-Lobos reagiu à provocação criando uma de suas obras-primas para o piano!

Obviamente, durante os anos dedicados ao projeto nacional de Educação Musical, a produção de obras nesse gênero – inclusive com caráter didático-pedagógico – cresceu exponencialmente no catálogo de obras de Villa-Lobos. Escreveu dezenas, talvez centenas de harmonizações para coro infantil, além da monumental coleção chamada de *Guia Prático*, distribuída em 11 álbuns para piano (compostos entre 1932 e 1949) e na “coletânea de 138 canções populares infantis que tem como finalidade a educação artística, musical e infantil”, para coro a 1, 2 ou 3 vozes, com e sem acompanhamento instrumental.

Além do coro e do piano, ocasionalmente Villa-Lobos compôs obras sobre o universo infantil, como *O Papagaio do Moleque*

Escute a gravação das *Cirandas* com a pianista Sonia Rubinsky.



Villa-Lobos (ao centro), Tomás Terán e sua esposa Maria Teresa, com uma pipa em Paris, 1927.



Manuscrito da *Sinfonia n.º 6*.

(1932) para orquestra, onde ele dá vazão à representação musical de um de seus principais hobbies, saltar pipas.

Ainda dentro de sua proposta de Educação Musical, Villa-Lobos elaborou um método para criação de melodias, inspirado no contorno das montanhas brasileiras; a partir de uma fotografia, ele copiava o contorno com um papel de seda, transferindo a imagem para uma folha milimetrada. No papel milimetrado, a coluna do eixo vertical apresentava as notas musicais, do grave para o agudo, percorrendo toda a escala; o eixo horizontal atribuía uma valor rítmico para cada quadrícula da folha. Esse exercício, porém, não ficou limitado à sua aplicação pedagógica, voltada a estimular a criatividade dos alunos; Villa-Lobos empregou esse método para gerar melodias em algumas de suas obras. A pedido de um jornalista, usou o contorno dos edifícios de Nova Iorque, para compor *New York Skyline Melody* (1939); depois, com o contorno de montanhas brasileiras (Pão de Açúcar, Serra da Piedade e outras) escreveu a *Sinfonia n.º 6* (1944). O método criado por Villa-Lobos foi batizado apropriadamente de “melodia das montanhas”.

Escute a gravação do *Guia Prático* (álbuns I-XI) pelo pianista Marcelo Bratke



Escute a gravação do *Guia Prático* com o Coro de Crianças da OSB em concerto na Igreja Anglicana, Rio de Janeiro, 2012



Escute a gravação de *New York Skyline Melody*, com a pianista Sonia Rubinsky.



***“O petróleo e a
eletricidade são úteis
para movimentar as
máquinas; a música
movimenta as almas”***



As Bachianas Brasileiras

Apesar de envolvido com a implantação do Canto Orfeônico vinculado às políticas educacionais do Estado Novo, institucionalizadas pelo Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema, entre os anos 1930 e 1945 Villa-Lobos concebe a série das nove Bachianas Brasileiras, que se tornou sua composição mais conhecida do grande público.

No ano de 1930, o compositor escreveu a *Bachianas Brasileiras n° 1* e esboçou a música que formaria as *Bachianas n° 2* e *n° 4*. Em 1938, compôs a *Bachianas Brasileiras n° 3* e a primeira parte da *Bachianas n° 5*, a “Ária” (Cantilena), bem como a *Bachianas Brasileiras n° 6*. Somente em 1945, Villa-Lobos compõe a “Dança” (Martelo) que ele acrescentaria à *Bachianas n° 5*. As *Bachianas n° 7, 8 e 9* foram escritas nos anos de 1942, 1944 e 1945, respectivamente.

As obras, segundo o próprio Villa-Lobos foram inspiradas no ambiente musical do compositor J. S. Bach (1685-1750) considerado por ele como uma “fonte folclórica universal intermediária de todos os povos”.



Bach

Johann Sebastian Bach foi um músico e compositor nascido no Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha, no final do século XVII. Ele é considerado o maior nome da música barroca, e foi uma grande referência para diversos outros compositores, como Mozart, Beethoven e Villa-Lobos.

Para alguns estudiosos a obra representa um recuo estético por parte de Villa-Lobos, pois ele teria aderido ao neoclassicismo, movimento comum a muitos compositores europeus do período – inclusive o próprio Stravinsky, que adotou essa tendência na década de 1920. Porém, este “retorno a Bach” por parte de Villa-Lobos ocorre de modo muito particular, pois ao longo da série de composições em homenagem a Bach percebe-se a presença de ambientes sonoros da música brasileira.

O próprio Villa-Lobos afirmou a semelhança entre a perspectiva contrapontística do choro com a harmonia presente na obra do compositor germânico.

O choro não é o único elemento brasileiro referenciado nas Bachianas (nem mesmo nos Choros). Sob influência do movimento antropofágico proposto pelo Manifesto Antropofágico de Oswald Andrade e pelo Ensaio Sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade, ambos escritos em 1928, Villa-Lobos, na mesma perspectiva do Manifesto, busca as raízes antropofágicas da cultura brasileira para “deglutir” como um antropófago faminto a polifonia bachiana. Nota-se também a presença do Ensaio de Mário de Andrade para o qual todo compositor brasileiro deveria “apropriar-se espertalhonamente da cultura europeia”. É assim que procede Villa-Lobos em suas Bachianas. As nomenclaturas referentes às sessões das peças expressam esta perspectiva, pois nos títulos de quase todos os movimentos observamos esta simbiose entre a música europeia e a brasileira: ária-modinha, fuga-conversa, ária-cantiga dentre outros.

A *Bachianas Brasileiras n° 1* (1930), dedicada ao violoncelista Pablo Casals foi escrita para orquestra de violoncelos, instrumento por meio do qual Villa-Lobos iniciou seus estudos quando jovem. A obra é formada por três movimentos: “Introdução/Embolada”, “Prelúdio/Modinha” e “Fuga/Conversa”. Nessa obra observamos a perspectiva bachiana representada pela polifonia

acompanhada de uma sonoridade barroca trazida pelo violoncelo. Mas, podemos destacar também as referências a brasilidade musical representada, por exemplo, pela modinha que aparece como um canto languido e pastoso. Com relação a “Fuga/Conversa”, o próprio Villa-Lobos afirmou que fora elaborada à moda de Sático Bilhar, seresteiro carioca, amigo de Villa-Lobos.

A *Bachianas Brasileiras n.º 2* (1930) para orquestra de câmara é formada por quatro movimentos, “Prelúdio/Canto do Sertão”, “Ária/O canto da Nossa Terra”, “Dança/Lembrança do Sertão”, “Toccatina/O Trenzinho do Caipira”. Esta última se tornou um ícone da música brasileira, pois sugere uma viagem ao interior do Brasil reproduzindo de forma magistral a sonoridade de um trem de ferro cortando as montanhas de Minas e de outros interiores do Brasil. Como essência de brasilidade, esta melodia se tornou uma das mais conhecidas do repertório musical brasileiro. Nela, Villa-Lobos associa, também, a sonoridade do trem com os “ruídos” característicos do mecanismo de execução dos instrumentos de tecla barroco explorados no gênero Toccatina. Em 1978 o compositor e cantor Edu Lobo gravou “O Trenzinho do Caipira” em formato de canção, com letra do poeta Ferreira Gullar no álbum *Camaleão*.

A *Bachianas Brasileiras n.º 3* (1930) para piano e orquestra é composta em quatro movimentos, “Prelúdio/Ponteio”, “Fantasia/Devaneio”, “Ária/Modinha” e “Toccatina/Picapau”. Na sessão “Fantasia/Devaneio” nota-se a citação de “A Casinha Pequenininha”, canção de autor desconhecido bastante popularizada no Brasil.

A *Bachianas Brasileiras n.º 4* tem duas versões, uma para piano solo e outra para orquestra de cordas; a obra é dividida em quatro movimentos: “Prelúdio/Introdução”, “Coral/Canto do Sertão”, “Ária/Cantiga” e “Dança/Miudinho”. Destaca-se, no “Prelúdio/Introdução”, a utilização do motivo presente na *Oferenda Musical de Bach* em diálogo com referências a “baixaria” dos violões nas rodas de choro e as citações de música popular brasileira, tal como o “Miudinho”, uma dança associada ao samba de

Escute a gravação da *Bachianas n.º 2*, com Orchestre Philharmonique de Radio France, regência de Gustavo Dudamel, Olivier Messiaen Hall, Paris, 2005



Escute a gravação gravação do “Miudinho” da *Bachianas n.º 4*, com o pianista Nelson Freire.



Escute a gravação de “Vamos Maruca”, com Francisco Alves.



roda originário do Recôncavo baiano; Villa-Lobos cita a canção folclórica “Vamos Maruca”, sucesso na voz de Francisco Alves.

A *Bachianas Brasileiras n.º 5* (1938) foi originalmente escrita para soprano e orquestra de violoncelos (também empregada na *Bachianas n.º 1*), mas também tem versões do autor para canto e piano ou para canto com acompanhamento de violão. A obra é composta por dois movimentos: “Ária/Cantilena” (com letra de Ruth Valadares Correa) e “Dança/Martelo” (com letra do poeta Manuel Bandeira). A “Ária/Cantilena” apresenta uma das mais conhecidas melodias da música brasileira. Sua introdução faz referência ao ponteadado das violas caipiras, as baixarias dos violões do choro e ao estilo bachiano. A obra foi gravada pelas maiores cantoras líricas, como Kiri Te Kanawa e Victoria de Los Angeles, além de cantoras populares como Elizeth Cardoso, Joan Baez e Monica Salmaso, ou em versões instrumentais como a do Modern Jazz Quartet, do guitarrista Steve Howe e do sambista Jorge Aragão.

Escute a gravação da *Bachianas n.º 5*, com Orquestra Filarmônica de Berlim.



No segundo movimento da *Bachianas n.º 5*, a “Dança” (Martelo), a letra escrita por Manuel Bandeira é um autêntico catálogo de pássaros das florestas brasileiras, com espaço até para a imitação onomatopaica do canto do sabiá da mata, quando a melodia da soprano entoa o “liá, liá, liá”!

Escute a gravação das *Bachianas n.º 6*, com Toninho Carrasqueira (flauta) e Fábio Cury (fagote), no III Simpósio Villa-Lobos, São Paulo, ECA/USP, em 2017.



A *Bachianas Brasileiras n.º 6* (1938) é um duo para flauta e Fagote composta em dois movimentos Ária e Fantasia. Nos primeiros compassos da Ária [*Bachianas Brasileiras n.5*] e da *Bachianas Brasileiras n. 6*, Villa-Lobos aproxima-se da sonoridade presente em dois trechos bastante característicos da *Toccata e Fuga n. 2* para órgão de Bach. Desta peça, a sonoridade produzida por uma escala descendente sob intervalos de terças, composta sob semicolcheias, é utilizada pelo compositor brasileiro na introdução da *Bachianas Brasileiras n.6*. Por outro lado, a temática e a melodia principal expressa as características das serestas do interior do Brasil e do choro carioca.

A *Bachianas Brasileiras n.º 7* (1942) dedicada a Gustavo Capane-
ma foi escrita para orquestra e é formada por quatro movimen-
tos, “Prelúdio/Ponteio”, “Giga/Quadrilha Caipira”, “Toccata/De-
safio”, “Fuga/Conversa”. Dentre os elementos que traduzem a
originalidade desta peça, podemos observar a presença da Qua-
drilha que estabelece um elo entre a música europeia e as tradi-
ções musicais do interior do Brasil. A “Quadrilha” é uma dança
francesa que fora apropriada pela cultura popular e reelaborada
no Brasil por meio dos festejos populares.

A *Bachianas Brasileiras n.º 8* também escrita para orquestra é
dividida em quatro movimentos: “Prelúdio”, “Ária/Modinha”,
“Toccata/Catira Batida” e “Fuga”. Da perspectiva da brasilida-
de musical, destaca-se nesta obra a presença da “Catira Batida”,
uma espécie de quadrilha sertaneja dançada ao ar livre. Na “Ca-
tira”, os instrumentos utilizados são: as violas de brejo, violões,
flautas de bambu, chocalhos de cabaças, frutas selvagens gran-
des, caracaxás e varinhas de madeira batidas umas nas outras,
destacando as principais nuances rítmicas da dança.


A *Bachianas Brasileiras n.º 9* para orquestra de cordas ou coro é
formada por um movimento intitulado “Prelúdio e Fuga”, como
fez Bach em seu monumental Cravo Bem-Temperado. A nona
Bachiana faz também uma homenagem à obra vocal do compo-
sitor germânico. De gênio para gênio!

Escute a gravação de *O cravo bem-temperado* de Bach, com o pianista Sviatoslav Richter



Escute a gravação da *Bachianas n.º 9*, com Moscow State Academic Chamber Choir sob regência de Vladimir Minin, em concerto na Tchaikovsky Concert Hall, Moscow, 2015





“Sou filho da Natureza. Sempre senti necessidade de enfrentá-la, de aprofundar-me nela, de sondá-la.”

O cancioneiro brasileiro

nas canções de Villa

As canções escritas por Villa-Lobos são um aspecto muito especial de sua produção musical. Vemos, no início da carreira, algumas canções com texto em francês como algumas de suas *Historietas* (1920) feitas a partir de poemas de Ronald de Carvalho e Albert Samain, que foram apresentadas na Semana de Arte Moderna; nelas podemos observar a influência da canção francesa, notadamente de Saint Saëns e Debussy. Antes disso, na coleção *Miniaturas* (1912-1917), Villa-Lobos trabalhou exclusivamente com o idioma português, realizando pérolas como “Japonesas”, sobre texto de seu cunhado Luiz Guimarães. Essa tendência estética atinge seu apogeu com a modernista *Poème de l’enfant et sa mère* [Poema da criança e sua mãe], cuja letra o próprio compositor assinou, sob o pseudônimo “Epaminondas Villalba Filho” – essa canção de câmara de 1923 tem acompanhamento original orquestrado com flauta, clarinete e violoncelo.

O que vem em seguida é uma mudança de rumos, aproximando a canção camerística de elementos da canção popular brasileira, como na excepcional série das *Serestas* (1926), que contêm melodias emblemáticas como “Modinha”, texto de Manuel Bandeira (sob o pseudônimo “Manduca Piá”). Essas canções se tornaram

Escute a gravação das *Serestas*, com Fernando Portari, tenor e Paula da Matta, piano, 54º Festival Villa-Lobos, Espaço Cultural BNDES, Rio de Janeiro, 2016.



Escute a gravação do “Lundu da Marquesa de Santos”, com Marília Vargas, canto e André Mehmari, piano e arranjo.



modelos composicionais para as gerações seguintes – “Abril” (poema de Ribeiro Couto) é citada em “Chovendo na roseira” de Tom Jobim, por exemplo.

Nos anos 1930 veio outra joia, o álbum de partituras *Modinhas e Canções nº 1*, que inclui o maravilhoso “Lundu da Marquesa de Santos”, sobre texto do dramaturgo Viriato Correia. São dezenas de canções incríveis, coroadas com o “canto do cisne” que veio em uma das últimas obras de Villa-Lobos, nas quatro canções de *Floresta do Amazonas* (1958), onde elementos que antecipam a bossa nova podem ser encontrados, justamente no mesmo ano que Tom Jobim e Vinícius de Moraes produziram o álbum *Canção do amor demais* da cantora Elizeth Cardoso.

As canções villalobianas estão consolidadas no repertório de cantores e cantoras líricas e populares; sua influência é observável tanto em canções de compositores clássicos como Claudio Santoro e Guerra Peixe, como em cancionistas populares como o já citado Jobim, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Dolores Duran etc.



Fachada do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Mindinha e o

Museu Villa-Lobos

Villa-Lobos e Arminda Neves d'Almeida se conheceram em 1932; ele com 45 anos, ela com 20. Em 1936 Villa-Lobos rompeu o casamento com Lucília para assumir o relacionamento com a jovem Arminda.

Arminda – cujo apelido era “Mindinha”, foi a companheira de Villa-Lobos em sua vida madura, atuando como secretária, copista, tradutora e enfermeira. Sua simbiose com Villa-Lobos foi tão grande que sua caligrafia musical ficou praticamente idêntica à do maestro, nos muitos manuscritos que ajudou a passar a limpo. A ela Villa-Lobos dedicou grande parte de suas obras compostas entre 1936 e 1958.

A dedicação de Arminda foi importantíssima após a morte de Villa-Lobos, pelo empenho com que lutou pela criação do Museu Villa-Lobos e o estabelecimento de sua sede definitiva, em um casarão na rua Sorocaba no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro (foto). Mindinha dirigiu o Museu Villa-Lobos entre 1961-1985, coordenando todo o acervo de partituras, manuscritos, cartas, entrevistas e reportagens sobre o compositor.



A Academia Brasileira de Música

Em 1945, incentivado pelo amigo e compositor Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos liderou o processo de criação da Academia Brasileira de Música, inspirado pela Academia de França (fundada em 1635), da qual Villa-Lobos era integrante, e pela Academia Brasileira de Letras, fundada no Rio de Janeiro em 1896 por Machado de Assis.

Villa-Lobos presidiu a ABM até sua morte, em 1959. Os direitos da obra de Villa-Lobos são hoje exclusivos da Academia, cuja sede atualmente se situa no bairro do Flamengo, zona sul do Rio de Janeiro.

Villa-Lobos na sessão inaugural da Academia Brasileira de Música.



O embaixador da cultura brasileira

A atividade artística e pedagógica exercida durante a era Vargas contribuiu decisivamente para que Villa-Lobos assumisse a condição de representante oficial da cultura brasileira.

Em momentos mais delicados da política externa varguista, com a adesão aos Aliados em 1942, a participação de artistas como Carmen Miranda e Villa foi decisiva para a aproximação com os Estados Unidos e sua política de boa-vizinhança. Em 1944, Villa-Lobos regeu suas obras em Los Angeles e em Nova Iorque, inaugurando um relacionamento importante com a América do Norte.

Ao ser diagnosticado de um câncer em 1948, Villa-Lobos passou a intensificar sua carreira internacional, seja pelo desejo de produzir cada vez mais, ou pela necessidade de arcar com as crescentes despesas referentes às cirurgias e tratamentos a que teve de se submeter. Atendeu a várias encomendas feitas por grandes virtuosos, como o harpista Nicanor Zabaleta ou seu velho conhecido Segóvia.



Villa-Lobos em Nova Iorque.

Nas décadas de 1930 e 40, Villa-Lobos intensificou a composição para gêneros tradicionais da música clássica europeia como o quarteto de cordas e a sinfonia, deixando grandes coleções nesses formatos. Seus 17 quartetos formam uma das maiores produções nesse campo no século XX, assim como suas 12 sinfonias (das quais a *Quinta* se encontra perdida, extraviada durante sua visita a Paris nos anos 1920).

Nos anos 1950 ele ainda se manteve extremamente ativo como regente e compositor; uma de suas últimas obras foi a monumental *Floresta do Amazonas* (1958), para soprano solista, coro masculino e orquestra. As quatro canções que formam o núcleo dessa obra têm elementos muito

próximos da nascente bossa-nova, movimento que eclodiu quase à mesma época com João Gilberto, Tom Jobim e Elizeth Cardoso.

A morte do compositor, em 17 de novembro de 1959, causou grande comoção no Rio de Janeiro, levando uma multidão ao seu velório, realizado no saguão do Teatro Municipal.

O legado musical de Villa-Lobos é assombroso. Ele escreveu quase mil obras, para diversas formações vocais e instrumentais, peças de caráter sacro (missas, Aves Marias, oratórios), música para cinema e teatro. O Museu Villa-Lobos publica periodicamente atualizações do seu catálogo de obras (a mais recente é a 4ª edição, de 2021), com informações sobre instrumentação, data de composição e estreia, intérpretes etc. As principais obras foram publicadas pela editora francesa Max Eschig; todavia, há muitos erros nessas edições. Há também um grande número de obras que sequer foram editadas, circulando em versão manuscrita. O estudo dos manuscritos é uma atividade que vem sendo feita para progressivamente oferecer edições mais confiáveis dessas partituras. A Academia Brasileira de Música tem tomado a iniciativa, inclusive “repatriando” os direitos autorais dessas obras.



Revista *O Cruzeiro*, 5 de dezembro de 1959.

Arminda e Heitor Villa-Lobos
embarcando para mais uma
viagem musical.



Cartas inéditas de
Villa-Lobos

“Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade, sem esperar resposta.”





Arnaldo Guinle

o mecenas das artes

A repercussão da Semana de Arte Moderna de 1922 foi decisiva para a difusão da obra de Villa-Lobos. Já conhecido no Rio de Janeiro desde sua primeira apresentação como compositor na capital em 1915, ele pôde realizar outros concertos em São Paulo se tornando referência de modernidade musical na capital paulista. Como dito anteriormente, os desdobramentos da Semana se traduziriam em manifestos artísticos, pesquisas e publicações que se voltariam para a busca da brasilidade musical do país. Este processo se daria por meio da intensificação dos diálogos entre os envolvidos nos festivais de 1922, mesmo considerando os diferentes caminhos trilhados por estes personagens. Sobre os contatos entre Villa-Lobos e outros modernistas, destaca-se, nos anos seguintes, a relação entre o compositor e a obra musicológica de Mário de Andrade, a literatura de Oswald Andrade e Graça Aranha e também com os mecenas Carlos e Arnaldo Guinle.

Os irmãos Carlos e Arnaldo Guinle foram personagens fundamentais para a internacionalização da obra de Villa-Lobos. Naqueles anos de 1920, Paris era o centro de irradiação da cultura mundial. A cidade-luz era o destino “natural” para o aperfeiçoamento e para a difusão da obra de artistas que desejavam se colocar no cenário internacional. Como já vimos acima, pianista Arthur Rubinstein teve papel importante na ida de Villa-Lobos à Europa. Com a aprovação no Congresso Nacional do projeto de subvenção para a viagem do compositor para uma estadia de um ano e a realização de alguns concertos em 1923. Ao retornar

à capital francesa em 1927, Villa-Lobos se hospedou no apartamento dos Guinle, no terceiro andar do número 11 da Praça de Saint-Michael no Quartier Latin.

Meu caro Villa-Lobos,

Recebi com grande prazer a tua carta de 1º de abril que me causou grande contentamento, não só por saber que vais gozando de uma forte saúde, mas também por ter tido conhecimento dos grandes sucessos que tens feito com os teus concertos em Lisboa e Paris e faço votos para esses sucessos continuem nos concertos que me disse ter em Bruxelas, Londres e Espanha.

Muito me penaliza saber que andas curto de arame sobretudo quando se avizinha o termo de tua estadia por aí. Entretanto, de, devo dizer-te que se aqui renovares os arranjos que foram feitos para tua ida a Europa, estarei pronto a contribuir com a minha insignificante quota para que possas ainda uma vez mostrar que a Europa tem que se curvar ante o Brasil.

Tenciono acompanhar a minha família a Paris, onde chegarei em meados de Julho, de forma que nesta época mais ou menos, se quiseses me dar o prazer de uma visita, poderia me procurar no Hotel Majestade.

Em 25 de janeiro de 1925, Villa-Lobos concedeu entrevista a Alcântara Machado, na qual revelava o convite feito a ele por Arnaldo Guinle para trabalhar na organização e sistematização do folclore brasileiro por meio de pesquisas do material musical da cultura popular, formadora da nacionalidade brasileira. Antes do contato com Villa-Lobos, os irmãos Guinle financiaram viagens de outros músicos brasileiros, dentre eles, Donga, Pixinguinha e João Pernambuco para coleta de material musical nas regiões norte e nordeste do país. Material que seria organizado e publicado posteriormente.

No dia 12 de janeiro de 1925 Arnaldo Guinle, ao responder a carta de Villa-Lobos do dia 9 de janeiro, demonstrou entusiasmo com a parceria entre eles para levar a cabo o trabalho relati-

A. G.

Rio de Janeiro, 23 de Abril de 1924

Meu caro Villas Lobo

Recebi com grande prazer a tua carta de 1.º de Abril que me causou grande contentamento, não só por saber que vaes gozando de uma forte saúde, mas também por ter tido conhecimento dos grandes successos que tens feito com os teus concertos em Lisboa e Paris, e faço votos para ^{q/}esses successos continuem nos concertos que me dizes ter em Bruxellas, Londres e Hespanha.

Muito me penalisa saber que andas curto de arame, sobretudo quando se avizinha o termo da tua estadia por ahi. Entretanto, devo dizer-te que se aqui renovares os arranjos que foram feitos para a tua ida á Europa, estarei prompto a contribuir com a minha insignificante quota para que possas ainda uma vez mostrar que a Europa tem que se curvar ante o Brazil.

Tenciono acompanhar a minha familia a Paris, onde chegarei em meados de Julho, de forma que n'essa época mais ou menos, se quizeres me dar o prazer de uma visita, poderás me procurar no hotel Majestic, rue de portuguais.

Sem outro assumpto pelo presente, e desejando-te muito successo, aqui fica o amigo de sempre

R. 10
2498

vo ao folclore que àquela altura ainda estava sob a responsabilidade do compositor:

Meu caro Villa-Lobos,

Acabo de receber a tua carta de 9 do corrente, bem como a entrevista que deste no jornal de São Paulo sobre o nosso trabalho de folclorismo. Achei-a muito interessante e penso que será uma obra de grande repercussão se for ela seriamente empreendida, como estou convicto o será, desde que te comprometeste neste sentido.

Desejando-te muitas felicidades para o ano novo e sucesso nos concertos que aí deverás dar, aqui fica o amigo de sempre

Segundo alguns pesquisadores, a viagem de Villa-Lobos a Paris foi decisiva para desencadear uma expressão de identidade nacional em sua música. Para o autor, o choque cultural fruto do contato com o universo intelectual e artístico parisiense foi central para uma mudança de rumo. De compositor afrancesado, tentando reproduzir e adaptar o modelo debussiano, Villa-Lobos passou a compor enfatizando sua origem brasileira. No contexto modernista de Paris, a expectativa com relação a músicos não-europeus era que estes trouxessem elementos “extra-ocidentais”, revitalizando a linguagem musical europeia.

Nota-se na carta enviada em 25 de abril de 1924 que ao afirmar “estarei pronto para contribuir com minha insignificante cota para que possas ainda mostrar uma vez mostrar que a Europa tem que se curvar ante o Brasil”, Arnaldo Guinle apostava na brasilidade musical de Villa-Lobos construída ao longo de sua trajetória no Brasil. O mecenas parabeniza o maestro pelo sucesso dos concertos realizados por ele em Paris

Em 1924 Villa-Lobos havia dedicado o *Choros n.º 7* a Arnaldo Guinle e, em 1926, Villa-Lobos dedicaria o *Choros n.º 4* a Carlos Guinle.

A. Guinle.

ENDEREÇO TELEGRAPHICO-ARMALDOSU.

107/109, AVENIDA RIO BRANCO,

Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 1925

Meu caro Villa-Lobos

Acabo de receber a tua carta de 9 do corrente, bem como a entrevista que deste ao "Jornal de São Paulo" sobre o novo trabalho de folclorismo. Achei-a muito interessante e penso que será uma obra de grande repercussão se fôr ella sériamente empreendida, como estou convicto o será, desde que te comprometteste neste sentido.

Desejando-te muitas felicidades para o anno novo e successo nos concertos que ahí deverás dar, aqui fica o amigo de sempre

Paul

210

2495



Mário de Andrade

o Macunaíma da música brasileira

De acordo com Edilene Matos, em 1927, Villa-Lobos, voltado exclusivamente para suas composições, teria repassado a incumbência de Arnaldo Guinle a Mário de Andrade (1893-1945), pela confiança na capacidade do musicólogo para desenvolver o projeto. A pesquisa teria sido encomendada pelos Guinle antes de 1922 e, segundo a pesquisadora, foi por meio de carta enviada de Paris em 23 de agosto de 1923, que o compositor trataria do tema com Mário de Andrade expressando admiração pelo amigo escritor.

Em 25 de setembro de 1923, Mário de Andrade escreveu uma bela carta em resposta a missiva supracitada e fez referência a algumas das personagens centrais da Semana de Arte Moderna de 1922:

Villa querido:

Tua carta, que prazer. Tua carta triunfal. Vejo que estás com o verdadeiro espírito em que eu te desejara. Coragem e entusiasmo, a que nenhuma (pieguice?) e restrição desses franceses abaterá. Bravo.

Estou louco por ver e ouvir “A menina e a canção”. Sou feliz em saber que de alguma coisa te serviram esses meus versos. Que bela coisa deves ter feito!

Os teus manuscritos já estão há bastante tempo em mãos de dona Lucília. Foi o que me disse o Leônidas Autuori, muito antes de eu receber tua carta. Como sabes, estive bastantes dias fora de S. Paulo. Descansei a respeito de teus manuscritos pois o Leônidas me afirmara que iam breve para o Rio. Chegado a S. Paulo na 2ª quinzena de julho caí doente. Garganta. Proibição absoluta de falar. Assim fiquei até quase meados de agosto. Só depois disso soube pelo Luís Aranha que o Autuori ainda não mandara as músicas. Procurei-o. Prometeu-me que elas seguiriam breve. Depois certificou-me que estavam já nas mãos de tua mulher. Só então descansei.

Em todo caso vou escrever a dona Lucília para saber se a Sonata Fantástica já partiu para Paris. Contar-lhe-ei teu desejo e pressa. Os amigos aqui estão molengos. Pouca reunião. A amizade anda desconjuntada. Cada um trabalha e vive para seu lado. Certo desânimo em alguns. Eu, trabalho sempre, com entusiasmo e afinco. Sinto-me feliz e espero. Mas espero só por assim. Espero por ti, por Brecheret, por Anita, toda esta troupe divina, Ronald, Luís, etc. etc., o melhor circo de cavalinhos que já houve no Brasil.

Escreva-me de quando em quando. Não te esqueças de contar vitórias. Desejo-as de coração, lindas e totais.

Abraços Abraços Abraços Abraços

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

S. Paulo 25 de Setembro

Villa querido:

Tua carta, que proger. Tua carta triu-
fal. Vêto que estás com o merolasteiro es-
pírito em que eu te desejava. Cora-
gem e enthusiasmo, a que nenhuma
piagnia e restrição deves francos
abaterá. Bravo.

Estou louro por ver e ouvir da muni-
na e a Baução. Sou feliz em saber
que de alguma coisa te serviram
esses meus versos. Que bela coisa
saber ter feito!

Os teus manuscritos já estão ha-
bastante tempo em mãos de dona
Lucilia. Foi o que me disse o
Leonides Antunes, muito antes de
eu receber tua carta. Como sabes,
estive bastante dias fora de
S. Paulo. Descauí a respeito de
teus manuscritos pois o Leonides
me affirmava que já em breve para
o Rio. Obrigado a S. Paulo em
2ª quinzena de julho vai docu-
ta. Gurgoneta. Proibição absoluta
de falar. Assim fizerei até quasi

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

Para compreender o nacionalismo de Villa-Lobos é significativo notar a mudança de concepção do nacionalismo do século XIX para o modernista, a partir dos anos 30, explícita na proposta estética e social de Mário de Andrade, presente no Ensaio Sobre a Música Brasileira. Ele foi o mais importante musicólogo a influenciar os músicos modernistas no Brasil no seu tempo e na busca por esta nova música que intitulou de música interessada. O papel social do músico torna-se diferente do papel do academicista, presente no século XIX. A missão nacionalista de Mário de Andrade, que definiria esta música interessada, já se encontra esboçada no Ensaio. Por um lado, esta obra tornara-se uma espécie de cartilha seguida por muitos músicos, tais como Villa-Lobos. Por outro lado, as produções musicais de Villa-Lobos tornaram-se referências para a escrita do próprio Ensaio escrito por Mário de Andrade.

Desde o início dos anos 1920, o papel de Villa-Lobos ia além daquele de compositor. Suas experiências relativas a música popular do Brasil e a coleta de materiais referenciada pelo músico em suas narrativas autobiográficas podem ter ecoado na obra musicológica de Mário de Andrade. Na carta do dia 3 de agosto de 1925, notamos que a capacidade criativa de Villa-Lobos para incorporar em suas obras elementos populares fizeram com que Mário de Andrade o incentivasse a compor peças para piano nas quais o músico utilizasse o popular como material musical de suas obras pianísticas.

É significativo destacar que em 1924, Villa-Lobos havia dedicado o *Choros n° 2* para flauta e clarineta ao amigo Mário de Andrade. Nesta obra, nota-se a presença da musicalidade dos Chorões com os quais o compositor convivera nos primeiros anos do século XX, articulada a sonoridade modernista das vanguardas europeias. Na carta aqui presente, Mário de Andrade agradece a Villa-Lobos pela dedicatória e provavelmente pelo envio da transcrição do *Choros n° 2* para piano feita pelo próprio compositor.

No contexto de escrita da carta, Villa-Lobos realizaria sua primeira viagem à Argentina. O compositor viajara para Buenos Aires, sob o patrocínio do embaixador brasileiro naquele país, Pedro de Toledo, e a convite de instituições locais. Na oportunidade realizou três concertos – na embaixada do Brasil, no Salón La Argentina e no Teatro Odeón – com obras camerísticas de sua autoria, com destaque para Noneto e *Choros n° 2*. Mário de Andrade solicita na carta os jornais publicados na capital argentina que tratavam da presença de Villa-Lobos no país vizinho.

Villa querido,

Deus lhe pague o magistral presente do “chôro”. Está excelente a transcrição embora naturalmente não iguale o original. A prova de camaradagem que você me dá com esta oferta é das que francamente me orgulham. Deixem lá... a gente apanha porrada, descompostura e tudo porém de repente um artista, um homem que a gente admira e ama nos dá um abraço assim como você me deu dedicando-me o chôro. Tudo quanto foi amargor e contrariedade desaparece. Fica a alegria da vida e a certeza de que ainda tem gente amiga da gente neste mundo. Ora que vão pro diabo as bestas e viva nosso Carnaval! Não acha mesmo?

Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças de um músico moderno chileno, um tal Ollende, conhece? Pois um sujeito muito interessante. Peças inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. Um bom gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa

sempre despertada e acompanhada por uma técnica seguríssima e rica. Porém, não foi por nada disso que me lembrei de você quando lia as peças dele: foi porque as tais peças são de um gênero que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa do espírito de você Villa e acho que não tomaria muito o seu tempo escrever uma série por exemplo de vinte Peças Populares brasileiras pra piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca fez caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito. Então o Trio... você não imagina a saudade que tenho dos dias que ele passou na minha casa. Um tempinho que eu arranjava, pronto: corria pro piano examinar mais um pedaço dele. Que coisa linda! Tenho uma loucura pelo Trio, palavra. Se eu lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas da nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussiniantes. Atualmente no Brasil só vejo você pra escrever estas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso. Você já sabe que quem introduziu e sustentou você no Conservatório daqui fui eu. Tenho essa felicidade. Pois me mande estas peças que serão adotadas como as outras todas. Disse vinte, pois não carece fazer coisas compridas. Um tema popular, de moda, de dansa, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia! E com a facilidade que você tem, não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça as peças como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui pra dar conselhos. Estou pedindo porque careço disso pros meus cursos e o Brasil carecendo pra sua literatura musical. E é uma coisa que só Villa-Lobos pode fazer agora no Brasil.

Terça passada, falamos muito de você em casa de dona Olívia. Não seria possível você me arranjar alguns dos jornais de Buenos Aires falando de você? Tenho sede de ler isso e dona Olívia emprestou os dela pro Guinle e não teve devolução. Não se esqueça e mande. Como vai os ensaios para o concerto do dia dez? Com os meus melhores desejos de sucesso e um enorme mariopedal abraço amigo.

3. Paulo. 3-VIII:1935.

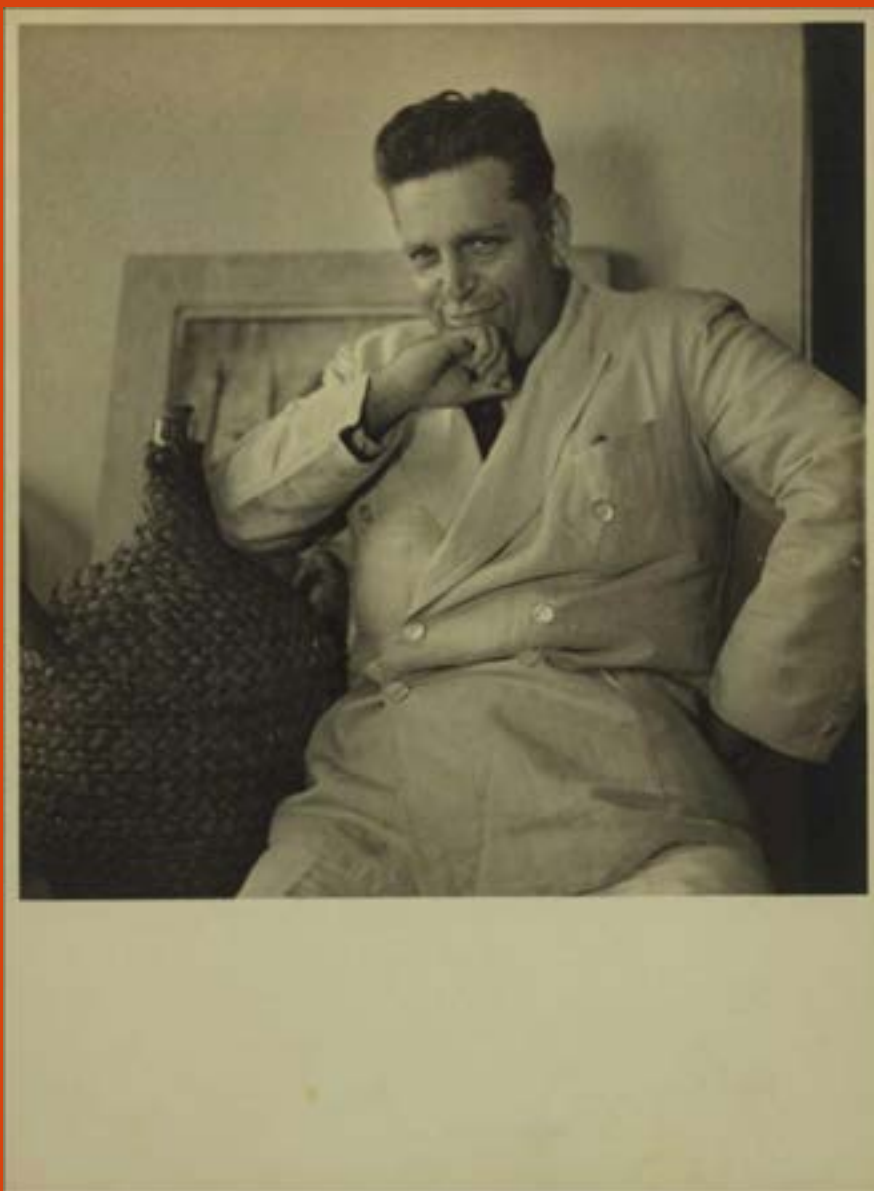
Villa querido:

Dona Ibe pediu o magistral presente de "Chôra". Está excelente e transcri-ção embora naturalmente não iguale o original. A prova de parágrafos que você me dá com essa oferta é das que lançam no orgulho. Deixa lá... a gente apacha porrada, decompotura e tudo por lá de repente um artista, um homem que a gente admira e que nas mãos de alguém assim como o que você me deu, redimido na obra. Tudo quanto foi contradição e tudo por decomparece. Fica a alegria da vida e a certeza de que não tem nada assim de gente neste mundo. Graças que vão pro diabo as bestas e viva o nosso Carnaval! Não acha mesmo?

Ontem pensei muito em você. Recordei um colarinho de peras que me deu no Chile, um t. l. Ollende, conhece? Foi um sujeito muito interessante. Foi um admirador da música popular, de fatura curiosa: rima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. Um bom gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa sempre despertada e acompanhada por uma técnica seguríssima e rica. Porém não foi... or nada disse que me lembrei de você quando lia as peças deleitadas porque as tais peças são um gênero de que há muito se estava pra se pedir alguma coisa. Há uma facilidade maravilhosa de espírito de você Villa e acho que não poderia muito bem tanto escrever uma série por exemplo de Vinte Peças Populares Brasileiras no piano. Não penso não que esteja fazendo alguma coisa nem achando que você está fazendo um erro. Artista verdade deiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas músicas sociais que você tem feito. Tãto o Trio... você não precisa e quando que se tenha dos dias que ele passou na minha casa. Já tem pouco que eu arranjarei, pronto: corrija pro piano examinar mais um pouco dele. Que coisa linda! Tenho uma lembrança pelo Trio, palavra. Se eu lembro disso porque a literatura pianística brasileira está dependendo disso. E só um artista como você poderia fazer isso de maneira a serem representativas da nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussianistas. Atualmente no Brasil eu só vejo você pra escrever essas músicas. Neste Villa. Será certamente uma obra maravilhosa. Estou pensando de ir pra seu curso. Você já sabe que não introduzi e sustentei você no Conservatório aqui foi eu. Tenho essa felicidade. Pois me manda essas peças que serão adotadas como as outras todas. Digo vinte porque não quero fazer coisas exageradas. Um bom popular de moda, de dança, de fundo harmonizado da maneira que caracteriza de você. Será uma delícia! E com a facilidade que você tem não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça a peça como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui pra dar conselhos. Estou falando porque quero dizer pra seus amigos e o Brasil ouvindo pra sua literatura mundial. É uma coisa que só Villa Lindo pode fazer agora no Brasil.

Tenho pensado falar muito de você na casa de dona Olivia. Não seria possível você se arrastar alguns dias fora de Buenos Aires falando de você e falando com a letra de dona Olivia e pronto de del tipo tal e não teve novidades. É o de sempre e nada. Como vai de amizade pra o quarto de lá de lá? Com os meus amigos de lá, de lá, de lá e um sonho carioca-ral abraço amigo.

2499



Oswald de Andrade,

Villa-Lobos e o redescobrimento do Brasil

Em 1937, Villa-Lobos havia escrito *O Descobrimento do Brasil* como trilha sonora para o filme homônimo de Humberto Mauro. Peça orquestral formada por quatro suítes. Tanto o compositor quanto o cineasta deixaram testemunhos afirmando estarem influenciados pela carta de Pero Vaz de Caminha ao criarem as referidas obras. É muito significativo notar que, como salienta Martinelli (2009), o motivo que perpassa a suíte de Villa-Lobos diz respeito ao edenismo tratado anos mais tarde por Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, obra historiográfica publicada no ano de morte de Villa-Lobos, que destaca o motivo edênico enquanto elemento cultural presente no imaginário da colonização portuguesa do Brasil.

O motivo edênico pensado por Holanda em seu clássico da historiografia brasileira é apresentado na referida obra de Villa-Lobos. A “visão do paraíso” presente na narrativa da carta de Pero Vaz de Caminha é reelaborada pela trilha de Villa-Lobos ao descrever musicalmente a saga heroica dos portugueses na América. A nação de traços conservadores forjada pelo Estado Novo (1930-1945) deveria promover o equilíbrio harmonioso entre indígenas e portugueses, harmonia esta traduzidos na película de Humberto Mauro e na obra de Villa-Lobos.

Cinco anos mais tarde, em carta enviada a Villa-Lobos, Oswald Andrade (1890-1954) falou de sua intenção de parceria com o compositor para a elaboração do balé intitulado *A Princesa Ra-*

dar. Na carta escrita por Oswald, provavelmente no ano de 1942, o escritor deixou clara a perspectiva política e cultural do projeto. Sobre o balé, Andrade afirmou que este seria “música nossa, antropofágica no primeiro quadro. Música ultra-moderna, interplanetária no fim”. “Se você concordar, todas as combinações serão possíveis” dizia ela ao amigo compositor. De modo inverso daquele apresentado pelo *Descobrimento do Brasil*, a linguagem de *A Princesa Radar*, paródica e alegórica, consistiria numa metáfora da história do Brasil partindo da antropofagia para a “modernidade capitalista do mundo”. Porém, a parceria aparentemente não se concretizou.

Meu querido Villa-Lobos,

Confirmo o telefonema de ontem. Aí vai o argumento de A Princesa Rodar, que dei ao De Basil mas sem nenhum compromisso. Apenas ara exame com você. Dependerá de nós darmos a ele ou a outro ballet. Tarsila estará de acordo. Gostou e topa. Como verá é um contraste dos trópicos com a era atômica. Música nossa, antropofágica no primeiro quadro. Música ultra-moderna, Interplanetária no fim. Se você concordar, todas as combinações serão possíveis. Telefone para 7-7367, nas refeições ou pela manhã ate nove horas ou escreva para Rua mosenhor Passalaqua 142, São Paulo. Se não fizer, diga com aquela linda franqueza e abrace sempre o seu.

Oswald de Andrade foi escritor e dramaturgo brasileiro com representatividade na construção da literatura modernista no Brasil. Porém, sua obra estabelece uma “virada cultural” ao propor profunda reflexão sobre o processo de colonização e a necessidade de criação de uma linguagem local na busca das raízes da brasilidade. O Movimento Antropofágico consiste em um dos movimentos que mais influenciou as artes brasileiras no século XX. Nota-se os desdobramentos da antropofagia na estética mais atual tal como ocorrera com o Movimento Tropicalista dos anos 1960/70.

As relações entre Villa-Lobos e Oswald Andrade podem ser

São Paulo 12 de Agosto - 1946

Meu querido Villa-Lobos.

Confirmo o telefonema de ontem.
Si vai o segmento do A Princesa
Radars, que dei ao Sr. Basil mas
sem nenhum compromisso. Apenas
para exame com você. Dependerei
de nós, damos a ele ou a outros ballat.
Tarsila estaria de acordo. gostou e topa.
Como você vê, é um contraste dos
tropicais com a era atômica. Música
nova, antropofágica no 1º quadro.
Música ultra-moderna, interplane
tária no fim. Se você concordar, todas
as condições serão possíveis. Telefone
para 7-7367, nas refeições ou pela manhã
até 9 horas. Ou escreva para a Rua Marquês Passalunghi 142

S. Paulo. Se não quiser, diga com a bela linduza que o
Oswald de Andrade

Se ninguém chama de volta falando no café
Nela sempre de que o bilhete para S. Paulo
deveria mudar letra.

pensadas, portanto, por meio perspectiva modernista relativa a antropofagia. As narrativas do viajante alemão Hans Staden relatando ter sido prisioneiro e ameaçado de ser morto e “comido” pelos tupinambás carregada de sua moral religiosa e sua visão etnocêntrica, é reinventada no *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald Andrade. Neste, o modernista propõe a inversão desta perspectiva e reinventa a antropofagia enquanto metáfora da cultura brasileira. “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” afirma Oswald em seu famoso manifesto. “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.”

É desse modo que Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, ressignificaram a antropofagia numa perspectiva poética, literária e musical. “Devorariam o Outro - estrangeiro, europeu - para assimilar o melhor das suas características ancestrais que, junto com suas próprias referências, permitiriam a produção de algo novo, diferenciado, transculturado”.

Em uma fantasiosa entrevista concedida por Villa-Lobos em 1927 à poetisa e escritora francesa Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Villa-Lobos narrou que, em sua viagem à Amazônia, fora “despido, amarrado ao pé de uma árvore” e que “teve, antes de ser comido, as honras de três dias de cerimônias fúnebres”. Escapara e conseguira ser “entregue aos brancos antes do fim dos três dias”, voltando “desta terrível aventura munido de uma bagagem de ritmos e modulações com que, desde então, passaram a fazer parte de suas composições.” Deste modo, “o relato de Hans Staden que, canibalizado pela Sra. Delarue Mardrus, foi (...) antropofagizado por Villa-Lobos (...) cada um de maneira mais inventiva, a história requentada da preparação para o

sacrifício antropofágico vivido pelo alemão Staden, no século XVI.”

Apesar da influência do movimento antropofágico na obra de Villa-Lobos, cabe destacar que em 1923, cinco anos antes da escrita do já referido Manifesto, Villa-Lobos havia dedicado o *Choros n.º 3* a Oswald Andrade. Esta obra pode ser considerada como uma das precursoras da antropofagia musical de Villa-Lobos devido a seus procedimentos composicionais que incorpora elementos indígenas e a música europeia (ver sessão *Os Choros*).



As meu querido - para Villa Lobos.

30 junho 1933 - Graça Santos

Graça Aranha

diplomata, intelectual e modernista

Graça Aranha (1868-1931), escritor e diplomata, foi personagem decisivo para a trajetória de Villa-Lobos. Foi por meio dele e de Ronald Carvalho que o compositor tomou conhecimento da Semana de Arte de São Paulo em 1922. Naquela ocasião, procuram Villa-Lobos em sua casa para convidá-lo a participar do evento. É possível afirmar que na carta aqui apresentada, Aranha traz à memória o primeiro encontro entre os três modernistas no Rio de Janeiro pouco antes do evento em São Paulo.

Aranha e Carvalho articularam o financiamento junto a Paulo Prado para que Villa-Lobos pudesse contratar os intérpretes para as apresentações na cidade de São Paulo. Graça Aranha e Villa-Lobos tornaram-se amigos e continuaram um fecundo diálogo artístico como demonstra a carta aqui apresentada.

Graça Aranha foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras em 1897. Seu romance regionalista *Canaã*, escrito em 1902, é uma densa reflexão sobre a formação étnica-social do Brasil – juntamente com *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Sua condição de diplomata o permitiu conhecer diversos países: Inglaterra, Itália, Suíça, Noruega, Dinamarca, França e Holanda. Deste modo, pode observar a cultura brasileira sob o filtro destas experiências. Além disso, acompanhou a agitação artística e intelectual da *Belle Époque* em especial as tensões políticas

e culturais advindas do contexto da Primeira Grande Guerra (1914-1918). Não foi por acaso que a Semana de Arte Moderna foi inaugurada pela palestra de Graça Aranha: “A emoção estética da Arte Moderna”.

Em 1921 Graça Aranha chegou ao Brasil trazendo diversas influências que iriam pautar os diálogos dos modernistas brasileiros com as vanguardas europeias. “Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte do que o da Beleza”, afirmava Graça Aranha em seu texto inaugural lido durante a abertura da Semana de Arte Moderna.

Querido Villa-Lobos,

O nosso jantar no Pão de Açúcar é hoje. Peço-lhe o favor de estar de cinco e meia para seis horas na estação da Praia Vermelha onde encontrará os amigos.

Quinta-feira.

Querido Villa. Lobo

O nosso pastor do
Par do Assucar e'
hoje. Rec. da

o favor de estar de
5 1/2 para 6 horas. na
estação de Graia Vermelha
(onde encontramos os animais
Ronald, Renato. ^{de São João}
raça branca.



Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), escritor mineiro nascido em Itabira é um dos mais significativos poetas da segunda fase do modernismo. Em 1924, Drummond toma contato com os modernistas de São Paulo quando da viagem destes a Minas. A trajetória de Drummond se cruza com a de Villa-Lobos de modo mais direto a partir dos anos 1930 e 1940 no contexto do nacionalismo da “Era Vargas”.

Em 1933, Drummond se aproxima de Gustavo Capanema quando este fora nomeado interventor em Minas Gerais. Mas é em 1934 que passa a ocupar o cargo de chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, então capital federal. É neste mesmo contexto, mais precisamente em 1932, que Villa-Lobos assumiu o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde dirigido por Capanema.

É neste momento que o compositor começa oficialmente a desenvolver sua proposta político-pedagógica por meio das famosas concentrações orfeônicas e projetos cívico-educacionais.

Em carta escrita por Gustavo Capanema endereçada a Villa-Lobos, pode-se notar o prestígio do compositor e suas relações com a pasta dirigida pelo ministro. Nesta, Villa-Lobos é solici-

tado a integrar a comissão “incumbida de estudar a fixação” do Hino Nacional, à Bandeira, à República e à Independência.

Sr. Professor,

Tomando em consideração o assunto ventilado em vosso ofício no 526, de 30 de novembro de 1936, tenho o prazer de convidar-vos para integrar a comissão por mim incumbida de estudar a fixação da edição oficial do Hino Nacional, do Hino à Bandeira, Hino à República e Hino à Independência. Neste ensejo, apresento-vos os meus protestos de apreço e consideração. Ao Sr. Professor Heitor Villa-Lobos, Superintendente de Educação Musical do Departamento de Educação do Distrito Federal.

Em 1942 foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, órgão dirigido por Villa-Lobos e, também, subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Capanema. Mesmo com o fim do Estado Novo (1937-1945), Villa-Lobos continuou à frente do Conservatório. A carta escrita por Carlos Drummond em 1947 demonstra a continuidade das relações entre o poeta e o músico, bem como a importância dada por Drummond aos trabalhos de Villa-Lobos na instituição. Nesta carta, o poeta se desculpa pela ausência quando da execução da obra para canto e orquestra intitulada Poema de Itabira, com o subtítulo Viagem na Família, composta por Villa-Lobos em 1943 para os versos do poeta mineiro.

Meu caro Villa-Lobos,

Uma indisposição súbita, na tarde de ontem, obrigou-me a voltar cedo para casa, privando-me, assim, de ouvir no Conservatório a dádiva musical que você tanto honrou e valorizou os meus versos, Senti vivamente não estar presente à execução, pois estou certo de que você realizou mais uma criação a altura de seu gênio artístico, isto é: uma obra prima. Quando poderei ouvir essa “Viagem na Família” já que agora é mais uma obra de Villa-Lobos do que deste pequeno poeta?

Fico desejando uma oportunidade. Até lá, o melhor abraço, com a profunda admiração do seu, muito grato.

12.11.1947

12 de Novembro de 1947.

Dr. Professor :

Tomando em consideração o anuário publicado em esse ofício nº 128, de 20 de novembro de 1936, sobre o prazo de concessão para integrar a comissão por ato legislativo de estabelecer a função de chefe oficial do Exército Nacional, do Exército Brasileiro, do Exército da República e do Exército Independente.

Desde esse ato, apresento-vos os meus protestos de apreço e consideração.

Antonio Carneiro

Rio, 28 novembro 1947.

Meu caro Vito-Lobo:

Uma indisposição súbita, um tordo de outono, obrigou-me a voltar cedo para casa, privando-me, assim, de assistir ao lançamento a propósito musical em que V. tanto honrou e valorizou a meus olhos. Fui, evidentemente, não estar presente à exceção, mas isto não é de que V. realizou mais uma criação e o álbum de seu gênio artístico, isto é, uma obra prima. Quando poderei ouvir essa "Viagem ao futuro", que, a'gora s'incute um novo ritmo de Vito-Lobo de que desta pequena poeta? Fico desejando uma oportunidade. Até' lá, o melhor abraço, com a profunda admiração de seu, muito grato,

Antonio Carneiro



Villa-Lobos tocando cuíca, cercado de instrumentos musicais.

Vasco Mariz

o biógrafo pioneiro

Vasco Mariz (1921-2017), historiador, musicólogo e diplomata desempenhou um papel muito importante para a difusão da obra e da trajetória de Villa-Lobos. Mariz estudou no Conservatório Brasileiro de Música e, em 1943 graduou-se em Direito. Em 1947 realizou estudos diplomáticos e, ainda neste ano foi indicado ao cargo de vice-cônsul em Portugal. A partir daí desenvolveu diversas atividades diplomáticas em vários países, tais como Itália e Estados Unidos. Foi sócio emérito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Brasileira de Música.

Autor de diversas obras musicológicas, Mariz é reconhecido por ter escrito a primeira biografia sobre Villa-Lobos, intitulada *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*, atualmente na 13ª edição.

Quando escreveu a biografia, entre 1946 e 1947, Vasco Mariz era representante do Brasil na Iugoslávia. O diplomata correspondia-se regularmente com Villa-Lobos, seu amigo pessoal. De acordo com o próprio Vasco Mariz, suas entrevistas com o biografado causaram-lhe profunda impressão. Escreveu a biografia quando jovem e, de acordo com suas próprias ponderações, esta juventude influenciou o texto.

A obra recebeu uma nova edição norte-americana em 1959, ano em que faleceu o compositor. A terceira edição apareceu em Pa-

ris em 1967, e, em 1970, foi impressa nos Estados Unidos. Estas foram três de um total de onze edições da obra pioneira que mais influenciou os estudos biográficos sobre o compositor até o presente momento. A biografia possui diversas edições, tanto na Europa quanto nos países da América Latina. Vasco Mariz afirmou recentemente que seria necessário, ao reescrever seu livro trinta anos após a primeira edição, reavaliar o que fora escrito em 1947, “a fim de não ser dominado pela personalidade gigantesca do compositor”.

Na carta aqui apresentada, Villa-Lobos fala sobre o seu musical *Magdalena*, apresentado na Broadway em 1948. Para Viana (2007), a ideia da história para o musical *Magdalena* nasceu em 1944, em um famoso restaurante em Nova York, quando Homer Curran, Edwin Lester (produtores), Robert Wright e George Forrest (letristas e adaptadores musicais) celebravam o enorme sucesso do seu primeiro musical para a Broadway: *Song of Norway*, com música do compositor erudito Edvard Grieg. Curran era o decano dos homens do teatro da costa oeste norte-americana, proprietário do Curran Theater em São Francisco, organizador da Ópera Ligeira naquela cidade e associado de Edwin Lester, diretor geral da Los Angeles e da San Francisco Civic Light Opera Association, e um profissional extremamente competente e considerado como “a gentleman of impeccable taste”. Wright e Forrest estavam nos seus 30 anos e já haviam trabalhado em cerca de 50 filmes para a MGM (incluindo a maioria dos filmes musicais para Jeanette MacDonald e Nelson Eddy).

No contexto de escrita da carta a Mariz, Villa-Lobos estava no auge da sua carreira, realizando concertos em diversas partes do mundo como pode-se constatar na carta aqui apresentada.

Reconhecido e admirado como compositor e maestro, ele regia suas obras junto às maiores orquestras do mundo, além de ser

também conhecido pelo seu trabalho como educador musical no Brasil.

Seus Choros e suas Bachianas Brasileiras já eram aclamados pelo público de concertos e do meio musical norte-americano, assim como várias outras obras de sua autoria.

Villa-Lobos chegou aos palcos da Broadway no ápice da era de ouro do teatro musical americano, período chamado de “*belle époque* do teatro musical”.

Aparentemente, aquele período parecia o mais favorável possível para que Villa-Lobos apresentasse a sua Magdalena na Broadway. Foi no ano de 1948 que a dupla Lerner e Loewe conseguiu finalmente criar o musical. Sobre a sua música, o único ponto, alvo de críticas, foi que ela não era facilmente assimilada em uma primeira audição pelo público, como geralmente acontecia nos sucessos da Broadway. Se por um lado, a personalidade, o nível de conhecimento e de exigência musical de Villa-Lobos não lhe permitiam compor algo somente para agradar ao público, ou para fazer sucesso, por outro lado, ele também se propôs a contribuir para o gênero, acreditando na capacidade de aceitação pelo público de teatro norte-americano e, assim, acreditando em sua capacidade criativa.

Rio, 6 de novembro de 1948

Consul Vasco Mariz,

Prezado Mariz:

É com muito prazer que Mindinha e eu enviamos nos papéis os nossos parabéns pela chegada da filhinha e fazemos os sinceros votos de muitas felicidades para o trio.

Na realidade, de acordo com quase toda a crítica americana, o liberto de Madalena prejudicou a obra e, talvez por este motivo ela deverá ficar menos tempo no cartaz, segundo muitos declaram.

De acordo com o contrato não se poderá fazer novo libreto mas traduzi-lo e para isso, Raymundo Magalhaes Junior já pediu autorização à Cia... o que aliás julgo bem entregue, não só porque conhece bem o inglês, mas porque viveu muito tempo na América.

Não sei, porém, quando será realizado esse trabalho, porque francamente não julgo que se poderá fazer tão grande montagem aqui entre nós, especialmente em uma época de compressão de despesas como atravessamos.

Recebi os dois livros. Agradeço-lhe a remessa e felicito-o pela realização do trabalho, apenas lastimando que emitiu muitas opiniões sem perfeito conhecimento do assunto e que, pessoalmente, exporei a você.

O “Big-Ben” publicado no livro não meu original, mas uma cópia de Mindinha. Na verdade, há tão grande afinidade entre nós dois que até mesmo a grafia musical vem cada se igualando a minha.

Sobre a realização de concertos no Porto, não verei inconveniente desde que possa realizar algum em Lisboa.

Após minha atuação nos Estado Unidos e México, nos meses de janeiro e fevereiro, partirei para Paris, Londres e Roma e por isto é perfeitamente viável que eu possa dar um pulinho até aí.

Rio, 6 de Novembro de 1948

Consul Vasco Mariz

Prezado Mariz:

É com muito prazer que Mindinha e eu enviamos aos papais os nossos parabens pela chegada da filhinha e fazemos os sinceros votos de muitas felicidades para o Trio.

Na realidade, de acordo com quasi toda a critica americana, o libreto de Mdalena prejudicou a obra e, talvez por este motivo ela deverá ficar menos tempo no cartaz, segundo muitos declaram.

De acordo com o contrato não se poderá fazer novo libreto mas traduzi-lo e para isso, Raymundo Magalhães Junior já pediu autorização à Cia., o que aliás julgo bem entregue, não só porque conhece bem o inglês, mas também porque viveu muito tempo na America.

Não sei porém, quando será realizado esse trabalho, porque francamente não julgo que se poderá fazer tão grande montagem aqui entre nós, especialmente em uma época de compressão de despesas como atravessamos.

Recebi os dois livros. Agradeço-lhe a remessa e felicito-o pela realização do trabalho, apenas lastimando que emitiu muitas opiniões sem perfeito conhecimento do assunto e que, pessoalmente, exporei a você.

O "Big-Ben" publicado no livro não é meu original, mas uma copia de Mindinha. Na verdade, há tão grande afinidade entre nós dois que até mesmo a grafia musical vem cada se igualando à minha.

Sobre a realização de concertos no Porto, não verei inconveniente desde que possa realizar algum em Lisboa.

Após minha atuação nos Estados Unidos e Mexico, nos meses de Janeiro e Fevereiro, partirei para Paris, Londres Roma e por isso é perfeitamente viavel que eu possa dar um pulinho até aí.

Abraça-o afetuosamente

Villa-Lobos

H. Villa-Lobos



Maestro Vila Lobos.

N a t a l.
21-5-1949

Av. Junqueira Aires, 377.

Bôas vindas e muitas saudades do bate-papo em Lisboa. Estou aqui lembrando a promessa do retrato. Imagine que luto para termos o nosso ANUARIO da Sociedade Brasileira de Folk Lore e para ele venho pedir-lhe algumas linhas, copyright by...

Não haverá melhor alegria para esse grupo provinciano que a sua solidariedade em nossa publicação.

Peço lembrar-me á senhora com todos os votos de felicidade.

Para não tomar tempo, dou bréque á verbiage.

seu velho adm e am^o

Luis da Camara Casado

581

Câmara Cascudo,

Villa-Lobos e o “folclore brasileiro”

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), folclorista, pesquisador e jornalista brasileiro, foi um dos mais atuantes pesquisadores das manifestações culturais brasileiras. Câmara Cascudo nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, no dia 30 de dezembro de 1898 e produziu uma vasta obra sobre a cultura popular brasileira. Em 1941, Luís da Câmara Cascudo criou a Sociedade Brasileira de Folclore e em 1954 publicou o Dicionário do Folclore Brasileiro (atualmente na 12ª edição). Na carta aqui apresentada, Câmara Cascudo demonstra sua admiração pela obra de Villa-Lobos ao convidá-lo para contribuir com o Anuário da instituição dirigida por ele. Para tanto, o folclorista solicita, também, uma fotografia de Villa-Lobos para compor a publicação.

Maestro Villa-Lobos,

Natal, 21/5/1949

Boas vindas e muitas saudações do bate-papo em Lisboa. Estou aqui lembrando a promessa do retrato. Imagine que luta para termos o nosso Anuário da Sociedade Brasileira de Folclore e para ele venho pedir-lhe algumas linhas, copyright by..

Não haverá melhor alegria para esse grupo provinciano que a sua solidariedade em nossa publicação.

Peço lembrar-me à senhora com todos os votos de felicidade.

Para não tomar tempo, dou breque à verbiage.

Seu velho admirador e amigo

Luís da Camara Cascudo

Caro irmão Tubu
Saudações

1912-7-18

Espero este encontrar-te já com saúde, em companhia
de tua família. Escrevo-te este, afim de combi-
nar-mos a hora e o lugar, onde devemos estar
para irmos ao medico. Eu estou prompto para o
12 dia de sol partir. Tenho passado um pouco mal
devido o ingrato tempo. Olhe! meu irmão. A
saúde é uma das primeiras necessidades e precisa
lembrante de teu irmão que sofre a oito meses.
Bom, responde-me. Aceite lembranças de todos
para todos e um um abraço de teu irmão
23081 *Thom.*

Othon

o carinho fraternal

Pouco se sabe sobre as relações familiares de Villa-Lobos. Como escrito anteriormente, Villa-Lobos teve sete irmãos: Bertha, Carmen, Othon (primeiro), Ester, Clóvis, Gilda e Othon (segundo). Desses irmãos, o primeiro Othon, Ester, Clóvis e Gilda morreram de modo prematuro; o segundo Othon morreu aos 26 anos, foi estudante de medicina e jogador de futebol. Nesta afetuosa carta, escrita em 22 de julho de 1918, Othon, usando o apelido de infância, “Tuhú”, para se referir ao irmão mais velho Heitor, Othon pede a atenção do compositor à enfermidade que o acometera. Em setembro, dois meses após essa carta, Villa-Lobos realizou a estreia de *O Naufrágio de Kleônicos* e do *Tédio da Alvorada* no Rio de Janeiro.

Rio, 22/7/1918

Caro irmão Tuhú

Saudações

Espero este encontrar-te já com saúde, em companhia de tua família. Escrevo-te este, a fim de combinarmos a hora e o lugar, onde devemos estar para irmos ao médico. Eu estou pronto para o primeiro dia de sol partir. Tenho passado um pouco mal devido o ingrato tempo. Olhe! Meu irmão. A saúde é uma das primeiras necessidades e preciosa (...) lembre-se do seu irmão que sofre a oito meses. Bom, responda-me. Aceite lembranças de todos para todos e um abraço de teu irmão.

Othon

Paris - Gaceta Musical - Julio - Agosto 1928

Un gran compositor Latinoamericano

Hector Villa-Lobos

Para Jorge Mañach,
escritor cubano.

EL mal de exotismo es mal que aqueja demasiado amenuando a los artistas de nuestra América. Tenemos mucho del pino de Heine que soñaba con la palmera remota. Solo que con nosotros acontece lo contrario: somos palmera, crecida a veces en plena selva virgen, y nos esforzamos por disfrazarnos de pino escarchado... Para el europeo resulta exótico un ambiente a lo Gauguin, con tornasol de luces y grandes flores, rojas como bocas primitivas. Para nuestro temperamento, lo exótico debe estar en Montparnasse... Lo que acontece, desgraciadamente, es que teniendo casi siempre una violenta paleta de rojos y azules en el espíritu, nos aplicamos a neutralizarla con los grises de brumas invernales. Nos repetimos *«il pleut dans mon cœur»*, como el suave poeta, para engañar el incendio tropical que llevamos dentro.

Recientemente, un conocido editor parisiense me hablaba de las posibilidades de lanzar una colección de libros de autores latinoamericanos traducidos al francés, rogándome que hiciera una lista aproximativa de obras que pudieran incluirse en esa serie. Se buscaban obras «llenas de carácter» y

6

Artigo escrito por Alejo Carpentier e publicado na *Revista Gaceta Musical* (1928).

Alejo Carpentier

instrumentos indígenas e afro-brasileiros

Alejo Carpentier, nascido em Havana em 1904, era filho de pai francês e de mãe de origem russa. Formado em arquitetura, escritor, fazia parte de grupos literários e produzia críticas sobre literatura, teatro, artes plásticas e música.

Em 1928, aos vinte e quatro anos de idade, seu manifesto contra o ditador cubano Gerardo Machado levou-o à prisão. Ali escreveu o seu primeiro romance – *Éuê-Yambê-o*. Em liberdade condicional, fugiu de Cuba usando o passaporte do poeta Robert Desnaud. Carpentier só retornaria a Cuba após a Revolução liderada por Fidel Castro, quando passou a trabalhar junto à rádio e à universidade, ocupando cargos importantes no regime socialista. Posteriormente, atuou como ministro-conselheiro para assuntos culturais da embaixada cubana em Paris.

Mesmo que não tenhamos conhecimento de cartas trocadas entre estes personagens, os escritos de Carpentier expressam a proximidade, as trocas e diálogos entre eles. No ano de 1928, as trajetórias de Carpentier e Villa-Lobos se cruzaram. Dezesete anos mais velho, Villa-Lobos contava com quarenta anos de idade e já era personagem reconhecido em Paris desde sua passagem bem-sucedida pela cidade havia cinco anos. Sua ima-

gem e obra já circulavam nos jornais e nos círculos artísticos quando Alejo Carpentier, difusor do afrocubanismo musical na Europa, passou a viver na França, numa estadia entre os de 1927 e 1939. Durante esse período, dentre outras atividades, colaborou com a *Revista Gaceta Musical*. Publicado em língua espanhola, o periódico circulou em Paris entre os anos de 1928 e 1929. A *Gaceta* foi editada pelo compositor mexicano Manuel Ponce e direcionava sua produção para as reflexões sobre a música produzida na América Latina.

Sobre a modernidade musical de Villa-Lobos antes da Semana de Arte Moderna de São Paulo e de suas viagens a Paris, é sintomático que Alejo Carpentier, em 1928, na *Revista Gaceta Musical* de Paris, tenha observado que algumas de suas obras, muito anteriores a 1920, que segundo o musicólogo eram quase premonitórias.

A crítica de Carpentier fazia parte do exercício antropofágico de reinvenção de uma latinidade musical no contexto cosmopolita e imperialista que tomava conta das metrópoles latino-americanas da *Belle Époque*.

E, Villa-Lobos, deste modo, seria “um dos poucos artistas nossos que se orgulha de sua sensibilidade americana e não trata de desnaturalizá-la”.

O artigo de Carpentier intitulado “Um Grande Compositor Latino-americano: Heitor Villa-lobos”, escrito na *Revista Gaceta Musical* de Paris entre os meses de agosto e julho de 1928 (data do primeiro encontro com Villa-Lobos), pode ser interpretado como resposta à entrevista a escritora francesa Lucie Delarue-Mardrus citada anteriormente.

Em 1929, no ano seguinte ao primeiro encontro com Villa-Lobos, em artigo escrito na *Revista Social de Havana*, Alejo Carpentier afirmaria, reforçando seus argumentos, que o compositor brasileiro representava “a primeira grande força musical da América Latina que se [fez] sentir na Europa”. Os textos de Carpentier sobre Villa-Lobos demonstram como não se deve valorizar excessivamente o papel do “choque externo” delimitado pelo olhar do “outro” como referência balizadora para as composições de Villa-Lobos. Nota-se, assim, a necessidade de se levar em conta as experiências do compositor com

o local enquanto clivagem da construção de sua brasilidade em meio a negociações históricas no contexto latino-americano.

Desse modo, ao se referir a Villa-Lobos, Carpentier afirmava que “nosso compositor conhece as angústias e dilemas que não preocuparam nunca o compositor europeu. O desejo de encontrar o universal nas entranhas do local”.

Em seu romance, *Os Passos Perdidos*, no qual apresenta diversos traços autobiográficos, Carpentier narra a trajetória de um musicólogo. Trata-se da personagem central – um hispano-americano, de ascendência europeia pelo lado paterno que sai da cidade para buscar em meio à floresta venezuelana instrumentos musicais antigos que integrariam o acervo de uma universidade. A empreitada consistia em uma viagem à região amazônica para buscar “entre outros idiófonos singulares, um enxerto de tambor e bastão de ritmo que Schaeffner e Curt Sachs ignoravam, a famosa jarra com duas embocaduras de cana usadas por certos índios em suas cerimônias funerárias”.

Podemos estabelecer uma analogia entre a personagem literária de Carpentier e Villa-Lobos. Além das conhecidas viagens pelo interior do país, por meio das quais o compositor manteve contato com as mais diversas manifestações populares brasileiras, são diversos os exemplos de musicalidades afro-brasileiras e indígenas presentes na obra de Villa-Lobos. Camisã, caracaxá, caxambu, cuíca, ganzá, matraca, pandeiro pio, prato de louça, puíta, reco-reco, tambor surdo, tambor tartaruga, tamborim, tambu-tambi, dentre outros instrumentos da tradição ameríndia ou afro-brasileira estão presentes nas obras de Villa-Lobos. Este é o caso do Choros nº 6. Neste, o batuque maranhense Tambor de Crioula, forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores, apresenta-se como referência, e expressa também o papel da formação Villa-Lobos antes dos anos 1920 e a importância de sua presença na região norte do país.



Para pensar

Villa-Lobos, a Semana e o Brasil...

Em sua obra *Mozart: a sociologia de um gênio*, o sociólogo Norbert Elias trata das tensões entre a trajetória do compositor austríaco e seu contexto social. Para Elias, a capacidade criativa de Mozart contrastava com seu contexto caracterizado pelo controle social próprio a sociedade de corte europeia do século XVIII. Para a sociedade cortesã, a música era vista como atividade para entretenimento, e o músico como artesão que deveria cumprir suas funções como determinado por cada corte. Ao tentar ganhar a vida como músico autônomo e consciente de seu talento pessoal, Mozart não obteve sucesso, pois tal atividade só seria possível na geração posterior, por exemplo aquela da qual fez parte Beethoven.

A noção de “gênio” se consolidaria na geração posterior em sua versão romântica, a partir do século XIX.

A dependência de Mozart em relação a aristocracia, bem como sua tentativa de desvencilhar-se dos padrões da época ditou o destino do compositor e de sua obra particularmente original.

Ao avaliar a trajetória de Villa-Lobos em relação ao contexto histórico brasileiro da primeira metade do século XX, bem como a construção de suas redes de sociabilidades naquele cenário artístico, nota-se que sua música se apresenta como um grande painel sonoro tradutor dos dilemas do compositor e da sociedade brasileira em relação às transformações ocorridas no contexto. Sua música traduz diversos dilemas, ainda atuais, relacionados ao lugar do Brasil no cenário da modernidade europeia. As representações, simbologias, alegorias, metáforas da brasilidade presentes em suas criações oferecem de modo propositivo uma releitura original do nacionalismo inventado pelos europeus.

Por um lado, Villa-Lobos tornou-se antítese do arquétipo outsider, dominando a estruturação formal da linguagem musical europeia e transformando-se em um músico “francês” no Rio de Janeiro cosmopolita do início do século XX, soube se inserir social e culturalmente. Por outro lado, soube utilizar como antídoto àquele eurocentrismo suas experiências pregressas, tais como o contato com musicalidades afro-brasileiras e ameríndias, com a música popular urbana carioca, inventando e imaginando uma musicalidade inovadora e propositiva que o colocara como símbolo de brasilidade moderna.

Nos anos seguintes a 1922, a Semana de Arte Moderna tornou-se exemplo do mito fundador da nacionalidade. É possível afirmar a memória referente ao evento construída nos anos seguintes demonstram a vitalidade do evento e de suas diversas formas de apropriação simbólica que caminharam na busca por outras modernidades e brasilidades. Nos anos seguintes aos manifestos modernistas, as obras musicológicas, sociológicas e historiográficas passaram a propor debates originais sobre mudanças e

permanências em relação ao nosso passado colonial, escravista e conservador. Este caldeirão de ideias construídas nos anos 1920 reverberariam nas ciências sociais posicionamentos diversos produzidas na década seguinte expressados em obras como *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.

Tal como estes intérpretes do Brasil, entre os anos 1922 e 1930, com sua escuta atenta, dialogando com as transformações políticas e sociais no Brasil, Villa-Lobos soube construir sua versão desta complexidade construindo um grande painel sonoro e diversificado do Brasil a ser interpretado pelas gerações seguintes. Sua música incorporou estruturas simbólicas e sonoras indígenas e afro-brasileiras, materializadas no uso de instrumentos, temáticas e representações da brasilidade musical. Ele ainda antecipa diversas questões ainda relevantes, como a conservação ambiental, a questão indígena, a vida das comunidades rurais, a autonomia do Brasil-nação e suas respectivas construções e representações culturais.

Um dos desafios nesta celebração do centenário da Semana de 22 (assim como do bicentenário de nossa Independência) é a atualização do espírito modernista. Esse movimento cultural teve como essência a busca por uma “civilização brasileira” que se expressa por meio da cultura popular, periférica. Canções, receitas, ritos, danças, hinos, instrumentos, gestos, vocábulos, enfim, os mais diversos meios de expressão que traduzem a identidade da jovem nação brasileira foram construídos como uma tradição inventada, costurados com maior ou menor rigor por intelectuais de classe média em seu projeto de um país independente e original.

Nos dias atuais, as possibilidades oferecidas pelas mídias digitais vêm progressivamente transformando os artistas e cidadãos anônimos em atores significativos dessas representações culturais que particularizam as identidades nos guetos, becos, vilas, ruelas, bairros, cidades – o que tradicionalmente era chamado

de “folclore”. Uma cultura multifacetada que, como observa Jameson, “desmantelou muitas das barreiras ao consumo cultural que pareciam implícitas no modernismo”. Alicerçada no tripé democracia-mídia-mercado, a produção cultural dos dias atuais desafia a utopia modernista em seus aspectos higienistas e homogeneizadores, dando um novo sentido à noção de produção cultural e dos valores associados a esses produtos.

Nascido em um lar burguês, Villa-Lobos tornou-se um gênio, um autêntico símbolo da cultura nacional, após vivenciar uma mudança de status social, aliando-se aos músicos humildes que praticavam o choro, o samba, o maxixe, a música das ruas. Esse foi o aspecto mais proeminente de sua formação musical, que aliada aos meios técnicos que ele assimilou da música clássica europeia resultaram em uma síntese bastante original e que nos faz pensar numa possível “civilização brasileira” decorrente desse processo antropofágico de devorar as informações e devolvê-las segundo um estilo peculiar.

Através de sua música, Villa-Lobos ainda soube articular várias questões cruciais para o país, tais como: a necessidade de preservação das florestas e proteção aos povos indígenas; a educação musical como elemento formador desde a infância e de ensino obrigatório nas escolas; a celebração do caráter nacional através das festividades, dos ritos e danças populares. As trajetórias percorridas por ele: de Tuhú a Heitor, do “Cavaquinho de Ouro” ao Municipal, de Lucília a Arminda, de Epiácio Pessoa a Vargas, de Paris a Nova Iorque, do caipira a Bach, formam um contraponto curioso e surpreendente, que às vezes se confunde com a história do Brasil e seu desenvolvimento como nação.

Todavia, Villa-Lobos ainda enxergava seu campo de atuação como um forma de legitimação da cultura popular, supostamente “enriquecida” pela técnica orquestral – essa era uma concepção ainda arraigada em seu tempo – mas ainda assim sua proposta artística representa uma primeira quebra importante de paradigma, empoderando a arte popular. A voz das periferias é hoje menos dependente da genialidade de homens como Villa-Lobos, ecoando espontaneamente por meio de artistas mulheres e homens, nas diversas identidades de gênero, etnias e culturas que consistem esse caldo indefinido que chamamos de “povo”. A arte como forma de inclusão é, no limite, a nova revolução que está por ser feita, não mais pela ação das elites, mas por esses diversos atores, seja nas salas de concerto, nos teatros populares, nos bailes funk, nas universidades, nas casas de cultura ou nas festas e ritos que celebram o Brasil e seu povo. A celebração do bicentenário da independência mostra que essa condição “independente” é um processo em constante evolução. Villa-Lobos parece ter compreendido a necessidade dessa transformação do Brasil, colônia convertida em nação, cujo processo de verdadeira modernização passa pela valorização da cultura e bem-estar de seu povo.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mario de. *O ensaio sobre a música brasileira* [1928]. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. 4ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 2006.
- _____. *O ensaio sobre música brasileira*. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia C. Toni. São Paulo: Edusp, 2020.
- ARCANJO Jr., Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: University of Texas – Institute of Latin American Studies, 1994.
- BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Prismas, 2015.
- CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos por Alejo Carpentier*. Tradução de Emir Sader e J. Jota de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- CORREA DO LAGO, Manoel A. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo Musical no Rio de Janeiro Antes da Semana*. Rio de Janeiro, Rele, 2010.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os Quartetos de Cordas de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, mec/Museu Villa-Lobos, 1970.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: editora do autor, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz, et al. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna, 1972.
- KATER, Carlos. “Villa-Lobos de Rubinstein”. In: *Latin American Music Review*, v. 8, n. 2, p. 246-253, 1987.

- _____. “Villa-Lobos e a melodia das montanhas”. In: *Latin American Music Review*, v. 5, n. 1, p. 102-105, 1984.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a música popular: uma visão sem preconceito*. São Paulo: Tipografia Musical, 2019.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso & Dudeque, Norton (orgs.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba, Editora da UFPR, 2017.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicissimo e Claudia Sarmiento. São Paulo: Contracorrente, 2021.
- TONI, Flávia. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1986.
- VILLA-LOBOS, SUA OBRA. Museu Villa-Lobos, 4 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.
- WISNIK, José M. *O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, 1983 [1978].

