

# O violão de Heitor Villa-Lobos: entre a *Belle Époque* carioca e as rodas de choro

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v6i1.907>

*Loque Arcanjo júnior*

Mestre em História pela UFMG, especialista em História da Cultura de Arte UFMG.

Professor da Escola de Música da UEMG e do curso de História do UNIBH

[loquearcanjo@yahoo.com.br](mailto:loquearcanjo@yahoo.com.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-4912-8190>

Recebido: 04/12/2012 Aceito: 06/06/2013

## RESUMO:

Os diálogos musicais de Heitor Villa-Lobos conectam o compositor às perspectivas modernistas com as quais o músico se identificou durante sua trajetória artística: o modernismo musical carioca que apresenta como dois dos elementos centrais o choro e o samba, e o paulista caracterizado pela centralidade simbólica e estratégica da Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar desta centralidade, sua música tomou significados culturais modernistas a partir da construção de suas redes de sociabilidades no espaço urbano “carioca” entre os anos de 1900 e 1922.

**PALAVRAS-CHAVES:** Villa-Lobos, modernismo, música

## ABSTRACT:

The musical dialogues Heitor Villa-Lobos connect to the composer modernist perspectives with which the musician was identified during his artistic career: the “carioca” musical modernism that shows how two central elements of samba and choro, and “paulista” characterized by the centrality and symbolic strategic Week of Modern Art in 1922. On the one hand his music took cultural meanings modernists from the construction of their networks

## Introdução

A Semana de Arte Moderna de 1922 é observada como um marco do modernismo e do nacionalismo de Heitor Villa-Lobos. Compositor carioca que aos 35 anos de idade recebeu o convite para participar do evento em São Paulo. Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Paulo Prado foram à casa do compositor carioca e fizeram o convite para ele participar do evento projetado. Era a primeira vez que o compositor apresentaria suas obras fora do Rio de Janeiro. Naquele ano de 1922, Heitor Villa-Lobos foi o único músico a se apresentar nos três dias do evento realizado nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. O repertório de sua autoria, apresentado por ele na Semana, foi composto em diferentes momentos no período que vai de 1914 a 1921: duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto (nas *Danças Africanas*), seis peças para canto e piano e sete peças para piano-solo. As apresentações de Villa-Lobos em 1922 são consideradas pela historiografia como o marco na vida artística do compositor que, a partir daquele momento, se transformaria num músico “essencialmente brasileiro”. Os anos anteriores à década de 1920 foram apontados, por esta historiografia como uma etapa preliminar na consolidação de Villa-Lobos enquanto expoente máximo da música brasileira.<sup>1</sup>

O papel desempenhado pelo modernismo paulista na difusão da música de Villa-Lobos, representado, por exemplo, pelo peso atribuído à Semana de Arte Moderna de 1922, e pelo modelo de musicalidade nacional proposta por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música Brasileira* de 1928, se encontra, historiograficamente, sobreposto à sua identidade musical construída em meio às suas relações com a boemia ca-

<sup>1</sup>WISNIK, O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22.

rioca no início do século. Relações que não são problematizadas historiograficamente como expressão cultural do seu modernismo carioca. oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (Bauman) Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (Bauman) Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (Bau) Ao retomar de forma crítica os estudos sobre o modernismo, percebe-se que ainda nos dias de hoje permanece uma visão do modernismo no Brasil circunscrito a ambiência paulista e a um grupo canônico de intelectuais no qual se destacam Oswald de Andrade e Mário de Andrade. De acordo com a Monica Veloso, a narrativa hegemônica do modernismo de São Paulo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas entre os anos de 1930 e 1950 tendo como focos privilegiados de propagação os meios acadêmicos e os jornais.<sup>2</sup>

Para compreender o nacionalismo de Villa-Lobos é necessário, portanto, perceber que este foi construído por meio de diversas formas de “imaginação”. Além do músico inovador, desbravador e revolucionário “paulista”, existe o Villa-Lobos “carioca”, músico que se formou entre os anos 1900 e 1920 naquele espaço urbano caracterizado pelo trânsito de diversas culturas musicais. É necessário captar a “ambiência cultural” desta cidade, buscando analisar como o músico tecia suas redes de sociabilidade e como articulava em meio aos diferentes grupos de intelectuais por meio dos quais transitava suas identidades musicais. É necessário, também, situar o compositor em relação aos seus interlocutores que foram fundamentais na construção de sua música e de suas identidades. É fundamental o levantamento dos diferentes “lugares de sociabilidade” por eles legitimados, lugares que ofereciam o compartilhar de identidades comuns ao grupo. Esta formação de redes diz respeito às formas por meio das quais estes sujeitos se organizam ao compartilharem sensibilidades comuns. Estas organizações, mais ou menos formais, demarcam fronteiras nem sempre muito bem definidas. No caso específico de Villa-Lobos, estes lugares de sociabilidade podem ser identificados das mais diversas maneiras: visualizadas, por exemplo, em correspondências, periódicos, partituras que podem expressar diversas redes de sociabilidade construídas por ele com os chorões, com a *Belle Époque* carioca e com os idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Para o objeto de estudo deste artigo que consiste no estudo da inserção de Villa-Lobos em relação ao modernismo carioca, é significativo destacar que o processo de revisão historiográfica atual levanta questões em relação ao modernismo no Brasil que são fundamentais para a compreensão das identidades musicais de Villa-Lobos: o fenômeno da circulação de idéias, a capacidade inventiva dos atores, a diversidade das práticas culturais, o diálogo com as tradições, a diversidade dos espaços, temporalidades, atores e configurações. Na busca pela compreensão dos diferentes modernismos, a historiografia passou a destacar a dinâmica comunicativa de diferentes grupos, descentrando o foco das culturas letradas para as diferentes formas de comu-

<sup>2</sup>GOMES, Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo; VEL-LOSO, Modernismo no Rio de Janeiro

nicação, tais como as sonoras e auditivas que podem incorporar, por exemplo, a música e as diferentes práticas musicais além das representações sobre elas. Os trabalhos mais recentes sobre “modernidade” e “modernismo” no Brasil promovem uma abordagem conceitual focando as particularidades dos significados destes termos em diferentes discursos, espaços e contextos. Ao trazer uma historicidade a estes conceitos, esta historiografia vem destacando as subjetividades por meio das quais os modernismos no Brasil estabeleceram diferentes discursos que expressavam diferentes leituras da nacionalidade.<sup>3</sup>

Em uma autobiografia enviada a Francisco Curt Lange nos anos 1940, Villa-Lobos destacou a importância de sua relação com os chorões, referência dada aos músicos do início do século XX da cidade do Rio de Janeiro, tais como Anacleto Medeiros, Quincas Laranjeira, Joao Pernambuco, Pixinguinha, Donga e Ernesto Nazareth. Nas palavras dele, em 1901, aos quatorze anos de idade, “freqüentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão.” Além disso, o compositor afirmou, nesta mesma autobiografia, que, aos dezenove anos de idade, “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Satiro Bilhar e outros.”<sup>4</sup>

Estas breves informações sobre a vida de Villa-Lobos nos primeiros anos da República apresentam, nas suas entrelinhas, elementos históricos ainda pouco explorados pelos estudiosos da obra do compositor. Estes elementos dizem respeito às características históricas que marcam a identidade do espaço urbano enquanto *locus* de expressão cultural do modernismo carioca. Sua condição de capital foi marcada pela forte presença do Estado e das atividades de serviço (comércio e burocracia pública) e por uma relação entre espaço público e fragmentação da sociedade, tida como “preguiçosa e rebelde”. De modo geral, o produtor de cultura no Rio de Janeiro estaria marcado por uma dupla inserção social resultante desta particularidade: de um lado ele estaria ligado ao Estado como funcionário público, uma relação que expressava um misto de dependência, atração e desprezo pelo “patrão”; de outro lado, por não conseguir reconhecimento social ou por não conseguir subir às altas esferas do poder público, “acabaria por eleger a rua como *locus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores.” Dilacerado entre o serviço público e a rua, “o intelectual carioca estaria situado em uma espécie de “perverso limite” à sua expressão criadora, fundamentalmente em relação ao paulista que é desenhado como aquele mais distante do poder público e melhor reconhecido pelas oligarquias sociais”<sup>5</sup>.

Ao analisar os impactos da Proclamação da República sobre a sociedade do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX é importante destacar que as reformas urbanas realizadas por Pereira Passos eram eficientes, rápidas e autoritárias e tecnocratas, mas que apesar do predomínio da exclusão social e política, existia um vasto mundo de participação popular que passava ao largo do mundo oficial da política. Esta participação era de natureza religiosa, social e fragmentada. Com as reformas urbanas, a população teve que subir o morro e se isolar do centro o que aumentou o abismo social. Neste Rio de Janeiro “repaginado” no qual circulava um fascínio pela *Belle Époque* europeia, grupos como os chorões continuavam a viver seu cotidiano e a construir suas identidades.<sup>6</sup>

Pano de fundo dos “dramas” vividos por Villa-Lobos, este foi o cenário no qual ele passou os primeiros anos de sua vida: as atividades de seu pai, funcionário público e músico amador, expressam exatamente o dilaceramento próprio a este contexto. Por um lado, entre ser médico (desejo materno) e ser músico e intelectual

<sup>3</sup>FABRIS (org.), *Modernidade e Modernismo no Brasil*; GOMES, *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*; VELLOSO, *História e Modernismo. Sobre a perspectiva historiográfica que destacam as nações como produto de construções imaginárias*, ver: ANDERSON, *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*.

<sup>4</sup>VILLA-LOBOS, H. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida”

<sup>5</sup>GOMES, *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*, p. 23.

<sup>6</sup>CARVALHO, *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*.

“reconhecido” (vínculo com o Instituto Nacional de Música), aproxima-se da “rua” como lugar de sociabilidade ao se vincular aos chorões e à boemia. Por outro lado, o vínculo com o Instituto Nacional de Música é destacado por ele na mesma autobiografia citada. Nela o compositor carioca afirma que em 1908, aos 21 anos de idade, “matriculou-se no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música, na aula de harmonia do professor Frederico Nascimento, abandonando meses depois.”<sup>7</sup>

Para compreender o que o próprio Villa-Lobos rotulava de “boemia”, ao se vincular aos “chorões”, é significativo destacar que naquele mesmo cenário, as vivências dos literatos cariocas como Raul Pompéia, Olavo Bilac e Aloízio Azevedo se inspiraram na obra do próprio criador do “imaginário da boemia”, o escritor francês Henri Murger. Murger escreveu uma obra que pode ser considerada o “manifesto dos boêmios”. *Scenes de lavie de boheme* (1845) foi o livro que inspirou Puccini em sua ópera *La Bohème*. Os boêmios construídos pelo imaginário literário de Murger são personagens de uma classe média com carreiras relativamente promissoras, mas que abandonam estas promessas por uma vida ligada à arte e às incertezas da construção de uma trajetória de privações e dificuldades financeiras. A história social da cultura permite-nos um ângulo de visão que percebe na vida de Villa-Lobos e dos músicos influentes para sua formação musical que a boemia era a expressão de um imaginário que girava em torno das figuras destes atores sociais.<sup>8</sup>

Para compor o quadro de ambiguidades resultantes daquele universo cultural, percebe-se, nas poucas narrativas de Villa-Lobos sobre aquele momento de sua vida e ao destacar sua breve trajetória no Instituto Nacional de Música, uma valorização da formação musical vinculada à musicalidade da “música de concerto”. Nas palavras dele, fica clara, também, a valorização do ambiente domiciliar e dos ensinamentos de seu pai, um músico amador e autodidata responsável pelo diálogo inicial do jovem Heitor com as práticas musicais formais tais como “concertos” e “óperas”. Sobre o papel de seu pai para sua formação musical, Villa-Lobos afirma que

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser homem de apromorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. Com ele, assistia sempre a ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental.<sup>9</sup> (sic)

O músico afirmou que em 1904, aos dezessete anos de idade, se inscreveu no Instituto Nacional de Música para ter aulas de violoncelo. Ao citar nas suas narrativas sobre sua formação inicial a música dos compositores em evidência na Europa, percebe-se a valorização da cultura francesa própria à *Belle Époque* carioca. Se por um lado, Villa-Lobos valorizava esta cultura musical expressa, por exemplo, pela música de Claude Debussy e Camille Saint-Saens (músicos citados por ele na mesma autobiografia enviada a Curt Lange), por outro, Villa-Lobos saltava um dos limites impostos pela política oficial da sociedade da Primeira República, para a qual o choro e a seresta não faziam parte do repertório dos músicos de concerto ditos “civilizados”, mas que expressavam sua modernidade musical resultante das sociabilidades daquele espaço urbano. É significativo notar que os textos de Villa-Lobos sobre sua própria vida expressam estas diversas identidades:

**Em 1893** – (aos seis anos de idade) - aprendeu a tocar com seu pai numa viola arranjada como um pequeno violoncelo.

**Em 1894** – (aos sete anos de idade) – compunha melodias no seu violoncelo improvisado baseada nas cantigas de roda que ouvia nas ruas.

<sup>7</sup>VILLA-LOBOS, “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida”

<sup>8</sup>GUÉRIOS, Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Sobre a temática da Belle Époque no Rio de Janeiro ver: NEEDELL, Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.

<sup>9</sup>VILLA-LOBOS, Autobiografia, p. 98-99.

**Em 1899** – (aos 12 anos de idade) – Morreu seu pai, começou a estudar no clarinete de seu pai e num violão que conseguira emprestado para experimentar suas invenções harmônicas porque sua mãe desejando que ele seguisse a carreira de medicina e receando que se dedicasse inteiramente à música, não o deixava estudar piano.

**Em 1901** – (aos 14 anos de idade) - Frequentava as rodas boemias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro e violão.

**Em 1903** – (aos 15 anos de idade) Fugiu de casa para a residência de um tio a fim de ter mais liberdade de viver nas rodas dos músicos de banda, orquestra e chorões, embora sempre estudando humanidades e música.

**Em 1904** – (aos 16 anos de idade) – Iniciou sua profissão definida de música e orquestra, tocando todos os gêneros de teatro...<sup>10</sup>

As narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo expressam o dilaceramento próprio ao universo urbano do Rio de Janeiro e são significativas para a compreensão das identidades musicais do músico assumidas por ele: o “diálogo” entre a “viola” e o “violoncelo”, a música que ele ouvia nas “ruas”, nas “rodas boemias dos chorões da rua” e o “estudo das humanidades e da música de caráter formal.” Nota-se, ao mesmo tempo, uma oscilação identitária e uma ansiedade por se identificar: por um lado, a viola expressaria a música popular juntamente com as rodas boêmias, por outro lado, como violoncelista e estudioso das humanidades, o compositor se vinculava à música de caráter mais formal e associada à “música de concerto”.

A experiência carioca integra uma via de reflexão sobre o modernismo que se desvincula do pressuposto que associa o moderno a suas instituições formais e à ação das vanguardas como no caso paulista. A construção do modernismo carioca pode ser percebida com base nas sociabilidades e nos espaços cotidianos expressos através de personagens que transitavam pelas ruas da capital. A cultura modernista no Rio de Janeiro é indissociável da ação de grupos musicais boêmios, dos quais se pode dizer que os chorões citados por Villa-Lobos na carta a Curt Lange eram representantes. Estes músicos faziam parte de um universo cultural que construía nas ruas um “padrão de sociabilidade alternativo” e “uma ambiência organizadora”. Desse modo, eles se identificariam com as camadas populares com o violão e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. Na vida social carioca, as ruas seriam “a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações.”<sup>11</sup>

A história das *representações* permite-nos pensar três registros diferenciados da realidade histórica: as representações coletivas, as formas de exibição e estilização das identidades que pretendem ser reconhecidas e a delegação da coerência e da estabilidade da identidade assim firmada. Em outras palavras uma história da construção de identidades que diz respeito a uma história das relações simbólicas de força.<sup>12</sup>

Os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que “o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados”. Assim, “a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais”. Esta abordagem permite “analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade”.<sup>13</sup>

<sup>10</sup>VILLA-LOBOS, “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida”

<sup>11</sup>VELLOSO, Modernismo no Rio de Janeiro, p.27.

<sup>12</sup>CHARTIER, À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude, p.11.

<sup>13</sup>DUARTE, Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música, p. 123-142.

Especialmente para o modernismo carioca, a noção de “rede” implica o estudo das diversas estruturas das organizações que muitas vezes não se dava de maneira formal, como no caso paulista, e constituíam lugar de trocas e de construção de uma dinâmica própria baseada na circulação de saberes. Relações pessoais que constroem “espaços” desenhados por sensibilidades comuns que implicam vínculos de amizade, amores, aproximações, ilusões, mas também distanciamentos, ódios, distanciamentos e desilusões. Uma história dos músicos/intelectuais em consonância com uma história social da cultura, na busca pelos significados ocultos implícitos nos diferentes posicionamentos dos sujeitos envolvidos bem como de suas produções culturais, neste caso específico a produção musical e musicológica.<sup>14</sup>

O violão deve ser interpretado como instrumento privilegiado por onde transitaram diversas manifestações musicais que circulavam neste ambiente. O violão tal como conhecemos hoje surgiu na Europa, no final do século XVIII e chegou ao Brasil no começo do XIX. A partir da vinda da corte, este instrumento musical transforma-se no “grande metamorfoseador” das danças européias (valsas, polcas, shottisches, mazurcas), em danças brasileiras que possuíam as mesmas denominações. O violão, a partir daí transforma-se num importante acompanhador de diversos gêneros musicais, tais como: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. Ele realizou, a partir daí sua principal realização em relação ao repertório na música brasileira: tornar-se um suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país, como no seu baixo-cantante ou como, bem mais tarde, na “batida” da bossa-nova.<sup>15</sup>

Por um lado, a identificação do violão com os chorões e com outros conjuntos populares serviu para o discurso depreciativo em relação ao instrumento que passou a não ser reconhecido por muitos como instrumento “erudito”. Por outro lado, seu timbre e o “ambiente sonoro” criado por ele em torno do seu repertório colocaram o instrumento como símbolo de nacionalidade. O instrumento suscitou inúmeros debates acerca da natureza social do seu executante: instrumento musical das noitadas de se-  
restas, modinhas, maxixes, sambas e rodas boêmias, e instrumento “nobre” dos salões e salas de concerto.<sup>16</sup>

Sobre Villa-Lobos e este universo cultural, Pixinguinha afirmou que:

Ele era garoto. Ia sempre à minha casa na Rua Itapiru, número 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes, acompanhava meu pai. Mais tarde é que toquei uns chorinhos para ele. Sempre gostou de música. Tocava violoncello no Cinema Odeon e fazia umas pausas complicadas. Mas todo mundo achava Villa-Lobos meio esquisito, sabe? Não davam muito valor a ele. Villa-Lobos foi um sujeito que chegou antes a uma realidade que todos nós sabemos. Eu conheci Villa-Lobos muito antes de 1922. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os chorões. Às vezes até fazia acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os Chorinhos número 1 e 2, porém várias outras. Aquele .Uirapuru., o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimento. Villa-Lobos, para mim, é um Stravinski, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira, no conjunto. Considero isso uma grande arte.<sup>17</sup>

<sup>14</sup>GOMES, Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo; VELLOSO, História e Modernismo.

<sup>15</sup>TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930.

<sup>16</sup>TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930.

<sup>17</sup>Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Ver: TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930, p.120.

Na Europa, a partir do século XIX, proliferaram métodos de estudo que difundiram uma nova forma de pensar e organizar o estudo do violão, uma gramática do violão moderno. Até a metade deste século, o violão experimentará grandes transformações técnicas, dentre elas uma maior valorização do *ponteado* em detrimento do *rasgueado*, bem como a incorporação de novas técnicas de *arpejos* e *estudos de escalas* nas mais diversas tonalidades (ver figura 1). Mudanças estas que passaram a ser difundidas por meio dos *métodos*, publicados a partir deste momento.



FIGURA 1: Rondó, op. 244 número 10 de Ferdinando Carulli

Com estas transformações, surgiriam também novos compositores que ampliariam o repertório musical para o instrumento. Na primeira metade do *oitocentos*, os violões já haviam inundado os salões europeus (em especial franceses) e caído no gosto de compositores, tais como Nicolo Paganini e Franz Schubert que lhe dedicou algumas peças. Nos salões europeus abertos ao violão, conhecido neste contexto como “viola francesa” brilharam os espanhóis Dionísio Aguado (1784-1849) e Ferdinando Sor (1778-1839) e os italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) e Mateo Carcassi (1792-1853) que abandonaram seus países para difundirem suas composições para o instrumento nos salões de Paris, Londres e Viena.<sup>18</sup>

Se sobre sua juventude no Rio de Janeiro, em 1901, aos quatorze anos de idade, Villa-Lobos afirmava que “frequentava as rodas boêmias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão”; sobre seu famoso encontro em Paris, em 1923, com o grande violonista espanhol, Andrés Segóvia, Villa-Lobos afirmou: “eu sentei, toquei e acabei com a festa. Segóvia veio depois me perguntar onde eu havia aprendido. Eu lhe disse que não era violonista, mas sabia toda técnica de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi, etc.”<sup>19</sup>

A difusão e circulação das obras destes compositores no universo urbano do Rio de Janeiro em meados do século XIX foram destacadas por Márcia Taborda. Segundo ela

O músico francês Pierre Laforge, que por volta de 1834 estabeleceu negócio no Rio de Janeiro dedicando-se a impressão regular de peças musicais, foi o responsável pela introdução na sociedade carioca do primeiro método de viola francesa, já por esta época denominada violão. Na sessão de música do Jornal do Comércio de 1º de março de 1837 publicou o anúncio “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia número 89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: método de violão segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido por J. Crocco.”<sup>20</sup>

<sup>18</sup>TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930.

<sup>19</sup>TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930, p.104.

<sup>20</sup>TABORDA, Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930, p. 73.

Sobre difusão do repertório para violão neste contexto é muito significativa a presença da “Escola de Tárrega” que fizeram discípulos como a espanhola Josefina Roldo. A violonista chegou ao Rio de Janeiro entre os anos de 1917 e 1918 realizando concertos na Associação Brasileira de Imprensa e no Salão nobre do edifício do Jornal do Comércio, e também em São Paulo onde difundiu, dentre outros compositores, a obra de violonistas citados por Villa-Lobos em sua formação, como por exemplo, os italianos Dionísio Aguado, Mateo Carcassi e Ferdinando Carulli.

As narrativas de Villa-Lobos sobre sua cultura violonística já foram discutidas por outros estudos. Porém, elas devem ser problematizadas sob a perspectiva da história social da cultura a partir do estudo do trânsito e dos significados destas linguagens musicais presentes em suas composições. Ao construir as narrativas sobre suas identidades musicais, Villa-Lobos se vincula à música violonística cultivada nos salões parisienses por meio das obras de violonistas “italianos” e “espanhóis” e à música popular do universo urbano e modernista carioca. Nos dois sentidos, o violão desempenha papéis fundamentais: instrumento por meio do qual o compositor se inseriu no universo musical francês a partir de seu contato com a música dos violonistas estabelecidos nos salões franceses, e vínculo universo cultural urbano do Rio de Janeiro sendo “personagem” indispensável às rodas de choro como instrumento harmonizador e solista. Nas obras para violão de Villa-Lobos estas culturas musicais são incorporadas à suas narrativas musicais que demonstram um descentramento na direção de identidades bastante diversificadas.

Ao distinguir três tipos de hibridismos, aqueles que envolvem respectivamente artefatos, práticas e povos, Peter Burke, ao discutir as práticas híbridas afirma que estas podem ser identificadas na religião, na linguagem, no esporte, nas festividades e na música. Para o autor, a música oferece uma rica gama de exemplos de hibridização, para isto cita o caso de Debussy sobre o qual se tem sido dito que a função que Java representou em seu caso foi a de intensificar as técnicas em sua música, e no caso da música popular, destaca, o jazz, a salsa e o reggae.<sup>21</sup>

Heitor Villa-Lobos possui uma vasta obra para violão-solo das quais se destacam a *Suíte Popular Brasileira* (1908-12), o *Choros 1* (1920), os *Doze Estudos* (1929), e os *Cinco Prelúdios* (1940). A *Suíte Popular Brasileira* é um dos exemplos da versatilidade de Villa-Lobos e dos processos de hibridização proporcionados pela diversidade de suas práticas violonísticas. Esta obra consiste num conjunto de peças compostas no Rio de Janeiro entre 1908 e 1912, quando Villa-Lobos contava com vinte e três anos de idade. A *Suíte* se divide em cinco partes: *Mazurca-choro*, *Gavotta-choro*, *Valsa-Choro*, *Schotich-Choro* e o *Chorinho*. Este último movimento foi composto e incorporado à *Suíte* em Paris na primeira viagem do maestro à capital francesa em 1923. Como será demonstrado logo à frente, esta obra explicita a habilidade do compositor no tratamento dado ao violão, e ao *choro* enquanto gênero musical, mas também o domínio da técnica violonística desenvolvida nos salões franceses anteriormente citados.

Na *Mazurca-choro*, por exemplo, pode-se identificar muito deste processo de hibridismo cultural. A Mazurka é uma dança polonesa de compasso ternário, originária da Marzóvia. Se caracteriza pelo deslocamento do acento sobre tempos fracos do compasso (2º ou 3º tempo), pela abundância das tercinas, pelo ritmo pontuado e pelos grandes intervalos melódicos.<sup>22</sup>

No que diz respeito à técnica, a Mazurca escrita por Villa-Lobos trouxe estas características próprias à forma musical europeia: a sucessão de tercinas desenvolvidas na coda consiste num arpejo no qual o violonista deve utilizar os dedos anular, médio e indicador de forma sucessiva e rápida (ver figura 2). A presença deste *arpejo* de-

<sup>21</sup>BURKE, Peter. Hibridismo Cultural.

<sup>22</sup>Para uma análise formal acerca da obra violonística de Villa-Lobos ver: PEREIRA, Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão; SANTOS, Heitor Villa-Lobos e o violão.



monstra o desenvolvimento técnico apresentado pelos violonistas que faziam sucesso em Paris e que, como dito anteriormente, transitavam em métodos para violão nas tipografias do Rio de Janeiro deste meados do século XIX (ver figura 1).



FIGURA 2: *Mazurca-Choro* da Suíte Popular Brasileira de Heitor Villa-Lobos.

Seguindo a forma A – B – A – C – A – CODA, no primeiro tema (ver figura 3), a sexta napolitana se identifica com a música dos chorões cariocas, um tipo de encadeamento harmônico comum na música popular instrumental do Rio de Janeiro do início do século XX. Da mesma forma, o tema principal se identifica com a modinha, apresentada por uma melodia simples acompanhada de uma base harmônica comum ao violão acompanhador das rodas de choro.



FIGURA 3: *Mazurca-Choro* da Suíte Popular Brasileira de Heitor Villa-Lobos.

O choro pode ser interpretado como um gênero musical constituído a partir de 1870, que consistia num modo de se tocar próprio dos músicos do Rio de Janeiro. A formação tradicional consiste em violões, flauta, cavaquinho e pandeiros. Cada instrumento possui uma função relativamente específica: a flauta como solista, o cavaquinho como centro harmônico e o violão nos baixos ou “baixaria” e muitas vezes, também como acompanhador. Estas duas “funções” desempenhadas pelo instrumento podem ser encontradas na obra de Villa-Lobos (ver figura 4).

O *Choros* para violão demonstra a habilidade de Villa-Lobos como violonista das rodas de Choro, pois apresenta as duas principais funções do instrumento nos grupos de choro que se formavam no Rio de Janeiro desde fins do século XIX. A partir dos primeiros anos da República, outros instrumentos passaram a integrar o grupo de choro, como bandolim, a clarineta e o saxofone. Destes grupos surgiram importantes violonistas que passa-

ram a compor para o instrumento. Estes músicos tinham como repertório valsas e polcas que se misturavam a outras tradições musicais como o maxixe e o lundu.

No *Choros no 1* escrito em 1920 para violão solo, a dedicatória a Ernesto Nazareth bem como a escolha do choro como forma musical demonstram a ligação do músico com esta prática musical própria daquele universo social. Este diálogo fica mais explícito ainda quando observamos que o *Improviso*, escrito por Nazareth em 1922 foi dedicado a Villa-Lobos e demonstra como a música pode ser instrumento de construção de diálogos culturais que explicitam identidades compartilhadas por um grupo.



Figura 4: Choros 1 para violão solo dedicado a Ernesto Nazareth.

## PARTITURAS

VILLA-LOBOS, H. *12 Estudos para violão solo*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955.

VILLA-LOBOS, H. *Suíte Populaire Brésilienne*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955.

VILLA-LOBOS, H. *Suíte Populaire Brésilienne*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955.

## FONOGRAMAS

VILLA-LOBOS, H. *Complete Music for Solo Guitar*. Guitar: Norbert Kraft, Madri: Naxos, 1998. (Compact Disc)

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras (Integrales)* Orchestre Synphonique de Brésil; Dierction: Isaac Karabtchewsky; Piano (Bachianas Brasileiras n° 3): Nelson Freire; Soprano: Leila Guimarães. France: Íris Music, 2001, 3 cd's.

## TEXTOS DE VILLA-LOBOS

VILLA-LOBOS, H. *Autobiografia* In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 98-99.

VILLA-LOBOS, H. "Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida" (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

VILLA-LOBOS, H. Agradecimento (Improviso proferido por ocasião da entrega do título *Cidadão Paulistano* na Câmara Municipal de São Paulo). *Presença de Villa-Lobos - 5º Volume*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1967, p.111.

VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129.

## BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCANJO, Loque. Um Universo musical bem bachiano: diversidade cultural e diálogos musicais nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1930 - 1945). *Ciência & Conhecimento*, Belo Horizonte, v. 2, p. 107-127, 2006.

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

ARCANJO, Loque. As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos. *Revista Escritas: Revista do Departamento de História da UFT*. Palmas, vol 2, ano 2, 2010, p. 77-101, 2010.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o Modernismo Musical no Brasil; identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *Revista e-hum* (Revista do Centro Universitário de Belo Horizonte) Belo Horizonte, vol.3, número 2, p. 66-81, 2010 Disponível em: <http://www.unibh.br/revistas/ehum/>

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). In: *Revista Temporalidades* (PPGHIS/UFMG), Belo Horizonte, Vol. 3 n.1, Jan./ Jul, 2011.

- ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo., In: *Revista Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, volume 1, Número 13, 2011.
- ARCANJO, Loque . Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o Americanismo de Francisco Curt Lange. *Revista Modus*, Belo Horizonte v. 6, p. 21-35, 2011.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. RS: Unisinos, Aldus 18, 2003.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Ed. UFRGS. Porto Alegre, 2002.
- DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 20, junho, p. 123-142, 2002.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro, FGV, 1999.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NAPOLITANO, Marcos. *Fontes áudio-visuais: a História depois do papel*. In: PINSKY. Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.
- SANTOS, Turíbio . *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, 1979.
- RAMINELLI, Ronald. História Urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.
- RÉMOND, Réne. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.
- RIBEIRO, João Carlos. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Matin Claret, 1987.
- RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades. Edições 34, 2003.
- TABORDA, M . *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...* *Revista Rio de Janeiro* número 8, p. 83-100, set/dez, 2002.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.