Villa-Lobos, os *Choros* e o Pestana às avessas

Marcos Branda Lacerda (USP)

Resumo: A presença de Machado de Assis no ambiente cultural do século XIX deu-lhe também a oportunidade de exercitar um tipo de crítica musical. Romances como *Memorial de Ayres* e *Dom Casmurro*, além de alguns contos e crônicas, contêm impressões valiosas sobre estética e outros assuntos atinentes à prática musical naquele momento da História. Particularmente em *O homem célebre* e *O machete*, ele faz alusão a pressupostos objetivos de uma arte na qual se destaca a fronteira entre o popular e o erudito. Os impasses criados por essa divisão têm implicações não apenas estilísticas, mas também de ordem psíquica e social. Este estudo debate como essa dualidade do estado da música na capital brasileira, então definida pelo grande escritor realista do século XIX, vem a colaborar na formulação de um ecletismo estilístico que se estabelece mais tarde, quando se acirram tendências modernistas na obra de Villa-Lobos a partir dos anos 1920. Dessa maneira, a partir da base cultural mais ampla e complexa evidenciada por Machado, é revista a imagem da modernidade em Villa-Lobos, formada com a colaboração de críticos desde Milhaud e Mário de Andrade até os dias de hoje.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Machado de Assis. Choros.

Villa-Lobos, *Choros* and *Pestana* Turned Inside Out

Abstract: Machado de Assis' partaking of the cultural world of the nineteenth century gave him the opportunity to exercise a form of musical criticism. Novels like *Esaú e Jacó* [Esau and Jacob], *Memorial de Ayres* [Counselor Aires's Memoirs*]* and *Dom Casmurro [*Lord Taciturn*]*, and some short stories and essays, contain valuable observations on the aesthetics and other matters pertaining to music at that time in history. Particularly in the tales *O homem célèbre [*The Celebrity*]* and *O machete [*The machete*]*, he alludes to the supposed objectives of an art which focuses on the border between the classical and the popular. The impasse created by this division has not only produced stylistic implications but also those of a psychological and social order. This study debates how this duality of the state of music in the capital of Brazil at the time, as defined by the great realist writer of the nineteenth century, comes to collaborate in formulating a stylistic eclecticism that is later established when modernist tendencies arise in the work of Villa-Lobos of the 1920s. Thus, from the broader and more complex cultural base as evidenced by Machado, we revisit the image of modernity in Villa-Lobos with the collaboration of critics from Milhaud to Mário de Andrade up to the present day.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Machado de Assis. Choros.

LACERDA, Marcos Branda. Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 77-98, dez. 2014.

1888, ano da promulgação da Lei Áurea, é também o ano de publicação de *Um homem célebre*, o conhecido conto de Machado de Assis, que tem sua primeira cena ambientada uma década antes em um sarau íntimo na casa de uma "boa e patusca" viúva sexagenária. O conto narra o universo psíquico de um músico, compositor e pianista, dividido entre sua fecundidade natural no ofício de compor polcas e sua incapacidade de atingir a meta de ser um compositor erudito. Um homem que herdara uma casa, possuía um escravo e um piano e que, portanto, fazia uma arte *menor* frente ao que poderia alcançar. Sempre que toca o inominável desejo de seu protagonista, a narrativa se torna árida e lúgubre: a escolha da esposa tísica que pretensamente o inspiraria no caminho sonhado, as imagens precárias de mestres da música europeia mal dispostas em seu gabinete, a obscuridade do meio de aprendizagem por intermédio de um padre (eventualmente seu próprio pai), os diálogos secos que trava com seu velho escravo. Quando retorna ao universo das polcas, o discurso se torna sarcástico: a descrença no gosto daqueles que se encantam por aquela (sua) música, a indesejável informalidade e mobilidade das formas de transmissão de suas composições, o uso político indiscriminado - liberal ou conservador - por parte de um editor esperto. Junto a este conto está também *O machete* de dez anos antes, que trata do mesmo embate entre o erudito e o popular, mas a partir de um ponto de observação oposto: Inácio Ramos, por méritos próprios e indiscutíveis, depois de dominar a técnica da rabeca - que passa a usar apenas para seu sustento -, alcança proficiência e admiração no domínio do violoncelo e de um tipo elevado da composição musical. No entanto, vem a enlouquecer tragicamente por não conseguir competir com o virtuosismo despretensioso de Barbosa, um tocador de cavaquinho.

Não repisarei aqui os detalhes destas obras mestras conhecidas dos leitores de Machado de Assis. Sua obra vem sendo analisada exaustivamente sob o foco do Realismo a despeito da profusão de formas narrativas e dos conteúdos que mais saltam aos olhos em seus escritos. Seus críticos atuais detêm-se muitas vezes no que parecem ser apenas detalhes para justificar a profundidade de suas observações sobre fatos sociais e sua presença singular entre os grandes autores brasileiros do século XIX. É o próprio Machado que em passagens curtas acentua este aspecto de sua obra: "Mas que querem? Eu não pretendo senão esboçar quadros ou caracteres, conforme me ocorrem ou vou encontrando. É isto e nada mais" (ASSIS, 1959: 758)[1].

[1] *Casada e viúva*. No presente artigo, as obras de Machado de Assis são citadas a partir da edição com sua *Obra completa* (ASSIS, 1959).

No entanto, seu poder de sedução e sua projeção sobre a cultura brasileira não ocorrem em razão deste aspecto geral, mas sim de uma engenhosa combinação de atributos: como revelam estes e outros contos musicais, Machado não se omite em verificar as consequências íntimas e dramáticas que os fatos reais impõem sobre os indivíduos. Em todos eles são tematizados a frustração e o limite individual (PEREIRA, 1988): em *Cantiga de esponsais* escancara-se a falta de capacidade do sensível Mestre Romão de concluir uma melodia que começara a escrever muitos anos antes; em *Trio em lá menor*, Machado explora a dramatização implicada na forma sonata para acentuar a indecisão de Maria Regina na escolha de um entre dois pretendentes detalhadamente caracterizados como opostos. Antônio Candido reconheceu no dilema de Pestana de *Um homem célebre* - em sua insatisfação com o sucesso público e a amargura com seu fracasso íntimo –, "a impotência espiritual do homem que tenta libertar-se da sua prisão" (MACHADO, 2007: 57). Mas em quase todos estes escritos é, de fato, a música o elemento explicitado que os perpassa integralmente como um fundamento essencial da vida de seus protagonistas e também de suas forças opostas. As agruras de Inácio Ramos são desencadeadas pela presença do machete de Barbosa. A angústia de Pestana é situada em sua relação concreta com sua formação e ambição musicais. Machado não reputa muita sensibilidade artística ao cavaquinista de *O machete*; ele é diminuído para que sobressaia o espírito peculiar de Inácio Ramos. Mas o mesmo não ocorre com Pestana: é através de uma descrição plausível de sua atividade musical que ele insufla um mínimo de alento em seu perfil, um elogio particularmente dirigido ao músico popular:

> Começou a tocar alguma cousa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios [...]. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene (ASSIS, 1959: 499).

No contexto realista em que se dá a participação da música nestas tramas, José Miguel Wisnik procura explicar e refletir sobre vários aspectos culturais determinantes de *Um homem célebre*. O surgimento da polca, seu valor inestimável para a sociedade burguesa em muitas partes do mundo, a singularização do gênero no Brasil (o seu amaxixamento), a

menção no conto à quadrilha como uma contrapartida estilística[2]. Wisnik sedimenta seu pensamento em outros escritos do autor, nas reflexões posteriores de Mário de Andrade sobre a intrusão da síncopa no desenho rítmico da polca; examina os títulos destas composições em relação aos costumes da época - sob a luz de uma sociedade escravista –, e da origem do próprio Machado, que era mulato. Comenta a importante invasão dos pianos na capital do Império a partir dos anos de 1850[3], a fundação do Clube Beethoven em 1882, cuja biblioteca era dirigida por Machado. O texto aborda também a questão da origem familiar de Pestana, possivelmente, segundo as "bocas vadias", filho de padre. Wisnik dá grande importância a isso, já que é do influxo religioso que vem coercitivamente à mente criadora a necessidade da arte séria e absoluta. Esbarra na presença fundadora de José Maurício Nunes Garcia, padre e pai de homem de ciências e artes, além de compositor de modinhas, sem transformá-lo, é claro, na figura que teria inspirado Machado. A partir de uma exaustiva rede de remissões, da ponderação sobre datas citadas ou implícitas no conto, a presença do velho escravo no cômodo onde se passa a criação da nova polca, do padre - que era pai, origem e tradição –, a madrugada insone aparentemente desperdiçada na busca vã da obra perfeita - mas cujo esforço fornece os elementos de descoberta para o dia seguinte –, Wisnik elabora finalmente de maneira tão brilhante quanto especulativa a rede de relações históricas, psíquicas e estéticas presentes ou subentendidas na obra: retornam aí a sincopação do ritmo da polca, a expressão da presença africana no Brasil, o autor mestiço que acompanhara a formulação da lei Áurea no estéril ir e vir das ideias liberais e conservadoras, para concluir que "Machado de Assis foi quem primeiro percebeu [...] a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo" (WISNIK, 2004: 79). Desconheço se há no repertório erudito uma peça para violoncelo de algum obscuro compositor brasileiro dos idos de 1860-1870 que respaldaria ainda mais as aproximações realistas de Machado na composição de seu personagem Inácio Ramos, de *O machete*. Para

---

2 Rosa Zamith publicou recentemente um importante trabalho sobre a quadrilha, que atinge seu fulgor durante o segundo reinado. Segue aqui um pequeno trecho do levantamento feito sobre as edições de época: "As publicações manuseadas abordam, entre outras danças, a quadrilha, que não deve ser pensada no singular, e sim no plural, já que são inúmeras as formas que tomou, especialmente na segunda metade do século 19: quadrilha francesa - a que mais se expandiu no Brasil –, quadrilha cruzada, quadrilha russa, quadrilha das damas…", além das quadrilhas inglesa e americana. (ZAMITH, 2011: 100).

3 É ainda Rosa Zamith quem ilustra a importância do piano na vida cotidiana fluminense. Em sua tabela de publicações somam-se 298 partituras destinadas a formações diversas, enquanto para piano o número é de 2.598 publicações. Ela data em 1913 o início da comercialização do instrumento (ainda importado) no Brasil (ZAMITH, 2011: 52-53).

a criação de Pestana, o protagonista de *Um homem célebre*, conhecemos muito bem o lastro deixado pelo notável desempenho de Ernesto Nazareth, tanto no que tange aos elementos estéticos colocados no conto, quanto na insatisfação do personagem: ele próprio manifestara as marcas da tragédia descritas no conto machadiano. Seu nome vem necessariamente à tona, uma vez que suas primeiras composições coincidem no tempo com as polcas de Pestana e, na análise de Wisnik, acabaram "não só por relativizar mas por devassar as fronteiras entre o erudito e o popular" (WISNIK, 2004: 79).

É interessante notar a precisão de Machado ao caracterizar Inácio Ramos e Pestana através de suas respectivas formações musicais. O primeiro, essencialmente romântico, deve seu aprendizado primeiramente à informalidade no seio familiar - seu pai era um modesto membro da Capela Imperial. Ele aprende o violoncelo com um velho virtuose alemão em passagem pela cidade. Seu aprendizado é, portanto, empírico e independente do exercício intelectual regrado, o que correspondia, segundo Meyer (1989, 161-69), ao tipo de ideologia igualitária preconizada pelos românticos. O segundo, de ideais austeros e formalistas, tivera sua instrução no convívio com a igreja, com a autoridade apta a lhe transmitir as convenções de linguagem. Mas a análise e intuição agudas e premonitórias de Machado nos dão margem a especular ainda um pouco mais a respeito destes dois personagens reais que circundam indiretamente a criação da figura de Pestana: o Padre José Maurício Nunes Garcia que, além dos traços em comum com o tutor da personagem, é autor de um réquiem, isto é, um dos projetos de Pestana, que se assemelha em alguns aspectos muito claramente ao *Requiem* de Mozart, cuja imagem particular aparece castrativamente no inconsciente de Pestana. (É notória a semelhança de nada menos que o tema da fuga inicial das duas composições.) No caso de José Maurício, trata-se de alguém, portanto, que não se viu diante do dilema entre "o plágio ou o nada," ou que, diferentemente de Pestana, levou adiante o projeto da composição não obstante as limitações técnicas (WISNIK, 2004: 73). Por outro lado, a semelhança de Pestana com Ernesto Nazareth ultrapassa o limite da formação de estilo da polca para recobrir a condição do músico de formação erudita cujas realizações se dão no campo popular. Como sugerido acima, a personalidade de Nazareth guardava as mesmas amarguras de Pestana, reveladas em momentos marcantes de sua vida: ao ver contestado o valor de suas composições em concerto no Instituto Nacional de Música em 1922, quando cismou de tocar Chopin - e não seus tangos brasileiros -, ao ser apresentado ao pianista Arthur Rubinstein em 1918, e, em 1930, ao deixar aos prantos um concerto de Guiomar Novaes, lamentando não ter se tornado um artista como ela. Acrescentamos a isso o fato de sua família ter tentado enviá-lo para a Europa para estudos sem obter êxito (MACHADO,

2007: 26-27) e de ter inscrito o subtítulo *Opus 1* a um Noturno composto depois de ter publicado mais de uma centena de peças de gêneros populares (VERZONI apud TRAVASSOS, 2000: 14).

Chamam a atenção as escolhas estéticas individuais dos protagonistas de *Um homem célebre* e *O machete*. É incerto o que eles definem como a composição absoluta: Pestana persegue as elaborações classicistas ou a expressão de uma ideia particular do sublime indissociável de religiosidade. Como mencionado, Inácio e seu violoncelo se parecem mais com a ideia do gênio romântico. Ele é semelhante ao Werther, cuja sensibilidade e introspecção o fazem definitivamente inútil para a vida em sociedade. Mas seu ideal reflete igualmente essa subordinação a maneirismos religiosos. Elaborações formais, a forma-sonata, o contraponto e o oratório, se não foram deixadas totalmente para trás, não são as realizações mais notáveis e originais dos europeus de seu tempo. Eles as relativizaram em favor de gêneros acessíveis ao gosto, à ideologia e à admiração burguesa. A frase "Era uma cantiga do tempo e da rua, coisa de ocasião" (ASSIS, 1959: 861), com a qual Machado caracteriza a escolha de Barbosa e seu cavaquinho, define algo que fazia sentido também para os eruditos românticos, particularmente para Schubert[4]. Parece-me que o que melhor expressa a preferência de ambos é mesmo algo patético - o *kitsch* observado por Wisnik (2004: 56)[5].

Mas, ainda no campo estritamente musical, quem foi que conseguiu, no século XIX, o feito perseguido por estes protagonistas? Pouco se tem notícia de realizações marcantes no campo da música instrumental "absoluta" pelo mundo afora por um bom período do século. É consenso entre historiadores de que o Romantismo musical é definido fundamentalmente pela atividade dos compositores alemães (com a honrosa exceção do franco-polonês Chopin e de Berlioz, membro da "Nova Escola Alemã"). A fundação, no Rio de Janeiro, do Clube Beethoven em 1882 é precedida pela fundação da Société Nationale de Musique em 1871 na França, cuja motivação era exatamente fomentar a criação e a prática da música sinfônica não operística. Esse movimento deu origem a um repertório

[4] Essa frase quase define a importância da antologia alemã *A trompa mágica do menino* (*Des Knaben Wunderhorn*, coleção de poemas populares da Idade Média ao século XVIII, publicada entre 1805 e 1808), que continuava a servir aos compositores alemães.

[5] Charles Rosen (1995: 777-787) atribuiu a Mendelssohn - na verdade ao seu domínio das técnicas barrocas e sua adaptação a novos meios instrumentais -, a permanência do espírito religioso na música romântica. A isso ele denominou *kitsch*. Mas aqui se trata provavelmente de um tipo muito particular de sentimentalismo piegas.

instrumental, sinfônico e camerístico do qual não se tinha notícia, até então, fora da Alemanha e da Áustria.

Para John Gledson, a oposição entre o erudito e o popular colocada nestes contos manifesta a possibilidade de que Machado esteja a falar de si mesmo, da solução encontrada a partir de certo momento de sua obra de fazer "[algo] sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro; uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu" (GLEDSON, 2006: 45. Cf. também WISNIK, 2004: 29). Pois a combinação de humor (ou ironia) e reflexão crítica pode ser observada em mais um momento da obra de Machado em que a música vem expressivamente à superfície e alcança uma dimensão existencial, defendida por um de seus personagens que é ambiguamente o próprio narrador. Trata-se da intervenção, em *Dom Casmurro* (cap. 9 e cap. 10), de um personagem casual, o decadente tenor italiano Marcolini. Bento, o narrador, o introduz de maneira cômica, para afirmar finalmente que aceita como verdadeiras suas ponderações sobre a ópera (e a vida afetiva). "O desuso é que me faz mal" (ASSIS, 2004: 817), lembra o tenor já sem voz e cansado da visita de companhias europeias como uma oportunidade de atuação que se fechara para ele. Se a inspiração de Pestana e Inácio Ramos conduziriam ao divino, Marcolini defende o oposto:

> Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, - e acaso para reconciliar-se com o céu, - compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.
>
> Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam

> evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. [...] Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo [...] (ASSIS, 2004: 818).

E conclui o narrador:

> Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados. Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio,* depois um *quatuor*… (ASSIS, 2004: 818).

O texto, naturalmente, utiliza a ópera também como uma metáfora da vida afetiva de um indivíduo de uma sociedade ainda viva; uma sociedade que o acompanha no desenvolvimento normal e previsível de suas fases mas que o submete a percalços que se interpõem de maneira descontrolada e perturbadora. Enquanto obra literária, o libreto operístico atem-se aos elementos reais; por outro lado, a caracterização musical transporta o real ao campo imponderável dos afetos e da subjetividade. A doce música dos arcanjos é insuficiente para exprimir esse dualismo. A música realizada por Inácio Ramos corresponde à música idealizada de Pestana: algo sublime, representativo de uma casta relação com o mundo, incauto e impregnado de uma atmosfera eminentemente religiosa. Os dois personagens tinham como ideal o que Machado reputaria tão somente como a música dos anjos: uma *música em demasia doce* e *mística*… *essencialmente aborrecível*… Mas, nessa passagem, Machado admite acolher o drama romântico como parte de sua visão realista de mundo. Equiparando a função da música ao descontrole provocado por Satanás, ele próprio termina com o sonho de Pestana e Inácio Ramos de alcançarem o divino através dela. Além disso, o ostracismo de Marcolini, a dependência da presença da companhia estrangeira, a obscuridade da formação de Pestana e o violoncelo de Inácio como uma necessária alternativa à rabeca, falam de algo bem mais concreto do que escolhas estéticas. Aí emerge expressamente a inclinação realista do autor: tudo isso remonta à uma condição cultural em dramática defasagem material e conceitual com um certo tipo de sensibilidade artística.

Esses contos de Machado e a intervenção de Marcolini em Dom Casmurro são um retrato sensível do universo musical erudito brasileiro na segunda metade do século

XIX: a irrelevância de uma música "absoluta" e o interesse excessivo pela ópera, combinados à fragilidade das estruturas de ensino e de práticas musicais autônomas. Se há razões culturais de sobra para o desenvolvimento prolífico de tendências populares - que são muitas -, há também um campo fértil para que esse tipo de musicalidade ocupe espaços cada vez mais amplos na vida cultural do país. Em outras palavras: se Machado prevê a importância de determinadas tendências populares, ele predica ao mesmo tempo o fracasso da música sem essa vinculação. E, novamente, esse retrato é perfeitamente suportado por fatos: o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, inaugurado em 1841 sob responsabilidade do Império, afunda-se em manobras políticas e ações administrativas inócuas. Já em 1846, Martins Pena anotou o seguinte a respeito de sua motivação e destino: "Pensávamos que a chegada de uma companhia italiana, o bom acolhimento que teve e a necessidade de cultivar-se com mais atenção a arte de Rossini, desse mais impulso a este negócio. Infelizmente nos enganamos. Um só passo não se tem caminhado e o marasmo continua" (PENA [1846] apud AUGUSTO, 2010: 69). E o mesmo destino se configurou ao longo das décadas seguintes. Em seu estudo sobre a trajetória do Conservatório de Música, Antônio Augusto conclui: "A aspiração do Conservatório em sua origem era a de ser o centro formador dos artistas que atuariam no teatro e no culto. Em 1878, tenta se tornar a instituição modelar da prática musical para todo o Império. A essas pretensões o governo responde com a falta de recursos e desatenções que impediram o desenvolvimento pleno da instituição" (AUGUSTO, 2010: 89)[6].

Os frutos desejados se tornam possíveis apenas a partir de uma intensa discussão estética e pedagógica levada adiante para a fundação de um novo Instituto Nacional de Música durante a República. Os nomes que se revezam na direção dessa instituição são os mesmos que consolidam um repertório instrumental no país: cito apenas Nepomuceno, Braga e Oswald. Todos eles, de talento revelado, seguem para a Europa: Oswald teve sua formação musical praticamente realizada na Itália; Braga e Nepomuceno peregrinam por lá com bolsas de estudos oferecidas pelo Estado brasileiro. Esse repertório poderia ser visto como algo próximo àquele plágio que Pestana esteve prestes a cometer? Intertextualidade, teoria da influência e outros recursos de interpretação poderiam adaptar-se ao entendimento de suas obras. Um cacoete de certa musicologia é descrevê-los sempre com base em comparações com insignes referências românticas ultramarinas, no lugar de investigar porque muitas de suas obras simplesmente funcionam. Do ponto de vista

[6] Note-se que o ano assinalado é o mesmo em que se inicia a trama de *Um homem célebre* e da publicação de *O machete*.

musicológico, é um equívoco pensar a Europa apenas como geradora de modelos extraordinários a serem seguidos fora dela. Tais modelos servem também para a maioria de seus compositores[7]. Mas essa discussão extrapola o limite das artes para adquirir uma dimensão sociocultural mais abrangente.

Villa-Lobos

É nesse contexto que Villa-Lobos se inicia na composição musical. Ele produz uma suíte de peças típicas brasileiras para violão solo e muita Ave Maria, quem sabe se não do tipo almejado por Pestana[8]. Ele se sobressai trilhando um caminho bastante lógico, embora o processo de seu aprendizado na composição continue obscuro. Dá início efetivamente a uma marcante e surpreendente produção pós-romântica, algo que já caminha à frente dos mais velhos. Sua participação naquele meio musical está consignada em peças reveladoras de um poder extraordinário de assimilação e percepção da necessidade de redirecionamentos. Cito aqui apenas obras como as duas Sonatas-fantasia para violino e piano de 1912-1913 para observarmos uma linha evolutiva em sua linguagem.

Ultrapassada rapidamente essa fase, abraçou o que aqui era visto como a maior expressão da modernidade que vinha sendo criada há não muito mais que uma década por Debussy. É natural que isso se deva exatamente à influência europeia mas não mais de ouvir dizer, e sim por ter havido a presença na Europa dos *mentores* de sua geração[9]. Para caracterizar a fase de sua produção a partir de 1915-1916, poderíamos retornar ao discurso das remissões, mas não mais de nossa própria musicologia, e sim de vozes críticas do Velho Mundo. Sobre seu desempenho destacam-se as opiniões de Milhaud de 1920, e Jean Cocteau, quando Villa-Lobos chegava à França em 1923.

Milhaud, 1920:

[7] Saio de um intenso trabalho de escuta e gravação de dois Quintetos para piano e cordas românticos. Um de Elgar, de 1919, e outro de Oswald, composto dez anos antes: tive a oportunidade de testemunhar a admiração espontânea dedicada a este segundo (Selo Lami, 014 e 015).

[8] O Catálogo de obras de Villa-Lobos relaciona uma boa quantidade destas obras, que restam desconhecidas.

[9] Wisnik (1977: 81) classifica-os severamente como "Pensionistas do Império". Dos três compositores citados, Nepomuceno chega a participar, na França, da emergência de um ambiente neoclassicista.

> É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmera de Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas 30 (MILHAUD, 1920 apud WISNIK, 2004: 45. MILHAUD, 1920 apud GUÉRIOS, 2003: 95).

Cocteau, 1923:

> Villa-Lobos [...] sentou-se então ao *Erard* de concerto de Tarsila para improvisar. Imediatamente, Jean Cocteau, conhecido por suas *boutades* e por suas atitudes espirituosas, sentou-se sob o piano, no chão, "para que pudesse ouvir melhor". Ao final da improvisação de Villa-Lobos, no entanto, Cocteau voltou à sua poltrona e atacou ferrenhamente o que ouvira: em sua opinião, a música que o compositor apresentara não passava de uma emulação dos estilos de Debussy e Ravel. Villa-Lobos imediatamente começou outra improvisação; Cocteau, no entanto, continuava intransigente, questionando agora se uma improvisação podia ser feita dessa forma, sob encomenda. Os dois artistas começaram a discutir acaloradamente, e por pouco não brigaram (GUÉRIOS, 2003: 81)[10].

Villa-Lobos é criticado pelas duas celebridades por uma excessiva aproximação à música de Debussy. Exige-se dele uma postura mais avançada. Mas aí não se coloca a pergunta, de qual modernismo se trata, mas de quantos. Se a música de Debussy deve ser vista como um primeiro momento da modernidade musical, ela também impede que a de Ravel, por suas afinidades, também não o seja: o que ao primeiro se imputa como um balizador de fora da Schola Cantorum, vale também para o segundo a despeito das diferenças de linguagens. Isto é, o neoclassicismo francês da virada do século também deve ser visto como uma semente da dissolução do universo romântico. Da mesma maneira, apesar dos elementos comuns nas críticas de Milhaud e Cocteau, há aí também uma rixa: da

[10] Baseado em relatos de Tarsila do Amaral e Souza Lima.

conversa no atelier de Tarsila participava também Eric Satie. É impossível ignorar as diferenças entre os estilos de um e de outro. Todavia, um olhar excessivamente aproximado dessa constelação francesa possui a desvantagem de desfocar movimentos estéticos e sociais mais abrangentes, concentrando-se senão em detalhes, pelo menos em idiossincrasias. Seria prudente buscar um ou outro elemento que os une para podermos avaliar o que talvez sentisse um selvagem entre eles, ao invés de tentar balizá-lo exclusivamente em função destas idiossincrasias. É razoável admitir que todos estivessem saturados da estética de Debussy. Ele próprio, com suas últimas sonatas, mas, é claro, de maneira muito singular, retorna ao neoclassicismo inerente a Ravel e presente inclusive no último Fauré. Seria melhor pensarmos em um estágio posterior da modernidade em geral, na França, que se distingue por estas idiossincrasias, mas também pela presença naquele território de personalidades estrangeiras notáveis, como a de Villa-Lobos, por exemplo, ou, quem sabe, Prokofiev ou, ainda melhor, Stravinsky[11].

A música de Debussy chama a atenção sobre si mesma. Ela é transparente quanto aos materiais, mas opaca na maneira de articulá-los. Apesar de suas aproximações a fontes musicais diversas, ela pouco se presta para caracterizá-las: a influência russa se torna uma sonoridade dispersa em meio a um sistema combinatório que engloba, ainda, alusões étnicas orientalistas de outros matizes, atonalidade via tons inteiros, arcaísmos sonoros, os meios tonais *naif*, wagnerianos e pós-românticos, conjuntos híbridos e indefiníveis quanto a gêneros harmônicos determinados. Referencialidade ao classicismo francês, à música popular urbana e a outros eventos musicais bem estabelecidos restam fragmentários. Daí a dificuldade em vê-lo como mais um representante do neoclassicismo[12]. Mas a alquimia sonora estimulada por analogias poéticas e pictóricas fazem de sua música um evento profundamente francês. Os títulos de suas obras são essenciais para nos deslocar para algum lugar tangível.

Milhaud realiza a proeza de atribuir a Villa-Lobos o lugar de epígono de Debussy, ao mesmo tempo que o define por seu "temperamento robusto, cheio de ousadias".

---

[11] Sergio Milliet envia de Paris em 1923 um relato sobre a seguinte opinião de Villa-Lobos: "Satie [...] é um caso sério, e Milhaud um menino genial; os outros são rebuscados e mais fracos. Brincam demais com a Arte. Mas acima de todos, acima de escolas e agremiações plana o gênio de Stravinsky" (MILLET apud WISNIK, 1977: 164).

[12] Pierre Boulez se apressa em negar o traço neoclássico mesmo em *Hommage a Rameau*: "[...] aucune considération de style ne justifie le titre Hommage à Rameau, l'oeuvre est 'dans le style d'une Sarabande, mais sans rigueur'. Le fait Debussy exclut tout académisme; incompatible avec tout ordre stéréotypé…" (BOULEZ, 1966: 346). Da mesma forma, uma peça como o *Golliwogg's Cakewalk* revela muito pouco sua origem no *ragtime*.

Parece-me que o sentido dado a estes atributos é escassamente compatível com o perfil do compositor francês. Mas, é claro, tem se mostrado útil a análise de suas obras segundo parâmetros extraídos das obras de Debussy (e Stravinsky). Ele emprega a escala de tons inteiros, arcaísmos harmônicos, tonalidade pós-romântica e expandida, mas chega a soluções harmonicamente bastante radicais e originais a partir da interação destes recursos (LACERDA, 2012). Pensando em sua obra pianística, ele atende aos jogos texturais desenvolvidos pelo músico francês, mas da *Prole do bebê n. 1* à *Prole do bebê n. 2* dá um salto estilístico notável em direção a uma qualidade sonora individualizada nesse regime idiossincrático sugerido pelas atuações de seus contemporâneos franceses. Sua obra passa por um adensamento harmônico e poderia muito bem pertencer ao grupo de obras passíveis de um estudo de sonoridades pós-debussystas, como propõe o pesquisador Didier Guigue. Trata-se da formação de um repertório contemporâneo que passa a atribuir valor estrutural à articulação abstrata de planos sonoros definidos intrinsecamente em relativa independência de outros parâmetros musicais (GUIGUE, 2011. SALLES, 2009).

Mas Milhaud reclama da falta de originalidade no quesito "referencialidade" na obra de Villa-Lobos. O que para ele pode ser visto como um recurso composicional excêntrico, original e produtivo, significaria para Villa-Lobos tocar no tema do nacionalismo: uma dicotomia de matizes sutis e complexos se associada também ao perfil de compositores como Prokofiev e Stravinsky em seus tempos iniciais. Não devem ser ignorados, também, a condição sócio-política do Brasil - reacionária, racista e desfavorável a um olhar objetivo sobre certos legados populares -, e o fato de que as propriedades estéticas de um "folclore" tipicamente brasileiro não possuía o mesmo potencial transgressor do sistema tonal representado por tradições orientais ou delas derivadas. Milhaud confunde "folclore" com música "urbana", vestindo em Villa-Lobos o traje típico do neoclassicismo do qual o brasileiro procura escapar heroicamente. Nas obras posteriores a 1914 encontra-se referencialidade na obra de Villa-Lobos de caráter mais abstrato, ou pelo menos mais "distante" e "amena" do que preconizado pelo compositor francês. Wisnik (1977: 146-151), com base em peças escolhidas para execução na primeira Semana de Arte em 1922, escolhe para a apreciação as *Danças Africanas*, as primeiras peças de um novo período. Ele sintetiza da seguinte maneira os recursos estilísticos desta obra: "Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria 'característica' e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambiguidade harmônica [...]" (WISNIK: 1977: 151). Embora haja muito para se discutir à luz destes conceitos, o que está aí resumido é simultaneamente a aproximação a Debussy (ambiguidade e refinamento)

junto à afirmação de uma vontade contrária (selvageria e periodicidade). O elemento rítmico e percussivo em passagens das *Danças Africanas* é o que se opõe ao modelo francês e se transforma no elemento característico de brasilidade. Dentro da linguagem em desenvolvimento naquele momento, a menção a um elemento afro-brasileiro sem configurar evidentemente música popular urbana, só poderia ser de ordem conotativa (das três peças, a última apresenta semelhanças com uma rítmica característica, sem a presença marcante de uma melodia, embora em todas elas apareça a sincopação conhecida). Mas o que dizer do elemento referencial em um ambiente multicultural? Depois dessas peças, a moldura folclorista se fixa no elemento melódico mais propício a combinações. São escolhidos gêneros de outra origem: cantigas de roda, melodias infantis - algo característico, mas, também, "menos típico". A moldura folclorista é gradualmente distorcida na medida em que sua escrita se adensa harmonicamente; o virtuosismo implicado no trabalho com massa textural o acompanha desde sempre. Mas hoje não saberia dizer se no aspecto da referencialidade presente nesse novo contexto prevalece o aspecto conotativo. Ele pode, sim, desaparecer.

É no contexto de uma produção incansável, com uma boa carga de originalidade, imediatamente aceita pelo público e por formadores de opinião de raízes opostas (parnasianos, pós-simbolistas, modernistas) que ocorre mais uma guinada estilística na obra de Villa-Lobos. Com sua presença e a de seus antecessores o realismo machadiano daqueles contos fica temporariamente confinado ao momento histórico anterior. O universo erudito, não mais dependente do teatro, ganhara vida própria, ao mesmo tempo que as práticas híbridas de músicos populares continuam se expandindo no Rio de Janeiro. Villa-Lobos é sensível a isso, é claro, mas desponta agora no conservatório uma nova geração de músicos ainda mais dispostos a incluí-las em seus projetos. Tais práticas são também assimiladas por parte dos compositores eruditos da Europa, e não só da França.

Dois fatos parecem ter ficado despercebidos da historiografia brasileira desse período: a dimensão da atitude que levou o compositor à criação do *Choros n. 1* para violão solo e o momento em que Villa-Lobos entra em contato direto com a obra de Stravinsky. No primeiro caso, trata-se de uma ponte que nos leva diretamente à discussão em torno da formação de um personagem como Pestana. Em poucas décadas parecem ter desaparecido as razões de sua depressão. Com a sua antiga suíte para violão Villa-Lobos dá a público uma composição que poderia indicar seu pertencimento à classe de músicos populares ativos na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, ele faz o contrário: entrega-se como poucos ao estudo de técnicas eruditas e sai a cada momento com composições que refletem uma ambição desmedida. Sua aproximação à verve brasileira é nesse momento de

caráter menos objetivo. A criação do *Choros n. 1* em 1920 é a negação disso: ele nos dá a face realista do compositor de emular estruturas correntes na forma mais imediata possível. A composição deve muito ao maxixe; duas de suas três partes são construídas a partir do elemento rítmico típico. A composição é dedicada a ninguém menos do que Ernesto Nazareth, cuja biografia, como vimos, coincide com a construção do personagem machadiano nos aspectos psicológicos e materiais. Talvez esteja na gênese dessa composição o impacto da presença de Milhaud e do posicionamento estético adotado pelo círculo de compositores em torno dele. O *Choros n. 1* não é apenas simbolicamente brasileiro, mas, sobretudo, intrinsecamente urbano e carioca. Ignorá-lo (ou menosprezá-lo) significaria ignorar conceitualmente um razoável conjunto de obras: ainda que de maneira mais abstrata, mas não menos perceptível, seguem parcialmente este padrão os *Choros n. 2*, *n. 4*, *n. 5 (Alma brasileira)* e *n. 10*, entre outros.

Há também, simultaneamente, uma evidência da consciência de Villa-Lobos de novos rumos musicais d'além mar. A biblioteca da cantora Vera Janacópulos, que o acompanha em seus concertos em Paris, guarda um importante documento: a impecável cópia feita à mão por Villa-Lobos das canções *Pribaoutki* de Stravinsky, realizada em 1920, portanto antes de sua viagem para a Europa (LAGO, 1999)[13]. Neste mesmo ano, o compositor realiza, ainda no Rio de Janeiro, seu primeiro experimento na nova linguagem: a composição do *Trio para oboé, clarineta* e *fagote*. Gostaria, aqui, de mencionar algumas pequenas descrições desta obra:

> Gerard Béhague:
>
> O Trio acentua as combinações rítmicas e ostinatos intrincados, mesmo com uma escrita melódica predominantemente rítmica, conferindo um caráter de dança popular.
>
> [...] a profusa espontaneidade [do *Trio para violino, viola* e *violoncelo*, de 1945] assemelha-se àquela do *Trio para instrumentos de sopro* de 1921, mas com maior unidade temática, um envolvimento mais profundo com as técnicas de contraponto e harmonias neotonais e um esforço mais consciente em direção a um equilíbrio

[13] Agradeço a Silvio Ferraz por essa informação.

formal mediante um tratamento cíclico (BÉHAGUE, 1994: 103, 131-132, tradução nossa)[14].

Bruno Kiefer:

> A obra é dominada, basicamente, pelo ritmo, ou melhor, pela polirritmia extremamente rica, diversificada, por vezes complexa nas superposições de diferentes quiálteras e constantes alterações de compasso e andamento. Outra característica rítmica reside nos *ostinati* [...]. Em seus três movimentos, o *Trio* não apresenta propriamente nenhuma melodia. Encontramos fragmentos que, mal iniciados, desaparecem (KIEFER, 1983: 51-52).

Em sua descrição aparecem ainda: "[...] atonal, distante do trabalho temático tradicional [...] ostinato e invenção contínua [...] sabor de mata virgem e, ao mesmo tempo, música popular [...] caráter telúrico [...]" (KIEFER, 1983: 51-52).

Eurico Nogueira França:

> O *Trio para oboé, clarineta* e *fagote*, de extraordinária economia de meios, todo construído sobre breves motivos antes rítmicos que melódicos, desperta a sorte de interesse de um mundo onde a vida palpita em fases elementares de gestação. A própria graça e esbelteza de traços ágeis de cada um dos três instrumentos, quando ocorrem, nada subtraem à gravidade da atmosfera da música, nem triste, nem alegre mas de comovedora profundeza telúrica - algo submetido a um ritmo interior inexorável, exposto nas combinações musicalmente tão atraentes dos timbres de franqueza direta dos instrumentos de sopro. Liberdade métrica, na mutação sucessiva dos compassos, distingue esse trio [...]. [...] é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação (FRANÇA, 1970: 8, 18-19).

Percebe-se, nestas manifestações, a estratégia evasiva de caracterizar muito genericamente a composição pelo aspecto rítmico mais saliente, mas apenas

[14] "The *Trio* [...] stresses rhythmic combinations and intricate ostinatos, even with a melodic writing predominantly rhythmical, thereby conferring on it a folklike dancing character." "... the profuse spontaneity of the work resembles that of the woodwind *Trio* of 1921, but with more thematic unity, a deeper involvement with contrapuntal techniques and neotonal harmonies, and a more conscious effort toward formal balance through cyclical treatment." (BÉHAGUE, 1994: 103, 131-132).

especulativamente associado à uma vivência brasileira[15]. Ressalta-se também a ausência da melodia como um sintoma da experimentação. Trata-se, certamente, de uma obra ousada e muito singular, mas, o que é mais importante, nela percebemos o acirramento da força abstracionista nesse momento de uma modernidade mais avançada de Villa-Lobos[16]. A referencialidade sugerida nestas apreciações e acima discutida, seja ela de caráter afro-brasileiro, urbano, indígena ou do universo infantil e das cantigas de roda é, a meu ver, ausente. A peça se inscreve no âmbito de uma estética stravinskyana, mas, estranhamente, vai bem além do que o compositor poderia derivar apenas da escuta de *Pribaoutki*!

Na série de *Choros* manifesta-se a faceta mais experimental e abstrata de Villa-Lobos, inaugurada portanto pelo *Trio para oboé, clarineta e fagote*. Mas é também nesse conjunto de obras que rebate a referencialidade mais concreta, próxima de sua vivência com o característico local. O *Choros n. 4*, por exemplo, expõe estes dois planos em simples justaposição, não mediados por elaborações composicionais integradoras (LACERDA, 2011). Na primeira parte desta obra, Villa-Lobos utiliza-se de uma série de materiais harmônicos analisáveis segundo os mesmos recursos empregados na apreciação de obras de seus pares modernistas. Já nesse ponto, ele se apoia em referências modais à cultura musical étnica brasileira. No entanto, e daí seu ecletismo, ele suspende de alguma forma a elaboração do discurso musical para introduzir de maneira direta e sumária não mais algo referencial, mas sim uma peça acabada (em uma única parte), tonal, criada no mais puro estilo popular urbano. Desta forma, o compositor alinha nesta composição a manifestação típica de duas maneiras: na forma conotativa de uma alusão abstrata integrada a elaborações modernistas, e na forma concreta, denotativa, seguindo o mesmo caráter do *Choros n. 1*.

Podemos afirmar que Villa-Lobos decide-se por essa exacerbação modernista antes de sua viagem para Paris. A cópia de *Pribaoutki* é também uma evidência de que mais este impulso para o salto estilístico se deu antes do que se imagina. Mesmo que a motivação para escrever o *Choros n. 1* tenha sido circunstancial, Villa-Lobos reafirma sua inclinação concreta para este elemento explícito da cultura brasileira também antes de partir em viagem. Não será à toa que essa composição "singela" inaugura a série de realizações sob este título. Suponho que a combinação destes dois extremos tenha sido sugerida ao compositor exatamente a partir do trabalho individual em cada um deles.

---

15 O trabalho de Béhague faz, naturalmente, uma apresentação sumária e necessária das principais obras de Villa-Lobos, mas manifesta a falta de referências confiáveis sobre a composição.

16 Salles (2009: 76-82) discute obras do período, mas não o *Trio,* sob a rubrica "Textura de camadas autônomas: montagens e ostinati".

Mário de Andrade foi um dos que primeiro realizou uma crítica consistente da trajetória de Villa-Lobos em várias estações de vida e obra de ambos. Por tratar-se de um formulador de conceitos e de ter ele próprio, como artista e intelectual, a necessidade de coadunar pensamento e ação, o discurso passa da admiração à reprimenda crítica nem sempre sutil[17]. Ele mesmo fornece, em 1929, os elementos, rapidamente tratados aqui, que asseguram a Villa-Lobos um lugar individualizado na miríade moderna pós-debussysta.

> Abandonando as blandícies emolientes das cordas, das frases mornas e coleantes das harmonias acolchoadas e preferentemente impressionistas e penumbristas da primeira fase, Villa-Lobos pouco a pouco foi libertando o que fez o temperamento atual dele, ao mesmo tempo que dava em música uma expressão adequada a certas constâncias importantes da psicologia dele, tais como a brutalidade, o sensismo voluptuário, a egolatria, o bicho-do-mato (ANDRADE apud WISNIK, 2004: 164).

Já naquele tempo, Mário retira-o portanto da sombra do "imitador afrancesado", define sua individualidade através do que se convencionou chamar de "selvageria" - um conceito que deveria ser definitivamente elevado à categoria analítica - e ainda localiza em seu repertório as peças nas quais isso vem à superfície. Além de alguns *Choros* e peças esparsas ele inclui nessa lista a *Prole do bebê n. 2* - esta última, um conjunto de peças no qual Villa-Lobos trabalhara, portanto, sem a referência ao universo popular que ultrapassasse a cantiga de roda, em um momento em que não tinha ainda a perspectiva da vivência europeia e, ao que tudo indica, não cogitava a influência de Stravinsky. Portanto, se somarmos a essa sensível percepção da *Prole do bebê n. 2* a oposição entre o *Choros n. 1* e o *Trio* para sopros como a gênese de um projeto de longo prazo, temos aí a linguagem de um compositor em franco processo de transformação a partir de sua própria experiência. A meu ver há um tremendo equívoco na depreciação estética das ações de um supertalento, quando se afirma que Villa-Lobos, após um período "debussysta", abraçou o brasilianismo simplesmente por exigência do gosto francês (COLI, 1998: 383-385. GUÉRIOS, 2003). (Pois que se diga isso também de Stravinsky em sua relação com a França e o elemento local nos tempos do *Scherzo fantastique*, por exemplo.) Em Villa-Lobos, o traço afro-

[17] Leia-se, por exemplo, a seguinte passagem: "Se procurará inutilmente por toda obra sinfônica de Villa-Lobos o que seja uma estrutura dinâmica: tudo é episódico e segmentado. Motivos desconexos que se seguem uns aos outros sem continuidade; virtuosismos exibicionistas por seções desconjuntadas; e uma ausência total de fusão disso num todo orgânico" (ANDRADE [1945] apud COLI, 1998: 174).

brasileiro - na verdade, restrito à música popular urbana - reaparece transformado depois de 1909 em suas peças características de 1914-1916, dá lugar a um gênero local de natureza vocal, mas retorna com objetividade a partir de 1920, para orientá-lo formalmente na exploração de caminhos novos.

Conclusão

Mas, retornemos brevemente à ancestralidade representada por Machado. Retroceder ao passado nos dá a oportunidade também de projetar o problema para o futuro, sem ter que restringi-lo a um estudo de caso. Machado cria uma cena em que Pestana tem a certeza de ter superado a inércia em relação à criação erudita. Ele consegue dar início a uma composição, mas ao tocá-la ao piano para sua mulher debilitada - quem sabe a representação do malformado público de concerto -, revela-se um plágio elaborado inconscientemente, e, talvez, semelhante àquele levado a cabo por José Maurício e, com alguma licença, por todos os demais nas palavras críticas de Milhaud. Por outro lado, com a criação do *Choros n. 1* e do repertório daí decorrente, a índole de Villa-Lobos - feito personagem - seria a de um bem-sucedido Pestana às avessas: com o sonho da prática erudita satisfatoriamente realizado, ele pode se dar o tempo de construir agora algo pelo qual manifestara anteriormente um interesse apenas calculado. Inácio Ramos, por sua vez, antes de sucumbir à loucura, mas já como um sintoma dela, cogita escrever algo no qual nunca havia pensado: um concerto para cavaquinho e violoncelo! Isso nos remete exatamente ao tipo de ecletismo implicado no princípio de construção dos *Choros*. A cisão ou união entre o popular e o erudito, o local e o universal, a Europa idealizada e um Brasil multicultural, assim como a inquietação de artistas de vários tempos e campos de atuação em torno destas polaridades, como decorrência de escolhas estéticas, mas também limitadas por adversidades socioculturais, já estava colocada há muito tempo. Talvez tenha sido esse dualismo o objeto de superação formulado por Villa-Lobos em atenção ao mesmo dilema enfrentado - e resolvido - por um observador agudo como Machado de Assis.

Referências

ANDRADE, Mário de. Mundo Musical [1945]. In: COLI, Jorge (Ed.). *Música final.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959-2004.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *RBM,* v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.

BÉHAGUE, Gérard. *Heitor Villa-Lobos:* The Search for Brazil's Musical Soul. Austin: University of Texas, 1994.

BOULEZ, Pierre. Debussy. *Relevés d'apprenti.* Paris: Éditions du Seuil, 1966.

COLI, Jorge. *Música final.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GLEDSON, John. O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis, impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros nº 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *RBM*, v. 24, n. 2, p. 276-296, 2011.

_____. Pribaoutki de Igor Stravinsky. *Revista Música*, v. 9-10, p. 217-246, 2000.

LAGO, Manuel Correa. A música do século XX no acervo Janacopoulos/Uni-Rio. *Brasiliana* 2, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre.* Rio de Janeiro: IMS, 2007.

MEYER, Leonard. *Style and Music:* Theory, History and Ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MIYAMOTO, Margareth. *A máscara da ópera em Dom Casmurro.* São Paulo: PUC, 2006.

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

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

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

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro.* Dissertação (Mestrado). Departamento de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. Machado maxixe. In: WISNIK, J. M. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, p. 17-104, 2004.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha*: da partitura aos espaços festivos. Rio de Janeiro: E-Papers, 2011.

Marcos Branda Lacerda é professor livre-docente do Departamento de Música da ECA/USP, compositor e musicólogo. Doutorado pela Universidade Livre de Berlim, publicou em 2014, pela EDUSP, *Música Instrumental no Benim*, uma revisão de seus trabalhos acadêmicos sobre música africana. Dedica-se também ao estudo e à análise de repertório modernista. mbl@uol.com.br