

## Interpretar, compreender, explicar: fundamentos de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos



*Villa-Lobos, o maquinista do  
trenzinho caipira.  
Caricatura de Novaes, 2012,  
fotografia (detalhe).*

### *Paulo Guérios*

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pós-doutorando pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Paris). Autor, entre outros livros, de *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. gueriosp@gmail.com

## Interpretar, compreender, explicar: fundamentos de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos

*Deuten, verstehen, erklären:* foundations: of a previous research about Heitor Villa-Lobos

*Paulo Guérios*

### RESUMO

A partir de um convite para comentar um artigo crítico acerca de minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos, retomo neste texto os fundamentos teórico-metodológicos e os principais argumentos defendidos em meus trabalhos acerca do compositor. Na primeira parte, comento algumas das leituras feitas a respeito de minha pesquisa no artigo em pauta, demonstrando como não é possível me reconhecer nelas. A seguir, estabeleço um contraste entre as hipóteses apresentadas pelos autores e aquelas que sustento. Para tanto, ressalto, a partir de citações de minha pesquisa, como ela constituiu-se como uma etnografia em arquivos, que buscou restituir, com base no exame cuidadoso das fontes primárias, as práticas dos agentes vinculados a diferentes redes sociais; e mostro como o objeto das interpretações em meu trabalho são essas práticas, tomadas como referências os sentidos a elas atribuídos pelos próprios agentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Heitor Villa-Lobos (1887-1959); etnografia em arquivos; Max Weber: sociologia compreensiva.

### ABSTRACT

*In this text, I present the theoretical and methodological foundations of my research about the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. The text was written after an invitation to comment on a critical article about this research, and it is structured in two parts. In the first one, I present some of my arguments about Villa-Lobos' trajectory, and I demonstrate how they are not recognizable in the readings made about them in the critical article in question. Next, I establish a contrast between my hypotheses, and those presented by the authors of the article. This discussion shows how my investigation, that was based on an archival ethnography, restored the practices of the agents linked to the different social networks Villa-Lobos was related to. Thus, a careful examination of primary sources allowed me to present an interpretation of these practices, following the assumptions of Weber's comprehensive sociology.*

**KEYWORDS:** Heitor Villa-Lobos (1887-1959); archival ethnography; Max Weber: comprehensive sociology.



Minha pesquisa sobre Heitor Villa-Lobos, da qual tratarei neste artigo, foi realizada ao longo do ano 2000, e defendida no início de 2001 como uma dissertação de mestrado em Antropologia junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, retornei a ela algumas vezes – no início, a partir de demandas de produção de artigos, de textos para programas de concertos e revistas, de apresentações em congressos, de conferências, de entrevistas na TV; mais tar-

de, em apresentações orais, no Brasil e em Paris, onde fiz parte de minha formação de doutorado em 2004.

No doutorado, optei por buscar outros campos de estudo. Meu interesse por trajetórias de vida e pela relação que as pessoas estabelecem com seu passado, que surgiu como uma problemática geral subjacente a minha pesquisa de mestrado, combinado com minha intenção de realizar um trabalho de campo etnográfico não mais em arquivos, mas em uma comunidade, conduziu-me a outras leituras, e a outras especialidades dentro da Antropologia (primeiramente, o estudo de sociedades camponesas e de comunidades descendentes de imigrantes, e, mais recentemente, de redes de intelectuais). Não voltei, assim, a dedicar-me à pesquisa empírica acerca de Villa-Lobos, a despeito de contatos mais pontuais estabelecidos com outros pesquisadores sobre o assunto neste período (destaco aqui os encontros estimulantes com colegas como Leopoldo Waizbort e Manoel Corrêa do Lago).

Foi uma satisfação, assim, receber, no final de 2022, uma mensagem de Adalberto Paranhos, editor da *ArtCultura*, com um convite para “escrever um texto no qual me posicionaria sobre [...] um artigo, escrito a quatro mãos, por dois *experts* em Villa-Lobos”. Adalberto me avisava: “ao longo do texto, questionam-se algumas teses sustentadas por você”; em anexo, vinha o resumo do artigo, em que os autores afirmavam, “a partir de documentação obtida em jornais de época e dados oferecidos pelo próprio Guérios, [propomos] uma interpretação distinta desses dados”.

Ao longo do tempo, esta minha pesquisa, realizada há mais de 20 anos, foi recebida generosamente, e acabou por tornar-se uma referência importante no campo de estudos a que se dedicou. Quais razões poderiam explicar a vitalidade do texto? Os próprios Salles e Arcanjo (cujo artigo serviu de ponto de partida para esta revisita a minha pesquisa) indicam duas respostas a essa questão: a “relevante pesquisa documental” do texto, e a “desnaturalização do nacionalismo musical de Villa-Lobos”.<sup>1</sup> Minhas hipóteses a esse respeito são análogas às deles.

Assim, um dos motivos que poderia explicar os motivos de minha pesquisa ter sido considerada relevante pode dizer respeito às perguntas que elabora – e, especialmente, ao fato de que essas perguntas são elaboradas a partir de uma investigação empírica profunda das redes sociais em que Villa-Lobos se movia. A Antropologia Social que aprendi a praticar na época, em minha formação no mestrado do Museu Nacional<sup>2</sup>, é um saber construído a partir dos fenômenos observados em campo, que busca colocar em primeiro plano as percepções e os sentidos atribuídos aos fatos sociais pelas próprias pessoas cuja trajetória é pesquisada.

<sup>1</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque. Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 25, n. 46, Uberlândia, jan.-jun. 2023, p. 139 e 140.

<sup>2</sup> Para além da orientação estimulante e erudita de Luiz Fernando Dias Duarte, foi central, ao longo de minha formação no Museu Nacional, o contato com Lygia Sigaud e com outros pesquisadores ligados ao grupo liderado por Moacir Palmeira. Sobre esse grupo, ver, por exemplo, GARCIA JR., Afrânio. Fundamentos empíricos da razão antropológica: a criação do PPGAS e a seleção das espécies científicas. *Mana*, v. 15, n. 2, Rio de Janeiro, 2009, ROCHA, Maria Eduarda (org.). *Bourdieu à brasileira*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2022, e TRINDADE, Hélgio e Lygia Sigaud. In: TRINDADE, Hélgio. *Ciências Sociais no Brasil: diálogos com mestres e discípulos*. Brasília: Anpocs, 2012.

Por um lado, então, trata-se de elaborar os problemas de pesquisa a partir das indicações do trabalho de campo etnográfico – no meu caso, realizado em arquivos, pois parti da consideração do “arquivo como campo povoado por sujeitos, práticas e relações suscetíveis à análise e à experimentação antropológica”.<sup>3</sup> Ao falar sobre *Coral gardens and their magic*, de Malinowski, Phyllis Kaberry mostrou como, nos escritos do antropólogo polonês, “nós somos conduzidos às situações de campo repetidamente, e, acompanhados do etnógrafo, examinamos e reunimos as evidências”.<sup>4</sup> Malinowski, assim, convida o leitor a acompanhá-lo em seu esforço de integrar gradualmente uma enorme quantidade de observações de campo díspares e contraditórias, elaborando a partir delas questões de pesquisa específicas – acerca das sanções dos comportamentos tidos como inadequados, das lógicas empregadas na produção e na distribuição dos alimentos, ou das posições e hierarquias que surgiam ao longo das interações sociais nos locais em que ele pesquisava.<sup>5</sup> É através da observação dos usos e das práticas, mostra Malinowski, que se torna possível compreender diferentes aspectos da vida das pessoas que (ou com quem) se pesquisa. Do mesmo modo, minhas questões de pesquisa foram propostas a partir dos materiais empíricos. Foram as fontes primárias que me informaram acerca do que era relevante para o próprio Villa-Lobos a cada momento de sua trajetória.

Por outro lado, meus textos enfocaram não apenas a “obra” de Villa-Lobos, mas, de modo indissociável, sua “vida”.<sup>6</sup> A referência metodológica central para que meu trabalho fosse construído dessa forma foi o sociólogo Norbert Elias, que propôs que o estudioso deve restituir os processos de interação social que ocorrem nas “redes de interdependência” abordadas na pesquisa.<sup>7</sup> Esta ideia é fundamental para a compreensão de meu estudo sobre Villa-Lobos: não escrevo partindo do pressuposto de que a “cultura”, a “nacionalidade”, ou quaisquer outros objetos substantivados pelo pesquisador expliquem os fenômenos observados em campo. A pesquisa, ao contrário, se constitui partir da restituição minuciosa das interações entre Villa-Lobos e as pessoas a que ele se ligava. Não se ocupa, assim, exclusivamente da análise da substância musical das composições de Villa-Lobos. A compreensão de sua música passa, constitutiva e necessariamente, pela compreensão das dinâmicas de funcionamento das redes sociais às quais ele estava ligado. Essas dinâmicas são, como aponta o próprio termo, dinâmicas: são processos, e, enquanto tal não têm sentido pré-definido, tampouco são previsíveis ou passíveis de controle por parte dos agentes.

<sup>3</sup> CASTRO, Celso e CUNHA, Olívia. Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, n. 36, Rio de Janeiro, jul.-dez 2005, p. 4.

<sup>4</sup> KABERRY, Phyllis. Malinowski's contribution to field-work: methods and the writing of ethnography. In: FIRTH, Raymond (ed.). *Man and culture: an evaluation of the work of Bronislaw Malinowski*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957, p. 79.

<sup>5</sup> Ver MALINOWSKI, Bronislaw. *Coral gardens and their magic: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1935.

<sup>6</sup> Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 12.

<sup>7</sup> Ver ELIAS, Norbert. *What is Sociology*. New York-Hutchinson-London: Columbia University Press, 1978. Segui igualmente a proposta de Elias de “derrubar as cercas artificiais” estabelecidas entre as diferentes Ciências Sociais. Ver ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 38.

Destaco aqui o caráter processual e imprevisível dos processos sociais porque, a despeito de ser este um pressuposto fundamental de meu trabalho, ele parece ter escapado às leituras que Salles e Arcanjo fazem do texto. Aproveitarei, assim, este ensejo para, a partir de meus comentários às afirmações desses autores, reafirmar o sentido do que escrevi, restituir os fundamentos teórico-metodológicos de minha pesquisa, e apontar as diferenças entre suas maneiras de operar com os materiais empíricos e as minhas. Adicionalmente, apontarei como compreendo a perspectiva analítica por eles adotada e as interpretações que eles oferecem sobre os materiais que apresentam.

Este artigo inicia-se com uma restituição dos argumentos centrais de meu trabalho, a partir da explicitação dos motivos pelos quais não reconheço meu texto em algumas das leituras que Salles e Arcanjo dele fazem. A seguir, falarei de algumas hipóteses e ideias apresentadas por eles de que não partilho, apontando as diferenças que percebo, entre nossos trabalhos, no modo de tratar e interpretar os dados.

### A “música nacional” e o “músico brasileiro” como fenômenos histórico-sociais

#### O “sentido histórico”

“A divisão dos capítulos do livro de Guérios”, afirmam Salles e Arcanjo,

*aponta para um “sentido histórico” atribuído pelo autor à trajetória de Villa-Lobos, em especial: “Anos de formação”, “A sociogênese da música nacional”, “A produção do músico brasileiro” e “O novo lugar do músico brasileiro”. Nota-se, no encadeamento dos capítulos, o argumento de que o nacionalismo de Villa-Lobos possuiria um período de formação, outro de desenvolvimento e, por fim, o ápice, alcançado especialmente após sua viagem a Paris e concretizado na produção dos Choros e das Bachianas Brasileiras, obras que permitiram ao compositor consolidar a imagem de “embaixador musical brasileiro”.<sup>8</sup>*

Estas palavras denotam uma incompreensão do argumento geral de meu livro. Minha pesquisa não tem por objeto a “formação, o desenvolvimento e o ápice do nacionalismo” de Villa-Lobos. Um capítulo inteiro, chamado “A sociogênese da música nacional”, serve justamente para marcar que a noção de “nacionalidade” tem um caráter construído e contingente às interações sociais e às decisões dos agentes, não sendo tratada como uma substância que se desenvolve organicamente. Como argumento neste capítulo, “as representações sobre a nação e sobre a música nacional são feitas e refeitas ao longo do tempo quando colocadas em jogo por diferentes atores: elas são aqui vistas como *ideias que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo*”.<sup>9</sup> Minha pesquisa, assim, não toma como objeto um “nacionalismo de Villa-Lobos”, que estaria sujeito a um período de formação, outro de desenvolvimento, e outro de ápice. A “nacionalidade” é, nela, um conjunto de ideias e representações com as quais Villa-Lobos, como um ator social ligado a redes

<sup>8</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140 e 141.

<sup>9</sup> GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 71.



em que elas assumem certos sentidos e valores diversos e específicos, é instado a se relacionar. E ele as empregará, ao longo de suas interações, para marcar, a cada momento, uma posição específica nas redes sociais ligadas à música erudita.

Os títulos dos diferentes capítulos, assim, não se referem a um suposto desenvolvimento orgânico e paulatino do “nacionalismo” de Villa-Lobos, mas a assuntos diversos entre si. O capítulo “Anos de formação” refere-se à exploração das fontes relativas à infância e juventude de Villa-Lobos. Como explicarei em maiores detalhes adiante, o foco nos anos de formação é fundamental para meu argumento porque foi ao longo deles que Villa estabeleceu contato com dois universos bastante distintos – o mundo dos músicos populares, e o mundo dos músicos eruditos. Este período se estende, em minha pesquisa, até o momento em que ele decide finalmente constituir-se como um compositor erudito, algo que ocorreu provavelmente ao redor do final de 1912 e do início de 1913. No capítulo seguinte, retorno no tempo para falar da sociogênese da ideia de “música nacional” de caráter erudito (ligada à concepção ocidental de uma arte universal), e de seus desenvolvimentos históricos no Brasil antes de Villa-Lobos. O título “A produção do músico brasileiro”, do capítulo a seguir, guarda uma dupla acepção: por um lado, diz respeito ao processo social ao longo do qual Villa-Lobos passou a se produzir enquanto “músico brasileiro” – ou seja, passou a adotar, como imagem de si, aquela de um compositor erudito dedicado à produção de uma “música nacional” brasileira; e, por outro lado, diz respeito a suas produções musicais em si – ao fato de que ele passou a enfatizar e a colocar em destaque em suas composições elementos estéticos que poderiam configurá-las enquanto “músicas nacionais”. E, por fim, “O novo lugar do músico brasileiro”, como demonstra o texto do capítulo 5 e mesmo a fotografia que lhe serve de epígrafe visual, diz respeito ao fato de que ele se tornou, na medida mesma da crescente autocracia do regime varguista, o papel de “músico oficial do regime” (não apenas seu “embaixador”): um músico que criou um projeto de controle da produção musical brasileira em todas as suas manifestações – do popular ao erudito, conforme a compreensão hierárquica vigente na música erudita na época.

Percebe-se, assim, como o “sentido histórico” a que se referem Salles e Arcanjo diz respeito ao que eles próprios leram no meu texto, a não às ideias que foram nele desenvolvidas. Os diferentes capítulos por eles citados não se referem à constituição do “nacionalismo de Villa-Lobos” em uma “história” que seguiria etapas de “formação, desenvolvimento e ápice”, mas sim a processos sociais imprevisíveis, ligados intrinsecamente às relações específicas estabelecidas entre Villa-Lobos e seus pares a cada momento de sua trajetória. Essas ideias são desenvolvidas explicitamente no livro, em várias ocasiões – por exemplo, no trecho em que me refiro à crítica que Pierre Bourdieu estabelece à noção de “ilusão biográfica”, onde afirmo que “Villa-Lobos não foi a mesma pessoa ao longo de toda a sua existência, e seus diferentes *projetos* não foram coerentes entre si. Sua trajetória de vida esteve sempre em processo”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

## O “apagamento” da convivência de Villa com os músicos populares

A ênfase de Salles e Arcanjo na ideia de que minha pesquisa “menos-prezaria” o contato de Villa-Lobos com os músicos populares com que ele conviveu ao longo de sua vida causou-me estranhamento, dado que a afirmação desse contato é um dado central para o desenvolvimento de meus argumentos. Segundo eles, meu livro defenderia “que Villa-Lobos est[ava] rompi-do com a música popular”; já eles próprios, ao contrário, é que afirmariam que “entre 1899 e 1912, Villa-Lobos esteve, no mínimo, dividido entre os campos popular e erudito”.<sup>11</sup> A seguir, explico por que motivos essas leituras não restituem corretamente os argumentos de meu texto.

Como disse acima, o fato do duplo pertencimento de Villa, aos meios popular e erudito, é um argumento central do livro. Seu segundo capítulo se divide entre as análises das dinâmicas sociais que ocorriam em grupos de elite e populares. Nele, afirmo explicitamente que Villa-Lobos teve contato tanto com as redes ligadas à música erudita – citando os programas de concertos de música erudita dos quais participou como violoncelista – quanto com as redes ligadas à música popular – neste caso, citando as fontes em que o próprio Villa-Lobos e pessoas próximas a ele se referem ao assunto, dado que tais encontros não deixam traços em arquivos.<sup>12</sup> De fato, foi essa experiência, tida ao longo de seus anos de formação, que lhe permitiu, mais tarde, compor a música brasileira que compôs.

Os “anos de formação” de Villa-Lobos não são assim, em minha pesquisa, a parte inicial da “formação de seu nacionalismo”; foram, sim, os anos ao longo dos quais ele “teve um contato iniciático com a música erudita [...], por intermédio do pai [...] [e] teve uma formação totalmente diversa daquela dada a seus pares na música erudita, tendo convivido com pessoas de outro mundo social. Essas condições foram propícias ao surgimento de um produtor de quebras e rupturas”.<sup>13</sup>

Ou seja, conforme o argumento que apresento no livro, foi a convivência com o universo da música erudita e com os chorões – foi seu duplo pertencimento aos meios erudito e popular – que lhe propiciaram, ao decidir tornar-se um compositor erudito a partir de seu retorno ao Rio de Janeiro no final de 1912, contar ao mesmo tempo com uma formação valorizada positivamente nos meios a que passou a se vincular a partir de então – seu contato com a música erudita – e outra depreciada nesses meios – seu conhecimento da música popular, que ele evitaria utilizar devido a essa depreciação. Seria apenas

<sup>11</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 145.

<sup>12</sup> “O meio restrito dos instrumentistas eruditos não era, contudo, o único meio que Villa-Lobos frequentava em sua juventude. Há várias indicações de que ele teria também convivido com os chorões. Em seu relato a Mariz, o compositor afirmou que, quatro anos após a morte de seu pai, mudou-se para a casa de uma tia para que pudesse conviver com os chorões em suas noites de boêmia, o que era proibido pela sua mãe. Como ele diria anos depois a Mindinha, sua segunda esposa, “quando entrei naquele meio [dos chorões] não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima”. Hermínio Bello de Carvalho cita um depoimento de Di Cavalcanti no qual o pintor se recorda de um jantar com Villa-Lobos e com o poeta e chorão Jaime Ovalle, que, quando “estava tocando violão e chegava o Villa, já dizia: ‘Lá vem o violão clássico’”. Os cunhados de Villa-Lobos lembram-se também de visitas a Villa-Lobos feitas pelo sambista Sinhô e pelo próprio Catulo da Paixão Cearense, “amigo do tempo das serestas”. GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 58. Na nota que se segue a esse trecho, mostro como Villa declarava que a “maneira de tocar” de Sátilo Bilhar teria sido inspiradora para a composição do “Choros nº 1” para violão.

<sup>13</sup> GUÉRIOS, Paulo, *op. cit.*, p. 62.

na década de 1920, após a progressiva transformação do “popular” em um elemento cultural valorizado, e após sua experiência em Paris, que ele poderia lançar mão destes conhecimentos e dessa convivência para apresentar-se e construir-se, de modo central, como um compositor erudito de “música brasileira”. Por este motivo, o fato de ele ter convivido com os chorões é uma chave central de minha argumentação – ao lado da restituição de como ele teve contato precoce com a música erudita junto ao seu pai, e de como ele se sustentava trabalhando em orquestras, com seu violoncelo.

Salles e Arcanjo, no entanto, compreendem de modo equivocado o que escrevi, a partir de interpretações espúrias de vários trechos do livro. Por exemplo, quando afirmo, acerca de Villa-Lobos, que “sua formação erudita e seu trabalho em orquestras separavam-no dos músicos amadores populares”<sup>14</sup>, não estou, como eles afirmam, “sentenciando” que Villa não convivia com os músicos populares, ou criando “ressalvas” em relação a essa convivência. Estou afirmando que, por ter contato com a música erudita, Villa contava com características diferentes, se separava (se distinguia) deles. Ele era categorizado de outra forma nos meios musicais, porque detinha um conhecimento e um vínculo social com um meio valorizado socialmente; era percebido, assim, como ocupando outra posição, separada em relação à dos que não detinham esse conhecimento e esse vínculo – os músicos populares.

Um outro exemplo: quando afirmo que “não é possível saber quando Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles”<sup>15</sup>, estou me referindo a minha avaliação acerca do que as fontes que utilizei em minha pesquisa me permitem afirmar a respeito da convivência de Villa-Lobos com o universo da música popular. Estou, assim, explicitando os limites que enxergo em minha argumentação – deixando o leitor ciente de que considero que as fontes com que conto para falar da convivência de Villa com os chorões parecem-me insuficientes para uma afirmação categórica a respeito da duração ou da qualidade (da natureza) deste contato (“qualidade – *subst. fem.* – 1. Propriedade, atributo ou condição das coisas ou das pessoas capaz de distingui-las das outras e de lhes determinar a natureza”).<sup>16</sup> É fundamental, pela metodologia de pesquisa que adoto, que as fontes sejam capazes de indicar as interações concretas dos agentes. Elas não permitiam fazê-lo com o devido rigor, pois não me informavam acerca de questões básicas acerca dessas interações: Villa-Lobos participava de festas como aquelas em que os músicos populares tocavam em casas da periferia? Se sim, com que frequência? Qual era sua posição nessas redes – com quem ele se relacionava, dentro do universo social hierarquizado e multifacetado constituído por essas pessoas, e com que frequência em cada caso? Como era visto em cada uma dessas diferentes relações – como um par, ou como um músico erudito? Em minha avaliação, assim, as fontes não me permitiam responder a

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 58, e *idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003, p. 87. Salles e Arcanjo identificam essa segunda paginação erroneamente, referindo-a à 2ª edição de meu livro.

<sup>15</sup> GUÉRIOS, Paulo, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 58, *idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 87.

<sup>16</sup> Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5. ed. Mossunguê: Positivo, 2010 (versão eletrônica).



perguntas específicas acerca da natureza de suas relações.<sup>17</sup> O que Salles e Arcanjo concluem da leitura de meu texto, ao contrário, é que essa frase significa que nele eu “menosprez[o] a ‘qualidade’ da convivência [de Villa-Lobos] com os chorões” – entendendo a palavra “qualidade”, aparentemente, como um julgamento de valor acerca dessa convivência.

Ao mesmo tempo, o que essas fontes permitiam afirmar? Conforme coloco no meu texto, o contato de Villa com os chorões indica que, “certamente, essa convivência teve impacto em sua formação”: “além de não ter seguido uma formação erudita rigorosa, Villa-Lobos formou-se musicalmente também em contato com a música popular urbana carioca”.<sup>18</sup> Se tivesse passado por uma formação erudita rigorosa, ele poderia ter se afastado definitivamente dos meios populares; se não tivesse tido o contato com os meios populares, ele não teria um trunfo essencial para se constituir como um compositor “brasileiro” a partir da década de 1920. O ponto fundamental de minha argumentação, neste capítulo, é assim afirmar esse duplo pertencimento de Villa-Lobos – e não apagar sua convivência com os chorões.<sup>19</sup>

### “Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris”

Segundo Salles e Arcanjo,

*outro objetivo deste artigo foi demonstrar, também, que Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris. Sua formação musical, cristalizada nas rodas de choro, em meio aos maxixes modernos e ao carnaval carioca, e seu contato com os sons e as imagens da fauna e da flora brasileiras permitiram ao músico “deglutir” a música francesa de Debussy e D’Indy, referências centrais da música erudita ocidental no início do século XX.*<sup>20</sup>

Para os autores, assim, Villa-Lobos “não se tornou um músico brasileiro em Paris”. Qual é, no entanto, a relação entre ele ter tido contato com os



<sup>17</sup> Os programas de concerto, por sua vez, permitiam-me demonstrar que ele mantinha um vínculo contínuo com as redes ligadas à música erudita, como instrumentista.

<sup>18</sup> GUÉRIOS, Paulo, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>19</sup> Ainda sobre a questão do “apagamento”: segundo as conclusões de Salles e Arcanjo, minha pesquisa “apaga a trajetória de luta do jovem músico autodidata para sair da periferia artística no Rio de Janeiro”. SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 155. Isso é afirmado a despeito dos trechos em que falo que sua família “passou a sobreviver do trabalho de dona Noêmia [na] Confeitaria Colombo” e em que os irmãos de Lucília falam das dificuldades financeiras no início do casamento. GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 102). Eles tampouco citam a passagem do compositor por Paranaguá, onde trabalhou em um pequeno comércio e tocou em uma orquestra; ou sequer falam do longo trecho do livro em que falo detalhadamente das dificuldades para levar a cabo as execuções de suas primeiras obras. Ver *idem, ibidem*, p. 101-128. Adicionalmente, sempre segundo Salles e Arcanjo, minha pesquisa indicaria que “a trajetória inicial de Villa-Lobos [...] se resume simplesmente em ‘demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista’”. SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 145. Como ocorre em outros momentos de seu artigo, os autores optam por citar um trecho do meu livro em que resumo argumentos anteriores (voltarei a isso adiante). No trecho em que originalmente trato deste assunto, contudo, não estou enfocando sua “trajetória inicial” desde 1899; estou enfocando especificamente a construção de sua imagem como compositor erudito a partir de 1913, quando ele decide dedicar-se a essa carreira. Neste momento, ele não poderia dar ênfase a composições de caráter nacional; o importante era afirmar-se nestas redes sociais, de acordo com as regras nelas vigentes – demonstrar que era um compositor erudito.

<sup>20</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 21.

chorões e ter se tornado um “músico brasileiro”? Como se deu essa transformação? O que significa, afinal, “tornar-se um músico brasileiro” em Paris?

Já mostrei como é equivocada a ideia de que haja, em minha pesquisa, um “apagamento de um período crucial na formação musical e pessoal do compositor” relativo ao período convivência de Villa com a música popular.<sup>21</sup> Nesse momento, é importante retomar, no quadro de minha pesquisa, o significado de afirmar que Villa-Lobos, a partir de sua viagem a Paris, “passou a constituir-se como artista brasileiro”<sup>22</sup>, “converteu-se em um músico brasileiro”<sup>23</sup>, ou, em outras palavras, como ele “tornou-se um músico brasileiro”.<sup>24</sup> Em meu livro, essa discussão diz respeito a um processo social de construção de si, que ocorre na medida em que as pessoas emprestam sentido a suas ações ao longo de suas interações com outras pessoas.

Mencionei como, no capítulo 3 do livro, fiz um estudo da genealogia sócio-histórica da música nacional, demonstrando como “nação” e “música nacional” são “ideias que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo”.<sup>25</sup> Quando falo que Villa-Lobos “constitui-se como”, “converte-se em” ou “torna-se um” músico “brasileiro”, refiro-me a essa mesma noção de “nação” – uma noção não substantivista; se há um processo sócio-histórico ao longo do qual se constroem as noções de “nação” e de “música nacional”, é também a partir de um processo sócio-histórico que Villa-Lobos passará a constituir-se como um compositor de música erudita “brasileira”, e será percebido como tal por seus pares e seus estudiosos.

A partir deste olhar, não seria possível Villa-Lobos “passar a constituir-se como artista brasileiro”, “converter-se em um músico brasileiro” ou “tornar-se brasileiro” apenas a partir de sua convivência com os chorões (ou, de modo mais polêmico, a viagens pela Amazônia, ou a uma suposta “apropriação dos estudos de seu pai”<sup>26</sup> referentes à fauna e à flora). Quando falo de Villa como um artista “brasileiro”, estou me referindo a sua vinculação ao projeto de produzir uma arte erudita de caráter “nacional”, a um projeto de “universalização” (expressão em uma forma artística tida como “superior”, “elevada”) do “particular” (das manifestações artísticas de caráter “nacional, relativas ao “povo brasileiro”) – conforme o que foi discutido no capítulo 3 do livro.<sup>27</sup> Para se tornar um compositor de uma “música brasileira” de caráter erudito, foi preciso que ele se dedicasse especificamente a universalizar esses elementos relativos a um *Volk* “brasileiro” em linguagens reconhecidas como eruditas. Nesse sentido, foi fundamental o fato de ele ter convivido nesses dois meios.

O que Villa-Lobos tinha, a partir de sua formação, era a possibilidade de desenvolver potencialidades relativas a esses dois pertencimentos. Sua trajetória de vida foi o processo social ao longo do qual ele desenvolveu essas potencialidades. Dependendo das relações específicas que ele estabelecesse, isso poderia não ter ocorrido – pois, para utilizar uma expressão de meu arti-

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 141.

<sup>22</sup> GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 141.

<sup>23</sup> *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, op. cit., p. 81.

<sup>24</sup> *Idem*, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 143.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 71.

<sup>26</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, op. cit., p. 145.

<sup>27</sup> GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 71-82.

go, o fato de ele se dedicar a compor músicas de caráter nacional “não era uma consequência necessária, não era uma característica intrínseca à [sua] possibilidade de criação”.<sup>28</sup>

O domínio da música erudita, assim, era uma condição básica para que isso ocorresse; e o domínio da linguagem da música popular carioca por parte de Villa-Lobos, adquirido ao longo de sua convivência com os chorões, tornava-o especialmente qualificado para essa tarefa. Mas, como mostro na pesquisa, no momento em que Villa-Lobos decidiu tornar-se um compositor erudito, no início da década de 1910, as referências diretas à música popular eram depreciadas nas redes cariocas ligadas à música erudita; eram consideradas coisa de “assobiador” – e, conforme argumento no livro, “explica-se assim por que, durante a década de 1910, Villa-Lobos só utilizou diretamente em uma pequena parcela de suas obras os elementos estéticos dos músicos populares com quem mantinha contato desde muito cedo, os chorões”.<sup>29</sup> Villa-Lobos, assim, poderia ter buscado se constituir desde o início de sua carreira de compositor erudito às músicas eruditas de caráter “nacional”, e se apresentado como um “músico brasileiro”. No entanto, após ter decidido se dedicar a ser um compositor erudito, ele o fez apenas em momentos pontuais. Isso deveu-se, por um lado, a ele ainda não dominar plenamente as diferentes linguagens estéticas da música erudita enquanto compositor, e não poder assim ser reconhecido como um compositor erudito<sup>30</sup>; deveu-se também, e de modo central, às dinâmicas de funcionamento das redes de músicos eruditos cariocas da época.

Em minha pesquisa, assim, “tornar-se um músico brasileiro” significa constituir-se como pessoa a partir de processos sociais, da associação de determinados valores a determinadas estéticas, da adoção de discursos e ideias sobre si. Como afirmo em meu artigo, isso se deve “não à descoberta de que ele teria uma essência brasileira, mas sim a um processo de transformação que foi colocado em marcha por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor”.<sup>31</sup> Assim, o modo pelo qual ele vai “construir-se como”/“tornar-se um compositor brasileiro” é contingente às interações concretas por ele estabelecidas. Em minha pesquisa, são os materiais empíricos que indicam como, a cada dado momento, ele se apresenta e se constrói: antes de 1913, não se apresenta como um compositor erudito; a partir de 1913, apresenta-se como um compositor erudito ligado mais estritamente a estéticas metropolitanas; e, após sua ida Paris, passa a dedicar-se, de modo central, à composição de uma música erudita de caráter “nacional” – e a apresentar-se, de modo central, como um tal compositor.

É também por estes motivos que a produção musical erudita de Villa-Lobos após sua ida a Paris é amplamente reconhecida como mais “brasileira” do que aquela da década de 1910. Esse reconhecimento não é definido por mim: ele diz respeito a uma percepção social acerca da natureza de suas com-

<sup>28</sup> *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 99.

<sup>29</sup> *Idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 109. Note-se, novamente, como a afirmação de um “apagamento” das vivências da juventude de Villa-Lobos denota uma leitura equivocada do sentido de minha obra como um todo.

<sup>30</sup> Caso se apresentasse como vinculado a estéticas da música popular, corria o risco de ser assimilado, antes, ao universo dos músicos populares.

<sup>31</sup> GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 99.

posições, e aparece em várias fontes contemporâneas a ele, trabalhadas em meu livro. Mário de Andrade, por exemplo, refere-se a sua produção da década de 1910 como ligada a um “internacionalismo afrancesado”<sup>32</sup>, e Milhaud e Cocteau indicam que sua referência essencial era Debussy.<sup>33</sup> Percebe-se assim como Villa-Lobos logrou apresentar-se aos outros, neste período, como um compositor erudito não “brasileiro”. Já as produções feitas após sua ida a Paris são amplamente reconhecidas como mais “brasileiras”, tanto por seus contemporâneos quanto por estudiosos que escreveram sobre ele mais tarde – cito em minha pesquisa os casos de Bruno Kiefer e Gérard Béhague, que consideram essas produções “brasileiras” porque nelas identificam, a partir da análise musicológica, os critérios socialmente aceitos e construídos acerca do que constituiria uma “música brasileira”: têm como fundamentos estéticos essenciais de seus projetos estéticos a polirritmia da música popular, os ritmos irregulares da música indígena, o caldeamento das raças – fundamentos que partem de definições socialmente construídas do que seria uma “música brasileira”, e por extensão, um “músico brasileiro”.

O que acontece, então, logo que Villa-Lobos chega a Paris? Se seguirmos Salles e Arcanjo, minha argumentação foi de que “a opinião de um nome forte da vanguarda francesa [Cocteau] teria revelado a Villa-Lobos o quão defasada estava sua informação sobre o desenvolvimento da arte musical europeia”.<sup>34</sup> No entanto, o leitor atento de meus textos terá notado, em primeiro lugar, que o próprio Cocteau julgou que a estética da peça com que o compositor decidiu se apresentar para ele ao piano quando de seu encontro “não passava de uma emulação dos estilos de Debussy e Ravel” – o que indica que Villa-Lobos ainda não se apresentava, nesse momento, como um compositor brasileiro. Em segundo lugar, ele verá que, em meu artigo, o encontro com Cocteau é tratado como “um momento exemplar do início de um processo conversivo ao final do qual [Villa] se tornaria um artista brasileiro, compondo apenas músicas de caráter nacional e dando depoimentos emocionados sobre seu pertencimento à nação”<sup>35</sup> – ou seja, ao final do qual adotaria plenamente esse projeto de construção de si. Essa transformação não se deu a partir de um encontro com uma pessoa, mas sim a partir da valorização compartilhada de determinadas estéticas por atores dos mais diversos: “as opiniões dos brasileiros que viviam em Paris com Villa-Lobos, os comentários da crítica, as reações dos artistas que o cercavam às suas atitudes, o imaginário que lhe transmitiam a respeito de seu país”.<sup>36</sup> Como meu texto afirma a partir da reunião de inúmeras fontes primárias, Villa-Lobos é partícipe de um regime social amplo de valorizações e leituras estéticas, e se transforma pessoal e artisticamente de maneira intensa ao longo desse processo.

Assim, em meu trabalho, a “nacionalidade” de Villa-Lobos e de sua música é considerada como de natureza sócio-histórica e não substantivista, e é construída a partir das interações sociais. Este pressuposto básico parece

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>33</sup> Ver *idem, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, op. cit.*, p. 132, e *idem, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, op. cit.*, p. 81.

<sup>34</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140.

<sup>35</sup> GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 20.

escapar à leitura de Salles e Arcanjo também quando eles se referem aos trechos em que falo sobre Tarsila do Amaral. Segundo eles, meu texto “consider[a] que a experiência de ambos com a cultura popular [é] equivalente” e “equipar[a] a formação artística de uma filha de fazendeiros [...] com a de um filho de uma viúva que lavava panos de prato para uma confeitaria no centro do Rio de Janeiro”, já que, ao falar de Tarsila, eu estaria “certamente [...] selecionando um ponto de convergência com Villa-Lobos”.<sup>37</sup> Pergunto-me como é possível que, ao ler e citar o trecho de meu artigo em que me refiro a Alban Bensa, e em que apresento meu projeto de “enfoca[r] as práticas e as relações sociais estabelecidas entre os diferentes atores sociais envolvidos”, Salles e Arcanjo acreditem que eu esteja “equiparando” o passado de Villa e Tarsila; a convergência entre Tarsila e Villa-Lobos, em meu texto, diz respeito a suas interações concretas – ao fato de que ambos estiveram ligados à mesma rede de artistas em Paris, e não que tenham tido “a mesma experiência com a cultura popular” em sua infância e juventude. Em Paris, ambos estão passando pela vivência de perceber que elementos estéticos compreendidos como “nacionais”, que eram desvalorizados no Brasil em relação aos elementos europeus, eram centralmente valorizados na Europa. Para ambos, essa experiência significou que agora a arte “nacional” poderia ser valorizada – o que redundou, para Tarsila, em poder agora reler sua infância e imaginar-se como uma “caipirinha”, como ela afirma na citação que faço de suas palavras<sup>38</sup>; e para Villa-Lobos, como digo em meu artigo, em “começar enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil”.<sup>39</sup>

Para resumir em que consiste a tese que defendo nessa parte de minha pesquisa sobre Villa-Lobos: em sua juventude, ele esteve ligado a dois mundos sociais; teve uma iniciação precoce na música erudita, junto ao pai, e uma convivência com meios populares, relacionada a sua situação econômica após a morte do pai. Esse duplo pertencimento gerou condições de possibilidade para ele constituir-se como um produtor de rupturas. Se não tivesse tido contato com os meios populares, teria as mesmas potencialidades de outros compositores eruditos; se não tivesse tido iniciação precoce no mundo da música erudita, teria as mesmas potencialidades dos músicos populares, e não se envolveria no projeto da construção de uma “música brasileira” conforme às regras estabelecidas pela arte erudita.

Segundo o viés analítico que adoto, não cabe definir se Villa-Lobos era, em sua essência, um “músico brasileiro” antes de ir a Paris; importa-me, antes, acompanhar o processo ao longo do qual ele se liga, de diferentes maneiras, às representações vigentes sobre a “música nacional”. Ele poderia ter se definido a partir desse projeto estético e dessa apresentação de si desde antes de sua ida a Paris – mas não o fez. O que ele adota como comportamentos, apresentação de si, ou estética musical, assim, é contingente às interações sociais que ele estabelece a cada momento, e aos sentidos que ele empresta a essas interações. A possibilidade de desenvolver plenamente a potencialidade de apresentar-se como um “músico nacional” só se apresentou como viável quando, por um

<sup>37</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 146.

<sup>38</sup> Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>39</sup> *Idem*, Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 98.



lado, ele já havia desenvolvido o domínio das técnicas composicionais da música erudita e era reconhecido como um compositor erudito, e, por outro, quando as redes sociais a que ele estava ligado colocaram como um preceito essencial para que ele fosse considerado um “artista” que sua música cumprisse os critérios que a definissem enquanto “brasileira”. Foi em Paris que isso ocorreu, e que ele “tornou-se um músico brasileiro” – ou seja, passou a apresentar-se como um músico erudito ligado à sua origem “nacional” e a compor, agora de maneira predominante, obras relativas a ela.<sup>40</sup>

Nas leituras que fazem de meu livro e de meu artigo, Salles e Arcanjo defendem seus argumentos a partir de recortes de trechos de minha escrita, afastando-os do eixo geral de argumentação ao longo do qual apresento minhas ideias. Seu argumento fundamental é construído a partir da seguinte citação de meu livro: “foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. Até sua ida para a Europa [...] ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro”.<sup>41</sup>

Este não é o trecho em que, como eles afirmam após a citação, eu chego a “uma conclusão”.<sup>42</sup> É um trecho em que eu retomo de modo resumido uma argumentação muito mais complexa, desenvolvida anteriormente.<sup>43</sup> Cito abaixo o trecho em que eu efetivamente “chego a uma conclusão”, que aparece várias páginas antes, no livro:

*Os materiais apresentados ao longo dessa seção permitem que se perceba como a música nacional era apenas uma das possibilidades de realização de Villa-Lobos enquanto compositor até sua primeira viagem à Europa. Villa-Lobos chegou a compor algumas músicas de declarada inspiração nacional utilizando elementos estéticos da música urbana, tendo em vista os festejos do centenário da independência; mas o prioritário para ele, nesses primeiros anos, era afirmar para os outros e para si mesmo que ele era um grande Artista, emprestando uma importância cósmica ao termo. Para isso, ele dispôs-se a compor para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas. [...] Em 1923, Villa-Lobos já era visto como um grande músico de vanguarda, combatido por “conservadores” e festejado por “modernos”, e começava a ser discutido e apreciado também em outros estados. A sua primeira ida a Paris seria responsável por uma inflexão em sua trajetória: lá, Villa-Lobos descobriria um novo sentido e uma nova amplitude para um projeto de compor música nacional. É disso que trataremos a seguir.*<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Ver *idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 19.

<sup>41</sup> GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 141.

<sup>42</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 140.

<sup>43</sup> Isso acontece em outras partes de seu artigo (cf, por exemplo, a nota 21 deste texto). Perceba-se como eles cortam, na segunda linha da citação, algumas palavras. Essas palavras são “como vimos”, e remetem esta apresentação resumida por eles citada a trechos anteriores do livro. Esses trechos resumidos prestam-se mais facilmente a leituras distorcidas de meu texto; seus referentes, evidentemente, são os argumentos detalhados que construo a partir das fontes primárias.

<sup>44</sup> GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, *op. cit.*, p. 127 e 128.

Assim, segundo os argumentos que apresento em minha pesquisa, o caráter “nacional” da música é atributivo.<sup>45</sup> Nela, não me proponho a indicar se Villa é “brasileiro”, mas sim a restituir o processo social ao longo do qual ele passa a se construir e a se apresentar centralmente como um compositor erudito de músicas de caráter “nacional”, a “descobrir um novo sentido e uma nova amplitude para um projeto de compor música nacional”. Minha pesquisa é, então, um estudo de um processo de construção de si, mediado por discursos e práticas relativos à arte e à nação: trata-se de um estudo da trajetória social.

### Diferenças epistemológicas e metodológicas: o emprego da noção de contexto

Na parte anterior deste artigo, discorri sobre o porquê de não reconhecer minha pesquisa na leitura que Salles e Arcanjo fazem dela. Nesta parte, pretendo falar sobre como compreendo algumas das leituras que eles constroem acerca da vida e da obra de Villa-Lobos; sobre os motivos pelos quais não partilho destas leituras; e mencionar em que sentidos algumas de suas propostas me parecem interessantes. Falarei, para além das diferenças nas interpretações que eles fazem das fontes disponíveis, das diferenças metodológicas entre nossos trabalhos – especialmente em relação ao tratamento dessas fontes.

Mencionei acima como considere, em minha pesquisa, que as fontes sobre os contatos de Villa com os chorões não permitiam uma avaliação mais precisa da natureza das relações ali estabelecidas. Para Salles e Arcanjo, em um sentido oposto, as fontes relativas a esse período comprovam que “o convívio de Villa-Lobos com músicos populares é bem documentado dos 12 aos 25 anos de idade”.<sup>46</sup> Esses empregos muito diversos das mesmas fontes indicam que as duas pesquisas não operam a partir do mesmo viés analítico. Para tratar desse assunto, comecemos falando sobre como Salles e Arcanjo tratam da trajetória de Villa-Lobos nos anos entre 1899 e 1913.

Se examinarmos com atenção quais são as fontes relativas a esse período em seu artigo que apresentam informações diversas em relação àquelas já apresentadas em minha pesquisa, perceberemos que apenas duas dizem respeito diretamente a Villa-Lobos. Em uma delas, ele aparece acompanhando Catulo da Paixão Cearense em uma “ilustração musical” de uma conferência sobre a modinha. Em outra, ele aparece como regente de uma banda de baile de carnaval apresentando dois maxixes de sua autoria.<sup>47</sup> Essas duas fontes são

<sup>45</sup> A “nacionalidade”, assim como a “etnia”, são “categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios atores; conseqüentemente, têm como característica organizar as interações entre as pessoas”. BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Thomas (org.). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, p. 27. Sobre a ligação entre o funcionamento de grupos “étnicos” e “nações”, ver WEBER, Max. Nationalität und Kulturprestige. In: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Teil II. Tübingen. Besorgt von Johannes Winkelmann. Studienausgabe. 1980. Disponível em <<http://www.zeno.org/nid/20011439475>>. Acesso em 16 fev. 2023.

<sup>46</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

<sup>47</sup> Essas fontes não implicam contradições em relação aos argumentos que apresento em minha pesquisa. Mencionei em meu texto a relação de Sátiro Bilhar e de Catulo com Villa. Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 58. Salles e Arcanjo preferem reportar-se a esse fato a partir de outra referência. Sobre os convites a chorões para se apresentarem em eventos com plateias de

ligadas pelos autores à apresentação das ligações de Catulo com outros artistas populares; a referências a Ernesto Nazareth; e a uma menção às noções de “trajetória” e de “redes de sociabilidades”.<sup>48</sup>

A leitura do artigo indica, contudo, que a noção de “rede de sociabilidades” não é empregada de fato ao longo da argumentação. Esta noção implica na restituição atenta das dinâmicas concretas das interações sociais – na descrição das práticas: os embates acerca das definições legítimas, as tensões, as hierarquizações. Assim, eles citam a noção de redes e apontam para a sua existência, mas não a tomam como norte metodológico. O que se percebe em seu artigo, ao contrário, é o uso muito recorrente da noção de “contexto”. Cito abaixo algumas das ocasiões em que essa noção aparece:

*O problema que enxergamos na construção da hipótese de Guérios e que está essencialmente conectado aos contextos socioculturais aos quais Villa-Lobos se vinculava.*<sup>49</sup>

*quando realizou o primeiro concerto com obras de sua autoria, contexto no qual se iniciou de modo mais evidente o processo de difusão de sua obra.*<sup>50</sup>

*A escola era uma instituição tradicional no contexto do Império.*<sup>51</sup>

*As narrativas de Villa-Lobos sobre esse contexto expressam a necessidade de pensarmos outros espaços de sociabilidade nos quais ele transitou.*<sup>52</sup>

*Nessas circunstâncias, Magaldi assinala que Ernesto Nazareth tocava na luxuosa sala de espera do novo Cineteatro Odeon.*<sup>53</sup>

*sua inserção no universo cultural carioca em relação à modernização da capital brasileira se manifestou em meio a negociações e simbioses sonoras realizadas no contexto da Belle Époque.*<sup>54</sup>

Esses trechos indicam uma diferença metodológica fundamental entre nossas pesquisas, que diz respeito ao modo de tratar as fontes e de construir conhecimento a partir delas. O problema não está, em si, no emprego da palavra “contexto”, mas em como os autores o empregam – na metodologia construída a partir de seu uso. Ao invés de restituir as relações sociais presentes nas redes a que eles se referem, Salles e Arcanjo assimilam essas dinâmicas a um suposto “contexto” que as englobaria. Esse “contexto”, indicado pelo analista, é então utilizado como instrumento metodológico para explicar as ações

---

elite, ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 53 e 54. Quanto aos maxixes compostos por Villa, eles importam a Salles e Arcanjo para demonstrar que Villa tinha conhecimento da estética da música popular, o que também já é afirmado em meu trabalho. Note-se que Villa passou a evitar situações como essa, em que poderia ser aproximado ao universo da música popular, após 1913. O mesmo ocorria com Alberto Nepomuceno, nome central nas redes da música erudita carioca, que, ao compor operetas populares, não as assinava com seu nome, nem aparecia em público executando-as. Ver *idem, ibidem*, p. 91.

<sup>48</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 141.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, p. 142.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 143.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 144.



sociais. O objeto de análise não é a observação e restituição dessas ações, mas, como afirma o historiador Giovanni Levi, “a normalização de uma forma de comportamento em um sistema coerente que explica aquele comportamento, suas funções e o modo como ele opera”.<sup>55</sup> O contexto serve então como um “pano de fundo”, para explicar as trajetórias individuais<sup>56</sup>, do qual se extraem as “razões gerais que permitiriam explicar situações particulares”, “mesmo que nem sempre se vá além de uma simples exposição dos dois níveis de observação”.<sup>57</sup>

Assim, por exemplo, Salles e Arcanjo apontam para a “mistura própria ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro” e para as “demandas cosmopolitas da plateia carioca na Primeira República”<sup>58</sup>, mas não exploram como se dava, de fato, essa convivência entre as elites e os meios populares: não tratam dos preconceitos de membros da elite em relação aos meios populares, não mencionam as hierarquias existentes entre os próprios chorões, nem o tratamento diferencial emprestado a diferentes artistas. Eles não qualificam, assim, a “plateia carioca” de quem falam, nem as relações que configuram essa “mistura própria do cosmopolitismo da cidade”, nem a diversidade dos perfis dos artistas que incorporam diferentes estéticas em suas produções.<sup>59</sup> O “universo cultural carioca” de que falam aparece, em seu artigo, como um “contexto” totalizado, de que Villa-Lobos faria parte, e que explicaria seus comportamentos. Para tratar das “redes de sociabilidade” no Rio de Janeiro do início do século, ao contrário, seria necessário marcar sua diversidade: há ali os boêmios literatos, ligados a uma Paris imaginada; há as redes mais ligadas à música erudita, que compartilham essa valorização de Paris e das estéticas europeias, como mostram seus discursos e suas práticas<sup>60</sup>; há as redes dos boêmios populares. Cada uma dessas redes é fragmentada, tem suas divisões e hierarquias; e os agentes a elas ligados delas pode circular pelas outras, onde serão julgados pelos critérios de pertencimento vigentes em cada uma.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 154.

<sup>56</sup> *Idem*, Les usages de la biographie. *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 44, n. 6, Paris, 1989, p. 1331.

<sup>57</sup> REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 27.

<sup>58</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 143.

<sup>59</sup> A esse respeito, ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 53 e 54.

<sup>60</sup> Neste sentido, a referência que faço em meu artigo às noções de “centro” e “periferia” remete aos materiais empíricos empregados em minha argumentação, que demonstram claramente a existência de uma percepção compartilhada, entre os agentes sociais de que estou falando, acerca de uma hierarquização entre o Brasil e a França. O próprio Villa-Lobos se referiu a essa hierarquização em diversos momentos, como cito mesmo no texto publicado na orelha da primeira edição do livro. Essa distinção não significa que não houvesse interações (de diversos tipos) entre elementos europeus e locais no Rio de Janeiro – mesmo porque as dinâmicas dessas interações são descritas em meu trabalho – mas sim que havia uma assimetria percebida pelos agentes. Essas noções, assim, se referem a uma realidade empírica presente nos materiais estudados.

<sup>61</sup> É interessante refletir sobre as especificidades da inserção de cada agente nessas diferentes redes. Villa-Lobos, com seu pertencimento às redes da música erudita e da música popular, acaba por ter a possibilidade de tornar-se um compositor de música erudita de caráter nacional. Já Ernesto Nazareth, mais admirado por Milhaud em 1920 do que Villa-Lobos (porque, para Milhaud, a produção musical de Villa-Lobos – citado por ele como compositor erudito – é europeia em excesso), constrói outro projeto estético, não ligado às formas da música erudita. Ver GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 131 e 132. A atenção a essas especificidades, uma das grandes vantagens analíticas



Ao mesmo tempo, a noção de contexto permite ao analista afirmar mais do que aquilo que as fontes indicam. Um exemplo claro pode ser encontrado quando Salles e Arcanjo se referem à “apropriação” que Villa-Lobos teria feito dos “estudos de seu pai”, Raul Villa-Lobos.<sup>62</sup> Em seu texto, eles indicam, a partir de citações do livro *Ensaio chorográfico-histórico do Brasil*, de Raul, que se encontram ali “temas [que] podem ser associados à obra de Villa-Lobos, tais como a fauna e a flora brasileiras. Nele se apresentam em seu livro longas descrições da geografia da região amazônica que irão reverberar posteriormente nas temáticas musicais de Villa-Lobos: ‘a vegetação que acompanha das margens brasileiras o Amazonas [...], as matas dos alagadiços’”.<sup>63</sup>

Não é apresentada, contudo, nenhuma demonstração empírica de que a inspiração de Villa-Lobos para compor suas obras ligadas à temática da natureza e da floresta tenha vindo da leitura dos livros de seu pai. Essa conexão apenas assume seu sentido pleno no artigo de Salles e Arcanjo a partir do pressuposto de que os livros de Raul seriam parte do “contexto” em que Villa-Lobos cresceu. A afirmação da relação entre os escritos de Raul e as composições de Heitor extrapola assim as informações constantes das fontes. Esse é outro aspecto relativo ao tratamento dos materiais empíricos, pois, em rápidos movimentos argumentativos, transforma algo que parece plausível na afirmação de um fato, ou de uma relação causal.

Algo similar acontece na argumentação de que as “invenções musicais posteriores [de Villa-Lobos] associadas à floresta amazônica exprimem referências musicais locais representadas, por exemplo, pelo uso de instrumentos típicos e de temáticas relacionadas às experiências pessoais naquele contexto [os autores referem-se à viagem de Villa-Lobos à Amazônia em 1912]”.<sup>64</sup>

As fontes disponíveis a esse respeito também não indicam inequivocamente a existência deste vínculo causal. Para marcar a diferença no tratamento das fontes entre nossos trabalhos, cito aqui um trecho em que faço um balanço das viagens de Villa-Lobos em sua juventude: “é certo, porém, que não foram poucas as experiências vividas por Villa-Lobos nessas viagens realizadas entre 1908 e 1912. Ele [...] pode ter tido também contato com músicos das regiões que visitou”.<sup>65</sup> Perceba-se que, dada a indisponibilidade de fontes que me permitam afirmar a vinculação direta das obras relativas à Amazônia às viagens que Villa-Lobos fez para a região em 1912, coloco essa questão como uma hipótese – mas não afirmo a existência dessa vinculação, nem tiro consequências dessa hipótese, pois isso escaparia ao rigor que empresto ao tratamento das fontes em meu trabalho. No caso em pauta, apenas afirmo a existência de ligações entre composições de Villa-Lobos e músicas indígenas quando, como ocorre no capítulo 4, disponho de fontes que me informam inequivocamente a esse respeito. Assim, por exemplo, tenho acesso a fontes que informam que ele buscou os registros que Roquette-Pinto fez de canções Pareci; é apenas após escutar essas gravações (que reproduzo em meu CD-ROM

---

do emprego da noção de “rede”, permite uma discussão mais nuançada das dinâmicas sociais que ocorrem no Rio de Janeiro nessa época.

<sup>62</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 141.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 142.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, p. 144.

<sup>65</sup> GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, *op. cit.*, p. 62.

multimídia, que acompanhou minha dissertação e que publiquei em conjunto com a 2ª edição de meu livro), e após reconhecer os temas dessas canções em composições de Villa-Lobos, que posso afirmar positivamente que tal vínculo existe.

O risco das interpretações baseadas na noção de “contexto” foi bem descrito por Levi: a totalização dos ambientes sociais implicada no emprego da noção de “contexto” tem implicações importantes, e está ligada a um modo específico de acionar e de interpretar as fontes empíricas.

### Interpretar, compreender, explicar

*Conforme a proposta de Norbert Elias, considero que as pessoas estão constantemente imersas em redes de dependências recíprocas que as levam a atuar levando em conta a projeção que fazem de sua posição nessas redes. Assim, interesses, valores e aspirações são regulados socialmente de acordo com a percepção que cada indivíduo tem, a cada momento, de sua situação na configuração social à qual está ligado. Essa configuração não tem existência independente; nasce a cada momento do constante processo de integração e interpenetração das diversas pessoas que se relacionam entre si.<sup>66</sup>*

O trecho acima citado da introdução a meu livro sintetiza o modo pelo qual proponho uma interpretação das fontes empíricas que trabalho no texto. É aí que defino como as ações observadas em campo (interações sociais, discursos, falas, composições musicais) devem ser relacionadas às percepções que os próprios agentes constroem acerca do funcionamento das configurações sociais a que estão ligados. A tarefa do analista está então ligada à compreensão das interações sociais ao longo das quais estes agentes definem “interesses, valores e aspirações” que servirão de parâmetros para suas ações – a partir das quais se constituirão como pessoas.

Assim, não é o pesquisador que define os parâmetros para sua análise; ele busca compreender como esses parâmetros são construídos pelos agentes cujas ações ele observa – e são as fontes que o informarão acerca desses processos sociais. Elias constrói esta proposta analítica a partir dos fundamentos definidos por Max Weber em seu clássico *Economia e Sociedade*. Para Weber,

*Nós chamamos de Sociologia [...] uma ciência que propõe compreender pela interpretação a ação social e, através dela, explicar causalmente seu desenvolvimento e seus efeitos. Nós entendemos por ‘ação’ um comportamento humano [...], quando ou desde que o agente ou os agentes lhe associem um sentido subjetivo. E, por ação social, a ação que, de acordo com seu significado pretendido pelo agente ou agentes, se refere ao comportamento de outros, em relação aos quais orienta seu desenvolvimento.<sup>67</sup>*

O movimento interpretativo, assim, é dependente da interpretação dos “significados pretendidos pelos agentes” ao agir. Os agentes associam um sentido a suas ações; essas ações são referidas às ações dos outros, e orientadas

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p. 12. A obra de Elias, especialmente seu estudo sobre Mozart, foi à época minha referência fundamental para considerar a importância, para a interpretação das condutas, de compreender o que confere sentido à vida de cada pessoa, a partir de seu próprio ponto de vista. Ver ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<sup>67</sup> WEBER, Max, *op. cit.*, p. 1 (tradução minha).

em relação a eles. Esta “compreensão pela interpretação” (*deutend verstehen*) de como os próprios agentes estabelecem uma ligação entre suas ações e os sentidos a elas associados é o método que Weber propõe como base para explicar (*erklären*) seus desenvolvimentos e seus efeitos: é a compreensão do sentido da ação visada pelo agente, assim, que permite que essa interpretação tenha caráter explicativo.

Na prática de pesquisa, isso implica, como falamos acima, na necessidade de que as interpretações partam da restituição das ações dos sujeitos, e dos sentidos que eles emprestavam a essas ações. Tomemos como exemplo o assunto que Salles e Arcanjo decidem explorar em minha pesquisa: a análise que faço da “conversão de Villa-Lobos em um músico brasileiro”. Coloco em destaque, na epígrafe do capítulo 4 de meu livro, a transformação que ocorre na apresentação de si de Villa-Lobos entre uma entrevista dada logo antes de sua ida a Paris, em que ele se apresenta como um erudito ocidental, ligado às “culturas clássicas”; e uma entrevista dada pouco tempo após seu retorno, em que ele se apresenta como um artista de seu país, considerando a veneração das mesmas culturas clássicas como “esnobismo”. Antes de ir a Paris – mesmo após a Semana de Arte Moderna – ele ainda não se apresenta como um compositor erudito dedicado à música “nacional”; após seu retorno, essa é a tônica de seu discurso, e de seu projeto estético. Entre esses dois momentos, restituo minuciosamente as interações concretas que ele teve na Europa, revisando a partir das fontes como aos poucos configura-se para ele, ali, a viabilidade de passar a reconfigurar sua carreira, frente aos outros e a si mesmo, na direção da produção de uma música erudita centralmente focada em um caráter “nacional”. Devido a essas indicações, contidas nas fontes, acerca dos sentidos que Villa-Lobos atribuía a suas ações em cada momento, posso afirmar que ele “tornou-se” ou “converteu-se em um músico brasileiro” após suas vivências em Paris.

Foi a partir desta estratégia teórico-metodológica, e não da construção de “contextos”, que organizei minha pesquisa e busquei constituir um conhecimento acerca da trajetória de Villa-Lobos. A cada composição à qual me referi ao longo da pesquisa, a cada programa de concerto que eu encontrava nos arquivos, associei não apenas o esforço de buscar compreender a intenção estética manifestada na superfície musical (tanto pela audição quanto pelas leituras que diferentes estudiosos faziam de cada obra), mas também uma procura ativa de fontes nos arquivos e nos microfilmes da Biblioteca Nacional, em busca de manifestações de Villa-Lobos sobre as obras no momento em que elas eram apresentadas em público, e de manifestações de críticos contemporâneos a ele que se referiam aos concertos após sua ocorrência – para poder restituir as dinâmicas que ocorriam nas redes sociais a que esses diferentes agentes estavam ligados.

### **A verticalização da análise musicológica**

Por fim, buscarei estabelecer um contraste entre este modo pelo qual abordei a presença de elementos estéticos tidos como “nacionais” nas obras de Villa-Lobos anteriores a sua ida a Paris, e o trecho final do artigo de Salles e Arcanjo, em que eles concentram suas análises em duas das obras apresentadas pelo compositor na Semana de Arte Moderna: as “Danças características

africanas” e o “Quarteto simbólico”. Salles e Arcanjo colocam em destaque estas duas obras por elas poderem, em sua avaliação, “trazer revelações surpreendentes” em algumas “passagens marcantes”.<sup>68</sup>

No caso das “Danças características africanas”, importa-lhes demonstrar como as peças “apresentam muitos elementos que remetem ao maxixe”, ou como em certos trechos sua “sonoridade ‘selvagem’ não tem absolutamente nada a ver com o impressionismo francês”. Segundo eles, “ao citar as ‘Danças características africanas’ (1914/1915)”, Guérios afirma que “a ‘modernidade’ de Villa-Lobos – uma ‘modernidade’ debussysta – fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo”.<sup>69</sup>

Quanto à citação de meu trabalho, há um duplo equívoco por parte dos autores. Em primeiro lugar, quando menciono, no trecho por eles citado de meu artigo, a percepção dos organizadores da Semana acerca da “modernidade” de Villa-Lobos, não estou me referindo às “Danças características africanas”, mas sim ao “Quarteto simbólico” e à “Fiandeira” – como consta do próprio parágrafo que eles citam.<sup>70</sup> Em segundo lugar, eu mesmo já havia marcado, em meu livro, a hipótese de uma ligação entre o “ritmo gingado” presente em trechos das “Danças características africanas” e os ritmos populares urbanos das músicas dos chorões.<sup>71</sup> Originalmente, essas peças foram compostas para o piano no início da carreira de compositor erudito de Villa-Lobos, e estão entre suas poucas produções, na época, que incorporam elementos da música popular. Em uma longa nota acerca do trabalho de José Miguel Wisnik sobre o repertório da Semana, cito também como este autor se refere às “Danças” como uma mistura entre um “refinamento” de Debussy e uma “selvageria característica” do próprio Villa-Lobos.<sup>72</sup> A presença de elementos tidos como “brasileiros” nessas obras, assim, não escapa às leituras que faço delas.

Por fim, algumas observações quanto ao “Quarteto simbólico”, e também quanto ao arranjo instrumental que, como bem buscam demonstrar Salles e Arcanjo, foi feito para a apresentação das “Danças características africanas” na Semana de Arte Moderna. Na economia da argumentação de Salles e Arcanjo, a busca de “passagens marcantes” nessas obras serve para reafirmar a presença de elementos passíveis de serem associados a uma estética “nacional” em obras compostas por Villa-Lobos antes de sua ida a Paris. Eles afirmam, se bem entendi sua escrita, que certos elementos estéticos das modinhas e serenatas que Villa-Lobos tocava com os chorões em sua juventude estão presentes nesta obra, misturadas a elementos estéticos “franceses e cíclicos”

<sup>68</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 148 e 152.

<sup>69</sup> *Idem, ibidem*, p. 150.

<sup>70</sup> A frase anterior àquela citada por Salles e Arcanjo é: “Um segundo concerto promovido por dona Laurinda atraiu a atenção dos artistas modernistas paulistas; nele, Villa-Lobos apresentou suas obras mais “ousadas” esteticamente, como o “Quartetto simbólico” e a peça “A fiandeira” para piano solo, claramente inspirada na música de Debussy”. GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 89.

<sup>71</sup> “A síncope e o ritmo gingado presentes em algumas obras compostas por Villa-Lobos nessa época, como as Danças Características Africanas, talvez possam também ter sua origem nos ritmos populares urbanos das músicas dos chorões, com os quais Villa-Lobos tinha contato”. *Idem, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação, op. cit.*, p. 224, nota 12.

<sup>72</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 229, nota 44.

(ou seja, debussyistas); ao mesmo tempo, buscam demonstrar que estratégias composicionais e paisagens sonoras de obras posteriores já “reverberavam” nela.

Tanto o “Quarteto simbólico” quanto o arranjo das “Danças características africanas” para octeto instrumental são datados entre 1921 e 1922. O que ocorria nesta época com Villa-Lobos, segundo coloquei em meus textos?

Ao longo de minha pesquisa, fiquei constantemente atento a possíveis referências de Villa-Lobos a uma relação entre uma composição sua e uma estética “nacional”. Encontrei um material a esse respeito em uma entrevista dada por ele justamente em 1921, a respeito de um concerto em que ele apresentou obras como o “Choros nº 1” e a “Lenda do caboclo” – composições explicitamente vinculadas a essa ideia: Villa-Lobos se refere a elas como “peças de caráter bem brasileiro”, associando sua produção, neste momento, às possibilidades que ele via de elas “figurar[em] nos festejos do centenário” da Independência.<sup>73</sup> Em minha pesquisa, o fato de esse dado aparecer nessa data e nessa situação corrobora a hipótese de que, até haver uma justificação para a composição de obras eruditas de caráter “popular” ou “brasileiro” nas redes sociais a que ele estava ligado, ele evitava ser associado à produção de uma música de caráter “nacional”.<sup>74</sup> Em 1921, isso já era possível, mas ainda não redundava em uma transformação em seu projeto artístico geral e em sua apresentação de si (lembramos como em sua entrevista antes da viagem a Paris e ao apresentar uma composição para Cocteau ele não escolhe executar essas músicas de caráter “nacional”).

Do ponto de vista de minha pesquisa, as leituras estéticas apresentadas por Salles e Arcanjo – caso trabalhemos com a hipótese de que suas interpretações acerca das significações dos trechos musicais por eles destacados são válidas, dado que não é Villa-Lobos quem indica ser este o sentido desses trechos, mas seus analistas – podem constituir pistas interessantes. Não no sentido de indicar a “brasilidade” de Villa-Lobos a partir desses trechos, ou de avançar a ideia (não demonstrável pelas fontes, e, em princípio, contraditória com o que as fontes indicam) de que esses trechos sejam “uma ação deliberada do compositor para afirmar seu estilo”<sup>75</sup>, mas, sim, se associadas a outras fontes contemporâneas, no sentido de lançar luz sobre as minúcias dos processos sociais ao longo dos quais Villa-Lobos inseriu ou evitou inserir elementos estéticos tidos como “brasileiros” em suas composições. Pois o processo de “conversão” ao longo do qual Villa-Lobos “tornou-se” um compositor erudito declaradamente dedicado à música de caráter “nacional” apenas se efetivou como tal após as interações que ele estabeleceu na capital francesa, e após a percepção de que este seria o caminho para ouvido e acolhido como um grande compositor.

Assim, a verticalização da análise da superfície musical proposta por Salles e Arcanjo é valiosa e muito bem-vinda; mas, segundo os fundamentos teórico-metodológicos que sigo em minha pesquisa, ela apenas assume um

<sup>73</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>74</sup> Assim como corrobora a hipótese de que seu contato com os chorões foi por ele associado a sua maneira de compor uma música “nacional”: é justamente ao “Choros nº 1” que ele associa o “modo de tocar” de Sátiro Bilhar (cf. a nota 12 deste artigo).

<sup>75</sup> SALLES, Paulo de Tarso e ARCANJO, Loque, *op. cit.*, p. 148.

caráter explicativo se for acompanhada da análise de fontes que indiquem os sentidos atribuídos pelo compositor a suas diferentes ações, a cada momento de sua trajetória.

### **Perspectivas**

Concluo aqui essa apresentação dos fundamentos de minha pesquisa sobre Villa-Lobos. Espero ter conseguido esclarecer as diferenças entre as perspectivas teórico-metodológicas que fundamentam meus trabalhos e aquelas de Salles e Arcanjo, a partir dos contrastes estabelecidos entre meus escritos e as argumentações que eles apresentam no artigo em pauta.

Espero igualmente que este artigo sirva aos diferentes interesses dos estudiosos de Villa-Lobos. Entendo que, a despeito das dissensões que surgem naturalmente a partir do esforço de produção de conhecimento nas Ciências Humanas, se observarmos essas Ciências a partir de um ponto de vista mais amplo, elas constituem uma tarefa de caráter colaborativo.

Ao longo de minha breve conversa com o editor Adalberto Paranhos quando de seu convite para a escrita deste artigo, agradei a oportunidade que ele oferecia para que pudéssemos levar adiante nossas apreciações sobre a trajetória e a obra de Villa-Lobos. Ele respondeu-me que o que move a seção Polêmica da revista ArtCultura é, justamente, a intenção de “descortin[ar] visões distintas sobre um mesmo tema”. Este texto buscou contemplar essa expectativa.

*Artigo recebido em 29 de março de 2023. Aprovado em 22 de abril de 2023.*