

POR UMA “SENSIBILIDADE LATINO-AMERICANA”: HEITOR VILLA-LOBOS E A MUSICOLOGIA DE ALEJO CARPENTIER¹

DOI: 10.12957/synthesis.2022.71890

LOQUE ARCANJO JÚNIOR *

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a crítica escrita pelo musicólogo cubano Alejo Carpentier no final dos anos 1920 referente à obra de Heitor Villa-Lobos. No contexto da busca pela autonomia cultural latino-americana levada a cabo por diversos movimentos de vanguarda, Carpentier considerava a obra do compositor brasileiro uma espécie de metáfora da independência cultural latino-americana em relação ao mundo europeu e estadunidense. Pretende-se apresentar a crítica musicológica de Carpentier em seus critérios de recepção, difusão e interpretação e em contraponto à musicalidade de Villa-Lobos. Na crítica de Carpentier, a música do compositor brasileiro tornou-se expressão artística das tensões, das negociações e dos sutis limites existentes entre as sonoridades musicais que buscam traduzir culturas locais e os estereótipos construídos na conjuntura da modernidade das cidades latino-americanas no início do século XX.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Carpentier; latino-americanismo.

Latin American sensibility": Heitor Villa-Lobos and the musicology of Alejo Carpentier

Abstract: This article aims to analyze the criticism written by the Cuban musicologist Alejo Carpentier in the late 1920s regarding the work of Heitor Villa-Lobos. In the context of the search for Latin American cultural autonomy carried out by several avant-garde movements, Carpentier considered the work of the Brazilian composer a kind of metaphor of Latin American cultural independence in relation to the European and American world. It is intended to present Carpentier's musicological criticism in its reception, diffusion and interpretation criteria and in contrast to Villa-Lobos' musicality. In Carpentier's criticism, the Brazilian composer's music became an artistic expression of the tensions, negotiations and subtle limits between the musical sounds that seek to translate local cultures and the stereotypes built in the context of modernity in Latin American cities at the beginning of the 20th century.

Keywords: Villa-Lobos; Carpentier; Latin Americanism.

* Doutor e mestre em História Social da Cultura e especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG, com Pós-doutorado pela Escola de Música do Departamento de Música da UFMG na linha de pesquisa Música e Cultura. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa *Corpuslab – Corpo, Música e Cultura* da Escola de Música da UEMG e ao Grupo de Pesquisa *PAMVILLA – Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos* da ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Departamento de Teoria Musical da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4912-8190>. E-mail: loque.arcanjo@uemg.br.

INTRODUÇÃO

As duas estadas de Villa-Lobos em Paris, a primeira em 1923 e a segunda entre 1927 e 1930, são consideradas como marcos da construção de sua brasilidade musical. Os diálogos entre o compositor e os círculos artísticos parisienses foram decisivos para a difusão e circulação de sua obra e para a consolidação de seu nacionalismo, uma espécie de conversão à brasilidade musical (GUÉRIOS, 2003). O eixo central dessa interpretação se assenta sob o argumento de que Villa-Lobos, em Paris, “descobriu” o Brasil, enquanto referência para sua produção musical (GUÉRIOS, 2003).

Para Guérios (2003, p. 94), “as atitudes impulsivas de Villa-Lobos nos círculos artísticos que frequentava e até mesmo seu porte físico”, bem como a exotização de sua obra teriam contribuído para a reafirmação da imagem do compositor brasileiro como expressão de nacionalidade. Para o autor, “Villa-Lobos era certamente *exótico* para os refinados artistas parisienses”. Para destacar o quanto “a representação francesa a respeito de uma ‘América Latina’ era prenhe para os artistas ‘nativos’ que iam à Europa e se viam assim reunidos sob uma mesma representação”, Guérios apresenta como exemplo o escritor e musicólogo cubano Alejo Carpentier, radicado em Paris naquele contexto. De acordo com o autor, como exemplo do processo que transformou o compositor brasileiro em um compositor nacional, Carpentier “elogiava a expressão do *exótico* em Villa-Lobos” (GUÉRIOS, 2003, p. 94).

Os trechos do artigo de Carpentier publicados em 1928 na revista *Gaceta Musical* seriam representativos desse olhar filtrado pelo exotismo. Dentre esses fragmentos, Guérios destaca o exemplo a seguir:

E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, soa no calor da tarde de verão, através de uma música refinadíssima e muito atual. A encantação surte efeito. Os martelos do piano – baquetas de tambor? – golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem. **E, ante o discurso da palmeira que pensa como palmeira, cala-se por um instante, como avergonhada, a fonte da praça Saint Michel**”. (CARPENTIER apud GUÉRIOS, 2003, p. 105, grifos nossos).

Carpentier inicia esse texto se referindo ao “mal do exotismo”, para o qual teriam deslizado diversos compositores, posicionamento oposto àquele defendido por ele ao longo de sua trajetória crítica (CARPENTIER, 1991, p. 27). No artigo de Carpentier citado por Guérios, “a praça Saint Michel” avergonhada diante do “discurso da palmeira que pensa como palmeira” são utilizados, na verdade, como metáforas reveladoras do exercício de interpretação proposto pelo musicólogo sobre a obra de Villa-Lobos. No texto de Carpentier, a música de Villa-Lobos se apresenta como antídoto ao exotismo regularmente atribuído à música latino-americana no contexto dos fluxos culturais parisienses dos anos 1920.

Leitão (2017, p. 9) asseverou:

Carpentier, consciente da necessidade de uma melhor identificação latino-americana perante a Europa, percebe em Villa-Lobos a confluência de linhas culturais que caracterizam a multiplicidade americana e o elege como melhor exemplo.

Portanto, relativizando a perspectiva de Guérios (2003), nota-se que, nas narrativas críticas de Carpentier, Villa-Lobos representava a modernidade e a originalidade musical e que operava como antídoto contra o exotismo para o qual deslizaras as representações acerca da América Latina construídas em Paris e no contexto cosmopolita de modernização das cidades latino-americanas. Sobre as armadilhas do exotismo exacerbado, o musicólogo alertava que o “Velho Continente” é o primeiro a querer escutar as “vozes virgens que temos a missão de proporcionar” (CARPENTIER, 1991, p. 25).

No ano de 1928, as trajetórias de Carpentier e Villa-Lobos se cruzaram. Dezesete anos mais velho, Villa-Lobos contava com quarenta anos de idade e já era personagem reconhecido em Paris desde a sua passagem bem-sucedida pela cidade havia cinco anos. Sua imagem e obra já circulavam nos jornais e nos círculos artísticos quando Alejo Carpentier, difusor do *afrocubanismo musical* na Europa, passou a viver na França, numa estadia entre 1927 e 1939. Durante esse período, dentre outras atividades, colaborou com a *Revista Gaceta Musical*. Publicado em língua espanhola, o periódico circulou em Paris entre os anos de 1928 e 1929. A *Gaceta* foi editada pelo compositor mexicano Manuel Ponce e direcionava sua produção para as reflexões sobre a música produzida na América Latina.

São diversas as obras de Villa-Lobos analisadas por Carpentier em suas críticas. Dentre elas, destacam-se os *Choros*, produzidos nos anos 1920. A análise contextualizada dos artigos de Carpentier e das obras musicais de Villa-Lobos oferece a possibilidade de reflexões sobre os “critérios da recepção” e sobre os “efeitos produzidos pelas obras” (JAUSS, 1994) de Villa-Lobos a partir da crítica produzida pelo intelectual cubano. Carpentier se apresenta enquanto “porta-voz autorizado” ao elaborar “juízos de valor” (BOURDIEU, 1996) sobre a obra de Villa-Lobos e em sua “manifestação pública de autoridade”, tornando-se central para a construção da “sensibilidade latino-americana” atribuída à obra de Villa-Lobos.²

Para Estevão Martins (2012), o estudo das relações internacionais em sintonia com a história cultural pode trazer novos sentidos a diversas temáticas relacionadas à história e, no caso deste artigo, à análise da obra de Villa-Lobos sob a ótica da crítica de Carpentier. Os trabalhos desenvolvidos por esse campo de estudo passaram recentemente por uma revisão. A partir do século XXI, os estudos formais dos Estados, tais como a segurança e a defesa nacionais relacionadas aos territórios, à economia e ao militarismo passaram a conviver com objetos de pesquisa que caminham em outras direções. Dentre estas, a cooperação política, a diplomacia, a integração regional e a comunicação tornaram-se temas muito significativos para a consolidação do campo intitulado história das relações internacionais (MARTINS, 2012).

Para a ampliação dessa problemática, deve-se perceber que, muito além das trocas culturais com a França (década de 1920) e com os Estados Unidos (décadas de 1940 e 1950), a crítica de Carpentier compõe um conjunto de conexões pouco visitadas pela literatura sobre Villa-Lobos e que foram fundamentais para a internacionalização de sua obra e para a incorporação de novos elementos musicais em suas criações. Como exemplo das temáticas pouco exploradas neste sentido, pode-se destacar a presença do compositor nos países hispano-americanos, tais como Argentina e Uruguai. A quase ausência de estudos sobre as relações entre Villa-Lobos e artistas de outros países da América Hispânica se explica pelo distanciamento histórico do Brasil em relação aos seus vizinhos geograficamente mais próximos. Kátia Baggio afirma que

historicamente, nosso país se aproximou muito mais da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos do que dos seus vizinhos. Além disso, as relações entre o Brasil e os países hispano-americanos foram caracterizadas por desconfianças mútuas. (BAGGIO, 1998, p. 9).

Como resultado de tese de doutorado defendida no programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, ao tratar do papel de Villa-Lobos para a história da diplomacia cultural brasileira, Pedro Belchior analisou, de modo pioneiro, a presença de Villa-Lobos nesses países e, além de trazer questões originais sobre a presença do maestro nos Estados Unidos e na Europa, tratou do papel diplomático de Villa-Lobos em suas viagens ao Uruguai e à Argentina e os sentidos atribuídos a sua produção musical em contextos diversos (BELCHIOR, 2019). As visitas de Villa-Lobos ao Uruguai e à Argentina fizeram com que Villa-Lobos estreitasse relações com personalidades muito significativas da música latino-americana. Exemplo pouco explorado consiste no seu diálogo com o musicólogo alemão naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange. (ARCANJO, 2010, 2011a, 2011b) e com o violonista uruguaio Abel Carlevaro (ARCANJO, 2020; AMORIM, 2018; RUAS JR., 2015).

Em consonância com a produção acadêmica sobre a série *Choros*, em especial o *Choros n° 6*, pretende-se focar os aspectos musicais, representados pelas orquestrações e sonoridades construídas por Villa-Lobos em diálogo com a crítica produzida e difundida por Alejo Carpentier

sobre a linguagem musical do compositor brasileiro. Baseando-se no conceito de *cultura intelectual*, Tolentino alerta para a necessidade de ampliação da noção de pensamento social brasileiro, pois tomar este “como viés dominante de entrada para a história das interpretações sobre Brasil é simplesmente considerar toda a produção literária, jornalística, ficcional, artística, institucional, brasileiras como incapaz de produzir tais sínteses” (TOLENTINO, 2013, p. 178-179). O autor demonstra que diversos atores, tais como “os teóricos da cidade, os poetas, os contistas, cronistas, críticos literários, chargistas, caricaturistas, compositores, cancioneiros”, não se incluem “no mal determinado conceito de pensamento social brasileiro” (TOLENTINO, 2013, p. 178-179).

Além das dificuldades por parte da história intelectual para a ampliação das formas de reflexões sobre a sociedade brasileira, como apontadas por Tolentino (2013), os entraves encontrados pela historiografia para o trato com as fontes musicais estão associados à exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas análises. O sucesso da análise musical só poderá ser observado quando os documentos musicais forem efetivamente incorporados às pesquisas dos historiadores. Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, dentre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes [...] [e] dão sentido histórico às obras musicais.” (CONTIER apud NAPOLITANO, 2005, p. 245).

VILLA-LOBOS E O RIO DE JANEIRO DA *BELLE ÉPOQUE* E DOS MAXIXES MODERNOS

Entre os anos 1900 e 1910, as dificuldades financeiras enfrentadas por Villa-Lobos contrastam com a imagem do compositor internacionalmente reconhecido das décadas seguintes. A morte de seu pai, em 1899, quando o compositor contava com apenas 12 anos de idade, colocara a família em dificuldades financeiras. Raul Villa-Lobos teria sido fundamental para a formação de Heitor, em especial sua inserção naquela cultura intelectual e formal da elite carioca. Porém sua morte prematura acarretou para o jovem músico grandes dificuldades para se inserir nas rodas artísticas daquela sociedade.³

De modo mais geral, a busca de Villa-Lobos pela inserção nesse mundo dos salões cariocas aos “moldes parisienses” se iniciou desde os seus 15 anos de idade. Como atesta o *Jornal do Brasil* em 12 de janeiro de 1903, Villa-Lobos já iniciara sua carreira atuando como violoncelista do concerto patrocinado pela Sociedade do Andaray Grande realizado pela Sociedade *Bouquet-Class*. “Estava deslumbrante e encantadora a festa que efetuara anteontem a elegante sociedade do Andaray Grande [...]” Nessa oportunidade, Villa-Lobos executou a *Gavotte* da *Suite Luis XV* de autoria de Maurice Lee (JORNAL DO BRASIL, 1903a).⁴

Naquele mesmo ano, em 26 de junho, o músico realizou seu segundo concerto no sofisticado salão do *Bouquet-Club*. De acordo com o *Jornal do Brasil* (1903b): “Às 9:30 da noite teve início a pomposa festa.” Com “um pequeno mas delicioso concerto”, que apresentou o seguinte repertório: 1- Charles Danel, *Trio* para violino, violoncelo e piano pela gentil senhorita Hermana Aguiar, sr. Adalberto Carvalho e sr. Heitor Villa-Lobos. Na mesma nota, o jornal destacou “a presença na plateia da mãe do jovem talento: Noêmia Villa-Lobos.”⁵

Para além das experiências traduzidas pelos periódicos e das narrativas muitas vezes fantasiosas de Villa-Lobos, pouco se sabe sobre a trajetória dele no período anterior à morte de seu pai em 1899. Após essa data, sabe-se que Villa-Lobos tentara a continuação de seus estudos no Internato do Gymnasio Nacional, nome dado ao Colégio Pedro II após a Proclamação da República em 1889. O Gymnasio era uma instituição tradicional no contexto do Império e tornara-se espaço para membros da classe média e da elite e para o processo de inserção destes enquanto intelectuais atuantes no cenário político. Dois anos após a morte de seu pai e quando contava com 14 anos de idade, o jovem Villa-Lobos chegou a se inscrever para o ingresso na instituição como atesta a nota do *Jornal do Brasil* do dia 03 de abril de 1901. Mas não se sabe da continuidade dos estudos dele nessa instituição: “No internato do Gymnasio Nacional serão chamados hoje às 11

horas da manhã a fim de prestarem exame de admissão os seguintes candidatos: [...] Villa-Lobos [...]”.⁶

Neste mesmo contexto, Salles (2021) apresenta a crônica do jornal *Correio da Manhã* citando Villa-Lobos como compositor de “maxixes modernos” no carnaval carioca:

[...] por volta das 2 da madrugada o baile havia atingido ao supremo delírio, a Folia imperava e o Espírito reinava inesgotável [...]. A magistral banda de música do Corpo dos Marinheiros não dava uma folga no seu repertório, executando os maxixes mais modernos e ainda desconhecidos das rodas carnavalescas. Dentre estes destacaremos o endiabrado *Batuta*, [...] mencionaremos também o *Zabumbático Oligarcha*, executado com sustância, com auxílio de clarins, e que, como aquele, é da lavra do Villa-Lobos, mestre da disciplinada banda de música. (SALLES, 2021, p. 3).

Durante sua viagem em 1912 à região Norte, de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos, o compositor brasileiro:

É contratado como violoncelista de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. A bordo de navios costeiros, passa por Salvador, Fortaleza, Belém e Manaus e, de acordo com suas narrativas, chega até a ilha de Barbados, onde teria começado a escrever as *Danças Características Africanas*. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2020, p. 20).

Sobre o contexto anterior às visitas de Villa-Lobos a Paris, é necessário notar e valorizar o papel de suas viagens à região Norte do país e em especial a Belém e Manaus. Realizada em 1912, a permanência do compositor por quase um ano na região proporcionou o contato mais amplo com tradições musicais locais.⁷ O mesmo pode se dizer sobre o universo carioca do início do século XX, no qual transitavam musicalidades diversas resultantes da multiplicidade cultural da cidade em vias de modernização e que se queria cosmopolita. Essas experiências devem ser consideradas como decisivas para a elaboração de suas obras produzidas após a Semana de Arte Moderna (1922) e posteriores às viagens à capital francesa (1923-1927) e à produção de manifestos modernistas, como Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1928).

Sobre a modernidade musical de Villa-Lobos antes da Semana de Arte Moderna de São Paulo e de suas viagens a Paris, é sintomático que Alejo Carpentier, em 1928, na *Revista Gaceta Musical* de Paris, tenha observado:

Esse artista de trinta e oito anos só conhece a Europa há pouco tempo. Mas sua natureza intrépida e voluntariosa lhe havia permitido adivinhar, do Brasil, as saudáveis heresias sonoras que floresciam no Velho Continente. Algumas de suas obras, **muito anteriores a 1920, resultam quase premonitórias**. (CARPENTIER, 1991, p. 29, grifos nossos).

A crítica de Carpentier fazia parte do exercício antropofágico de reinvenção de uma latinidade musical no contexto cosmopolita e imperialista que tomava conta das metrópoles latino-americanas da *Belle Époque*. E, Villa-Lobos, deste modo, seria “um dos poucos artistas nossos que se orgulha de sua sensibilidade americana e não trata de desnaturalizá-la” (CARPENTIER, 1991, p. 27). O artigo de Carpentier intitulado *Um Grande Compositor Latino-americano: Heitor Villa-lobos*, escrito na *Revista Gaceta Musical* de Paris entre os meses de agosto e julho de 1928, pode ser interpretado como resposta à fantasiosa e célebre entrevista que o próprio Villa-Lobos havia concedido, no ano anterior, à poetisa e escritora francesa Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945). À jornalista, Villa-Lobos narrou que, em sua viagem à Amazônia, fora “despido, amarrado ao pé de uma árvore” e que “teve, antes de ser comido, as honras de três dias de cerimônias fúnebres”. Escapara e conseguira ser “entregue aos brancos antes do fim dos três dias”, voltando

“desta terrível aventura munido de uma bagagem de ritmos e modulações com que, desde então, passaram a fazer parte de suas composições. (JORNAL L’INTRANSIGEANT, 1927).”⁸

Em 1929, no ano seguinte ao primeiro encontro com Villa-Lobos, em artigo escrito na *Revista Social de Havana*, Alejo Carpentier afirmaria, reforçando seus argumentos, que o compositor brasileiro representava “a primeira grande força musical da América Latina que se [fez] sentir na Europa” (CARPENTIER, 1991, p. 41). Os textos de Carpentier sobre Villa-Lobos demonstram como não se deve valorizar excessivamente o papel do “choque externo” delimitado pelo olhar do “outro” como referência balizadora para as composições de Villa-Lobos. Nota-se, assim, a necessidade de se levar em conta as experiências do compositor com o *local* enquanto clivagem da construção de sua brasilidade em meio a negociações históricas no contexto latino-americano. Desse modo, ao se referir a Villa-Lobos, Carpentier afirmava que “nosso compositor conhece as angústias e dilemas que não preocuparam nunca o compositor europeu. O desejo de encontrar o universal nas entranhas do local” (CARPENTIER, 1991, p. 37).

O hibridismo musical presente nas obras de Villa-Lobos está relacionado à diversidade musical da cidade do Rio de Janeiro e a suas experiências musicais anteriores à Semana de Arte Moderna de São Paulo. Nas palavras de Villa-Lobos, em 1901, aos quatorze anos de idade, “frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão.” Além disso, o compositor afirmou, nessa mesma carta que, aos dezenove anos de idade, “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Satiro Bilhar e outros”.⁹

Em contraponto à inserção social relativa à música de concerto, encontramos o compositor em saraus atuando como violonista junto a poetas e artistas populares do Rio de Janeiro. Em 1910, apresentou diversas modinhas ao violão acompanhando o poeta Catulo da Paixão Cearense. De acordo com o *Jornal do Commercio*:

Sobre a modinha brasileira, fará hoje, às 4 horas da tarde o Sr. Alcântara Fonseca, no Salão da Associação dos Empregados do Comércio uma palestra literária. Ilustrando-a, o sr. Catullo da Paixão Cearense acompanhado pelos srs Heitor Villa-Lobos e Arthur Alves cantam as seguintes modinhas: Meu ideal, Os olhos d’ella, Sertanejo enamorado, O pé, Meu mystério, Você não me dá, Tu passaste por este jardim, O que és tu, Juramento. (JORNAL DO BRASIL, 1910).¹⁰

O salão do *Jornal do Commercio* e o caráter formal da apresentação musical acompanhada de uma “palestra literária” demonstram como a música de Villa-Lobos começou a se configurar. Sobre o jovem Villa-Lobos “modinheiro” que emerge desse anúncio no jornal carioca, as canções apresentadas por ele e Catulo têm muito a dizer sobre a trajetória do compositor e suas redes de sociabilidades construídas na cidade do Rio. *Meu Mystério* foi escrita por Catulo em parceria com Guilherme Cantalice, parceiro, dentre outros músicos, de Pixinguinha; *O sertanejo enamorado* e *Você não me dá* são obras em parceria com Ernesto Nazareth¹¹; *O que tu és*, música de Anacleto de Medeiros (1886-1907); *Os olhos d’ela* e *Meu ideal*, em parceria com Irineu de Almeida (1890-1916); *Tu passaste por este jardim*, em parceria com Alfredo Dutra (1820-1930).

Em consonância com as polcas, os maxixes, as rodas carnavalescas e os salões cariocas, nota-se na orquestração presente nas obras posteriores do compositor brasileiro a incorporação de gêneros, ritmos e instrumentos pouco convencionais para a grande tradição europeia, o que configura uma das marcas do compositor. Essa musicalidade carioca do início dos anos 1910 diz respeito ao seu processo de formação, que iria se expressar em sua paleta sonora valorizada por Carpentier como expressão da referida sensibilidade latino-americana.

Essa sensibilidade está relacionada ao contexto de modernização das cidades latino-americanas em meio a negociações e simbioses sonoras realizadas no contexto da *Belle Époque* dessas cidades e dos debates estéticos suscitados por essas historicidades entre o *local* e o *global*. Como destaca Quintero-Rivera (2008),

El universo cultural en ciudades como São Paulo y La Habana, en las décadas de 1920 y 1930, revela una efervescente trama de polémicas estéticas, debates culturales y políticos, donde aparecen las contradicciones y sinuosidades de las representaciones sobre lo nacional que fueron articulándose en la época. La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y un gesto de redescubrimiento de las tradiciones culturales locales marcaron una ruptura con el eurocentrismo académico de la *belle époque* y engendraron representaciones más inclusivas de lo nacional. Estas dos ciudades fueron testigo de la emergencia de movimientos culturales que tuvieron una importancia significativa en la elaboración de nuevos paradigmas estéticos en ámbitos como la literatura, las artes plásticas y la música, entre otros. (QUINTERO-RIVERA, 2008, p. 22-24).

Nesta mesma direção, Magaldi (2013, p. 56) destaca:

Quando em 1908 o pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) começou a tocar suas valsas e polcas na luxuosa sala de espera do novo Cine-teatro Odeon, ele conquistou notoriedade local exatamente pela sua habilidade de oferecer à audiência suas danças – valsas, polcas, tangos, schottisches, e mazurkas – que eram extraordinariamente bem construídas mas, ao mesmo tempo, eram em um estilo que já estava na moda e cristalizado internacionalmente. [...] As composições de Nazareth eram obras transnacionais que respondiam às demandas cosmopolitas do público carioca na Primeira República.

Interpretada por Carpentier como expressão da modernidade latino-americana, a orquestração utilizada pelo compositor para a construção da sua sonoridade dos *Choros* escritos nos anos 1920 é uma das características valorizadas pelo crítico cubano para descrever a referida “sensibilidade americana” vilalobiana. Sobre essas obras de Villa-Lobos, o musicólogo afirmou:

Os choros que Villa-Lobos ofereceu ao público parisiense reúnem os mais diferentes elementos sonoros: o *Choros n° 4* está escrito para três trompas e trombone; o *Choros n° 2* para flauta e clarineta, o *Choros n° 3* para coro masculino e instrumentos de sopro. O *Choros n° 7* para flauta, oboé, clarineta, saxofone. (CARPENTIER, 1997, p. 30).

Nota-se, pela instrumentação dessas obras, que ela se liga ao universo do choro, ao qual Villa-Lobos estava inserido na cidade do Rio de Janeiro, em meio a sua formação popular. Em contraponto a essa influência, naquele mesmo contexto, os objetivos do compositor pareciam se concentrar em sua inserção no cenário das salas de concerto da capital. Como é inegável o lugar da música francesa enquanto referência cultural da *Belle Époque*, ela se torna baliza estruturadora da música de Villa-Lobos. Salles (2021), ao analisar as estratégias composicionais usadas por Villa-Lobos em sinfonias e quartetos compostos e estreados entre 1915 e 1919, observa o processo de “afrancesamento” de Villa-Lobos de tal modo a abrir caminho como compositor sinfônico no meio musical carioca.

Entre esses anos, Villa-Lobos organizou concertos com o auxílio de amigos e promoveu audições de suas peças. No dia 15 de agosto de 1918, promoveu seu primeiro concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro ao propor realizar o evento para jornalistas aposentados, reunindo 85 músicos e interpretando algumas de suas obras orquestrais. Na ocasião, Villa-Lobos apresentou os poemas sinfônicos *Tédio da Alvorada*, *Myremis* e *O Naufrágio de Kleônicos*.

As obras de Franck e Debussy foram importantes referências para a formação do estilo de Villa-Lobos em seu período inicial. O método composicional de Franck foi analisado e comentado por Vincent D'Indy em seu *Cours de Composition Musicale* (1909), livro que Villa-Lobos estudou em seus anos de formação. E a música de Debussy, que chegou aos ouvidos de Villa-

Lobos por volta de 1911, contribuiu decisivamente para sua concepção harmônica e formal. O quarteto de cordas de Ravel, composto em 1903, também pode ser considerado provável influência, embora não existam registros tão significativos quanto os apontados para Franck, d'Indy e Debussy (SALLES, 2012, p. 25-43).

Salles destaca que a ligação entre Villa-Lobos e a música francesa que compõe seu modernismo no Rio pode ser associada à utilização da forma cíclica desenvolvida por compositores como Mendelssohn, Schumann, Liszt e Franck e teorizada por Vincent D'Indy em seu tratado de 1909. Salles destaca e analisa a presença da forma cíclica, por exemplo, nos quartetos de cordas 2, 3, e 4 e nas Sinfonias 1, 2, 3 e 4. A presença da perspectiva “impressionista” de Debussy pode ser notada, por exemplo, no Quarteto 3 de 1916. Como observa Salles (2012), “o caráter expressivo é bem variado, começando com forte alusão a Debussy no primeiro e segundo movimentos (onde um tema em tons inteiros tem destaque) (...)”¹²

Em 1919, seria realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro um concerto em homenagem ao presidente Epitácio Pessoa que voltava de Paris, onde representava o Brasil na Conferência de Paz, na qual se aprovou o Tratado de Versalhes, demarcando os acordos pós-Primeira Guerra Mundial. Para o evento, foram encomendadas três obras sinfônicas em homenagem ao presidente: *A Vitória*, a cargo de J. Octaviano Gonçalves; *A Paz*, sob a responsabilidade de Francisco Braga; e *A Guerra*, que seria produzida por Alberto Nepomuceno. Este recusou a empreitada devido a divergências políticas com o governo. Desse modo, Villa-Lobos ficou encarregado da composição e escreveu a sinfonia *A Guerra* em menos de um mês. Essa obra deu-lhe projeção nacional e começava a colocá-lo no rol dos grandes compositores brasileiros.

VILLA-LOBOS NA CRÍTICA DE ALEJO CARPENTIER: A SENSIBILIDADE LATINO-AMERICANA

Alejo Carpentier, nascido em Havana em 1904, era filho de pai francês e de mãe de origem russa. Formado em arquitetura, escritor, fazia parte de grupos literários e produzia críticas sobre literatura, teatro, artes plásticas e música. Em 1928, aos vinte e quatro anos de idade, “seu manifesto contra o ditador cubano Gerardo Machado levou-o à prisão. Ali escreveu o seu primeiro romance – *Éuê-Yambê-o*. Em liberdade condicional, fugiu de Cuba usando o passaporte do poeta Robert Desnaud” (CARPENTIER, 1991, p. 41). Carpentier só retornaria a Cuba após a Revolução liderada por Fidel Castro, quando passou a trabalhar junto à rádio e à universidade, ocupando cargos importantes no regime socialista. Posteriormente, atuou como ministro-conselheiro para assuntos culturais da embaixada cubana em Paris.

Carpentier conseguiu estabelecer vínculos variados com uma ampla gama de compositores. Através de suas críticas estava claramente expressa uma proposta artística que buscava novas linguagens expressivas e um gesto de redescobrimto de tradições culturais locais que propunham a ruptura com certo eurocentrismo acadêmico que grassava na arte cubana. (FELIPPE, 2011, p. 1).

Em artigo publicado na *Gaceta Musical*, cujo tema era a obra de Villa-Lobos, Carpentier, ao criticar o eurocentrismo musical presente na produção latino-americana, afirmou que “o mal do exotismo é um mal que afeta muito frequentemente os artistas da nossa América” (CARPENTIER, 1991, p. 25). O autor argumentava que “dado o seu número, são muito escassos os artistas da América que podem se orgulhar de possuir uma verdadeira ‘sensibilidade americana’, capaz de surpreender por sua autenticidade e sua força, a sensibilidade europeia” (CARPENTIER, 1991, p. 25). Sobre as armadilhas do exotismo exacerbado, o musicólogo alertava que o “Velho Continente” é o primeiro a querer escutar as “vozes virgens que temos a missão de proporcionar” (CARPENTIER, 1991, p. 25). Carpentier indicava os caminhos para a superação desse paradoxo que se transformara no dilema central para o modernismo musical do contexto. Carpentier defendia que o caminho para fugir do exotismo e do imperialismo cultural europeu seria “inquirir sinceramente nossa sensibilidade, que encerra furores e nostalgias, asperezas e matizes de um caráter particularíssimo” (CARPENTIER, 1991, p. 26). Ao se referir a essas interpretações de Carpentier, Felipe (2011, p.1) assevera:

Estas afirmações continuam através de uma inicial tensão existente, ao longo de todos os seus artigos dedicados a Villa-Lobos, entre autenticidade e artificialidade. A América é o local privilegiado onde se manifestam as marcas da autenticidade como corpus constitutivo do caráter sensível daquilo que é latino-americano.

A partir de 1928, Villa-Lobos se transformou em uma das referências para Alejo Carpentier tratar a transição que ocorre na produção dos músicos eruditos latino-americanos entre romantismo musical de caráter europeu e a busca pela latinidade musical no contexto de fins do século XIX e início do XX. Esse olhar sobre a obra do compositor brasileiro estaria presente em diversos textos do escritor ao longo de sua trajetória. Carpentier, na busca da referida sensibilidade latino-americana, destacava a necessidade de invocação daqueles elementos que poderiam representar autonomia na busca “por influências de ambiente ou por atavismo”, e no afastamento do que “faria qualquer observador europeu” (CARPENTIER, 1991, p. 26).

Ao tratar de Nicola Ruiz Espadero, Carpentier afirma que esse compositor cubano nascido em 1832 seria o mais conhecido fora da ilha. Dotado de um “virtuosismo romântico”, para usar dos termos de Carpentier, Espadero tornou-se um exemplo significativo de “cuán peligroso puede resultar, para um músico de América, una aceptación inconsiderada de tendencias europeas” (CARPENTIER, 1994, p. 151). Em sua crítica à perspectiva romântica de Espadero, citando o ensaísta espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), apresenta Villa-Lobos como arquétipo de autonomia musical latino-americana frente à universalidade europeia:

Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado lo eterno. No de outro modo razonaba Amadeo Roldán. No de otro modo razona hoy um Hector Villa-Lobos. (CARPENTIER, 1994, p. 152).

Carpentier é considerado formulador das bases do “realismo maravilhoso”, que se tornou referência para construção de suas temáticas nacionalistas revolucionárias e mestiças. Essa perspectiva está presente em grande parte de sua obra: *O Reino deste Mundo* (1948), que conta a história da Independência do Haiti do ponto de vista de um ex-escravo; *Os Passos Perdidos* (1953) articula o confronto entre o europeu e o latino, bem como os dilemas entre tradição e modernidade, temáticas retomadas mais tarde em seu romance *O Século das Luzes* (1963).

De modo geral, pode-se afirmar que a literatura relativa ao Realismo Mágico se caracteriza pela narrativa descritiva da vida cotidiana articulada a acontecimentos fantásticos e irreais, pelo uso de imagens sintéticas na construção de uma lógica na apresentação do fantástico e por uma fragmentação da temporalidade narrativa na organização dos eventos que compõem o romance (IEGELSKI, 2021, p. 3-4). Levando-se em consideração esses elementos, pretende-se articular a perspectiva literária de Carpentier e tomar como referência o *Choros nº 6* de Villa-Lobos para pensar como a articulação entre diferentes linguagens pode externalizar os diálogos entre os dois artistas.

O *Choros nº 6* possui como data de composição atestada pelo Museu Villa-Lobos o ano de 1926. Porém, Lago (2015, p. 90) afirma que nos 1930 e 1940 Villa-Lobos “escreveu um conjunto de obras que têm a peculiaridade de terem sido construídas com base na reutilização ou “recomposição” de obras anteriores.” Para o autor, “o lugar ocupado por procedimentos de “work in progress” ajuda a melhor entender o processo de elaboração dessas obras”, em vários contextos de reorientação composicional de Villa-Lobos.

Lago adere à sugestão de Guilherme Bernstein Seixas, para o qual uma cronologia mais consistente das obras de Villa-Lobos “poderia ser obtida, por um lado, através do critério das características estilísticas, e, por outro, utilizando como *proxy* da data de conclusão das obras, as de suas primeiras audições”. Para Bernstein (2009), “ao se observar as datas de estreia dos *Choros* podemos agrupá-los em dois conjuntos: aqueles apresentados em primeira audição nos anos 1920 (segunda metade da década) e aqueles nos anos 1940 (primeira metade)” (BERNSTEIN apud LAGO, 2015, p. 91).

O *Choro* (explica Villa-Lobos) é uma forma de composição musical em que aparecem sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira, indígena e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica de caráter primitivo, que aparecem, de vez em quando, acidentalmente e sempre se transformada de acordo com o meu temperamento. Os procedimentos harmônicos são criados em relação com o material empregado. (CARPENTIER, 1991, p. 30).

A associação entre a introdução do *Choros n° 6* e a Amazônia e o universo do choro e das serestas cariocas fora apontada por Barros quando este destacou o solo de flauta como

um tema choroso e suburbano de seresteiro [...] formando um destacado contraste com o ambiente harmônico, cuja politonia conduz às paragens nebulosas dos sons simultâneos entre os silvícolas do vale amazonense” acompanhado pelas cordas da orquestra. (BARROS, 1965, p. 156).

A análise estrutural do *Choros n° 6* proposta por Bernstein (2001) demonstra sua divisão em seis partes agrupadas em duas subseções. A primeira subseção é dividida em duas partes, introdução (c.1-17) e transição (c.18-21). Bonin, ao destacar a organização musical em termos da relação entre espaço e tempo, afirma que “podemos separar a primeira parte a) a partir da sobreposição de ao menos três planos timbrísticos e dinâmicos: 1) flauta + tambu + tambi; 2) cuíca aguda + roncador + xilofone; e 3) cordas” (BONIN, 2019, p. 218).

Salles esclarece sua dimensão estrutural, com destaque para a relação simetria/assimetria, afirmando que

as partes de tambi e tambu ajustam-se simetricamente [...] ao compasso de quatro tempos; cuíca e roncador formam outro padrão simétrico comum, ciclo de dois compassos completos; o ciclo do xilofone pode ser considerado a cada três tempos [...]; as cordas não estabelecem propriamente um ciclo, devido à assimetria de sua figuração rítmica. Ao mesmo tempo, essa quebra de simetria estabelece um equilíbrio com a linha melódica da flauta, que também é assimétrica. (SALLES, 2009, p. 89-90).

Ao tratar da estreia do *Choros n° 6* em Los Angeles, a reportagem veiculada pelo jornal estadunidense no dia 8 de dezembro de 1944, em uma seção da reportagem intitulada *instrumentos nativos*, destacou o uso de instrumentos de percussão nativos com nomes “intrigantes” tais como “roncador”, “chucalho”, “cachambia”, “caixa clara” e “cuíca”,¹³ e apresentou Villa-Lobos sob o estereótipo de “um adorador da natureza do homem e dos pássaros, da raça e das feras da selva”¹⁴

Dentre os instrumentos citados pelo periódico estadunidense, o tambú-tambi é representativo das musicalidades afro-brasileiras e ameríndias, pois “pertence a um tipo de agrupamento de tambores idiófonos com o nome Tambor de Taboca [bambu ou taquara] usados em terreiros Nagô da linha Mina/Cura nos municípios de Cururuçu, Codó e Guimarães no Estado do Maranhão” (D’ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 27). Villa-Lobos utilizou o instrumento na percussão do *Choros n° 6* numa

simbiose da expressão percussiva natural do índio com nossa herança africana: na entonação timbrística da voz superior ele faz cantar a marcação característica e isócrona do bastão de ritmo indígena, enquanto na entonação timbrística da voz inferior ele utiliza uma célula própria do tambor chamada crivador na parelha do batuque maranhense Tambor de Crioula. (D’ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 28).

A apropriação de instrumentos referenciais das musicalidades indígenas e afro-brasileira por parte de Villa-Lobos em obras como *Choros n° 6* e *Choros n° 8* é significativa. A presença do “tambor de taboca usado em terreiros Nagô” e da “marcação característica e isócrona do bastão de ritmo indígena” é representativa do caráter da obra de Villa-Lobos valorizada por Carpentier, pois, segundo ele, em carta enviada a Francisco Curt Lange em 1947,

Así como el estudio comparativo de **instrumentos musicales primitivos afro-americanos (idiófonos y membranófonos)** me han llevado a conclusiones y ampliaciones del mayor interés, que habrán de encontrar su lugar en el próximo libro. (TEJEDA SUÑOL, 2018, p. 47. grifos nossos).¹⁵

Nos textos de Carpentier pode-se notar a associação da música de Villa-Lobos àquela africanidade musical proposta pelo *afrocubanismo* do musicólogo, pois vários exemplos da presença da africanidade musical podem ser encontrados em obras do compositor brasileiro, tais como o caso das *Danças Características Africanas*. O afrocubanismo que surgiu em Cuba buscava se colocar como antídoto ao processo de exotização pelo qual passara a música de compositores latino-americanos na Europa e nos Estados Unidos. No campo da Música, os compositores Garcia Caturla e Amadeo Roldán se tornaram lideranças. Dentre os marcos do *afrocubanismo* está a fundação da *Revista de Avance*. Criada pelo escritor Nicolas Guillén, ela introduziu “a voz dos mitos e poemas africanos na vida artística cubana” (TARASTI, 2021, p. 64). Ao tratar da obra de Amadeo Roldán, Carpentier afirma que “*Três Toques* (1931) constituyen sin duda alguna, en este orden de ideas, el mayor esfuerzo de síntesis realizado por Amadeo Roldán, aproximándose, por el espíritu a ciertos *Choros* de Villa-Lobos” (CARPENTIER, 1994, p. 221-222).

São diversos os exemplos de musicalidades afro-brasileiras presentes na obra de Villa-Lobos valorizadas por Carpentier. Este é o caso do *Choros n° 6*. Neste, o batuque maranhense *Tambor de Crioula*, forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores, apresenta-se como referência, e expressa também o papel da formação Villa-Lobos antes dos anos 1920 e a importância de sua presença na região norte do país (ARCANJO, 2021).

Em trabalho recente sobre a *Sinfonia n° 1* de Villa-Lobos, Salles aponta caminho importante para compreensão do papel dessas viagens do compositor à referida região para suas composições posteriores, quando relativiza a generalização sobre sua obra assentada sob o filtro do exotismo construído apenas pelos fluxos parisienses dos anos 1920, ao trazer para ela outra historicidade:

Apesar de alguns pesquisadores considerarem “fantasiosas” muitas de suas viagens, várias delas têm comprovação documental ou apresentam fortes indícios de sua realização. Luiz D’Anuniação (2006) observa que o uso de instrumentos de percussão em obras como os *Choros n° 6* e *n° 8* corroboram a passagem de Villa-Lobos pelo estado do Maranhão, onde teve contato com o tambu-tambi e outros instrumentos de tradições nortistas e nordestinas, aproveitados por ele em sua paleta orquestral. (SALLES, 2020, p. 109).

Em seu romance intitulado *Os passos perdidos* (1953), Carpentier apresenta a trajetória de um musicólogo. A personagem central – “um hispano-americano, de ascendência europeia pelo lado paterno, residente em Nova York” – sai da cidade para buscar em meio à floresta venezuelana instrumentos musicais antigos que integrariam o acervo de uma universidade. A empreitada consistia em uma viagem à América Hispânica para buscar “entre outros idiófonos singulares, um enxerto de tambor e bastão de ritmo que Schaeffner e Curt Sachs ignoravam, a famosa jarra com duas embocaduras de cana usadas por certos índios em suas cerimônias funerárias” (CARPENTIER, 2010, p. 26).

Neste momento, torna-se importante o questionamento referente às relações entre realidade e ficção para se pensar as relações entre a literatura de Carpentier e a música de Villa-Lobos

enquanto construção de um imaginário relativo à latinidade: “Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 1996, p. 31). Para esse autor,

o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário. (ISER, 1996, p. 31).

No caso do Realismo Mágico, este

é mais uma proposta disruptiva, uma maneira de se instaurar uma percepção diferente sobre a realidade americana, destacando-a das outras realidades. Esse gênero literário tem, também, uma forte conotação política – e histórica – entranhada em sua poética. (IEGELSKI, 2021, p. 3-4).

Pode-se estabelecer aqui uma analogia entre a produção musical de Villa-Lobos e uma das características centrais do realismo fantástico literário presente nas obras de Carpentier como apontado anteriormente: a tendência ao desaparecimento da cronologia como ordenadora lógica dos acontecimentos da vida. A sobreposição de temporalidades e historicidades que se cruzam nesse jogo musical simétrico/assimétrico promovem encontros improváveis, tais como aquele entre uma orquestra sinfônica da grande tradição europeia, instrumentos indígenas, sonoridades afro-brasileiras e paisagens sonoras das florestas brasileiras. Além disso, a musicalidade das serestas resultantes das misturas musicais fruto do cosmopolitismo da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, um encadeamento de “acontecimentos” fantásticos e imaginários.

Didier Guigue observa no *Choros nº 6* a construção de uma *paisagem hi-fi*, explicitando o caráter *geocultural* das identidades sonoras presentes na obra de Villa-Lobos. Estas se apresentariam como elementos de “uma brasilidade em seu aspecto cultural”, identificados como ‘os ruídos’ que se organizam pseudocaoticamente no segundo plano, supostas estilizações de algo como uma floresta tropical” (GUIGLE, 2012, p. 178).

CONCLUSÃO

Sobre o argumento de Guérios para o qual Villa-Lobos teria “descoberto” o Brasil, enquanto referência para sua produção musical, em Paris, a partir de sua primeira visita a capital francesa em 1923 (GUÉRIOS, 2003), Lutero Rodrigues sustenta que pelo menos três outros autores já haviam proposto esse mesmo argumento presente no livro de Guérios publicado em 2003. Além disso, o autor destaca que outros intérpretes da vida e da obra do compositor brasileiro, tais como Bruno Kiefer, Manoel Aranha Correa do Lago e Paulo de Tarso Salles, já haviam relativizado essa linha interpretativa (KIEFER, 1981; LAGO, 2010; SALLES, 2012). Ao visitar essas referências, Lutero Rodrigues demonstra que a “descoberta do Brasil” realizada por Villa-Lobos em Paris “não é real”. Para o autor é necessário se valorizar o início desse processo de construção do nacionalismo do compositor que teria se dado a partir de fins dos anos de 1910, ganhara forças com a Semana de Arte Moderna de 1922 e alcançara seu ápice na estada do compositor em Paris (RODRIGUES, 2017).

Para Peppercorn, os norte-americanos foram decisivos para a internacionalização da obra de Villa-Lobos. A musicóloga, em seu artigo intitulado *Some aspects of Villa-Lobos Principles of Composition*, publicado em 1943 na conceituada revista norte-americana *The Music Review*, teceu extensa análise sobre a produção musical de Villa-Lobos e valorizou o papel dos Estados Unidos para a difusão da obra do músico brasileiro: “little was know of Villa-Lobos outside Brazil until the United States attributed a special significance to his name a few years ago. This man, whom they have sometimes called the most interesting modern composer of the Americas [...]” (PEPPERCORN, 2000, p. 98).

Sem diminuir o lugar das redes intelectuais construídas por Villa-Lobos tanto em Paris quando nos Estados Unidos, pois estas foram decisivas para a internacionalização de sua música e para a incorporação de diferentes perspectivas musicais em suas criações, é importante, como aponta Lago (2010), relativizar o papel dos “choques externos” como elementos decisivos na consolidação do nacionalismo do compositor. Apesar de não descartar esses processos de internacionalização em seus respectivos contextos históricos, é significativo perceber que as conexões culturais são muito mais recorrentes e complexas e vão além da presença do compositor em outros países, pois a recepção, os fluxos culturais e os processos de comunicações ocorrem das mais variadas formas: por meio da circulação de partituras, periódicos, concertos, críticas e outras formas de difusão da música.

Este é o caso da crítica de Carpentier. As sonoridades construídas por Villa-Lobos a partir das suas experiências pregressas no início do século expressam, nos textos do musicólogo cubano, uma paisagem sonora de uma nação imaginada ao traduzir musicalmente sua percepção sobre o ambiente latino-americano, redefinindo aquele espaço por meio da construção de representações sonoras. No contexto criativo de Villa-Lobos, o tambu-tambí, instrumento representativo da musicalidade *local*, poderia ser observado como um pequeno detalhe componente da estrutura monumental do *Choros 6*. Mas o uso desse instrumento e de outros relacionados às experiências de Villa-Lobos atribuem sentidos para sua obra, associando sua música à paisagem sonora por meio da valorização da cultura *local*. Na crítica de Carpentier, a percepção sobre os *Choros* se altera, pois estes passam a transitar entre o abstracionismo artístico de caráter *global* e as sonoridades das comunidades indígenas e afro-brasileiras referentes ao *local*.

Os textos de Carpentier associam a música de Villa-Lobos ao movimento musicológico intitulado *afrocubanismo*, ao qual o musicólogo se vinculava. O *afrocubanismo* que surgiu em Cuba buscava se colocar como antídoto ao processo de exotização pelo qual passara a música de compositores latino-americanos na Europa e nos Estados Unidos. Como tratado neste artigo, Villa-Lobos tornou-se músico referencial para Alejo Carpentier ao analisar os músicos eruditos latino-americanos entre romantismo musical de caráter europeu e a busca pela latinidade musical no contexto de fins do século XIX e início do XX. A escrita de Carpentier sobre a música de Villa-Lobos destacava a necessidade de apropriação daqueles elementos musicais que poderiam representar um afastamento em relação ao olhar europeu ou do que “faria qualquer observador europeu” (CARPENTIER, 1991, p. 26).

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos: a relação entre dois pilares do violão latino-americano. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 4., São Paulo, 2018. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2018. p. 33-39.
- ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum: Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, Belo Horizonte, v. 3, p. 66-81, 2010.
- ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*, Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011a.
- ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011b.
- ARCANJO, Loque. Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940). *Revista Música*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 121-150, 2020.
- ARCANJO, Loque. Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2021. v. 1, p. 613-653.
- ARDAO, Arturo. Panamericanismo y Latinoamericanismo. In: ZAE, Leopoldo (Org.). *América Latina en sus ideas*. México: UNESO/SIGLO XXI, 1987.
- BAGGIO, Kátia Gerab. *A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998.

- BARROS, C. Paula. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- BELCHIOR, Pedro. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1997-1959) e a Diplomacia Cultural Brasileira*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- BERNSTEIN, Guilherme S. *Procedimentos Composicionais no Choros Nº6 de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Escola de Música, 2001.
- BERNSTEIN, Guilherme S. Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais. *Brasiliiana: Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 21-28, ago. 2009.
- BONIN, Gustavo. Traços da enunciação musical tensiva no Choros nº 6 de Villa-Lobos. *Revista Música*, São Paulo, v. 19, n. 2, , dez. 2019. ISSN 2238-7625.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: O que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987. p. 35-41.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. Temas de la lira y del bongó. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 1994.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos por Alejo Carpentier*. Seleção de textos do Arquivo do Estado de São Paulo. Trad.: Emir Sader & J. Jota de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.
- CARPENTIER, Alejo. *Os passos perdidos*. Tradução: Marcelo Tápia. São Paulo: Martins, 2008.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz Almeida da. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- FELIPPE, Eduardo Ferraz. Alejo Carpentier e o “truculento cheio de fantasias” Villa-Lobos: cultura política e crítica musical na América Latina. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.
- GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, abr. 2003.
- GUÉRIOS, P. R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003b.
- GUIGLE, Didier. Villa-Lobos: umas pistas para uma escuta historicamente informada. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 2., 2012, São Paulo. *Anais...* Organização de Paulo de Tarso Salles e Ísis Biazioli de Oliveira. São Paulo: ECA/USP, 2012.
- IEGELSKI, Francine. História Conceitual do Realismo Mágico: a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. *Almanack*, Guarulhos, n. 27, 2021.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, 1994.
- JORNAL L'INTRANSIGEANT, *A aventura de um compositor: Música canibal*, Paris, 13 de dezembro de 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/18001>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LAGO, Manoel. Aranha. C. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhhaud: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes Semana*. Rio de Janeiro: Releer, 2010.
- LAGO, Manoel. Aranha. C. Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e “work in progress”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 87-106, jan./jun. 2015.
- LEAL, Luis. El realismo magico en la literatura hispanoamericana. *Cuadernos Americanos*, Mexico, DF, v. 153, n. 4, p. 230-235, 1967.
- LEITÃO, Robson dos Santos. *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, Belo Horizonte, online, v. 23, p. 116-130, 2017.
- MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

- MARTINS, Estevão R., História das Relações Internacionais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 73-95.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo e notas de programa. 2. ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- PEPPERCORN, Lisa M. Some aspects of Villa-Lobos principles of composition. *Music Review*, v. 4, n. 1, fev. 1943. In: *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 21-46, jan. a dez. 2008.
- RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a “Descoberta do Brasil”. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Org.). *Villa-Lobos, um Compêndi: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2017. p. 179-193.
- RUAS JR. José Jarbas. Os cinco prelúdios para violão: entre a recepção de Andrés Segóvia e Abel Carlevaro e a representação da imprensa. In: SIMPÓSIO NACIONAL VILLA-LOBOS, 1., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* v. 1. p. 41-53.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009. SALLES, Paulo de Tarso. A Música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922. In: LADEIRA, Márcia; BELCHIOR, Pedro. (Org.). *Presença de Villa-Lobos*. v. 14. 100 anos de Arminda. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. v. 1, p. 102-112.
- SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos. *Musica Theorica: Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, Salvador, v. 5, n. 1, p. 53-118, 2020.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira. História das paisagens. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)*. 1. ed. São Paulo: Contracorrente, 2021.
- TEJEDA SUÑOL, Boris. *Cuba en la órbita de Francisco Curt Lange: un abordaje epistolar (1935-1975)*. Disertación presentada al programa de Post-Graduación en Música. Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- TOLENTINO, Thiago Lenine Tito. Autoria, História Intelectual e Reflexões sobre a “cultura intelectual brasileira”. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, ano 5, n. 10, dez. 2013. Universidade Federal de Goiás. ISSN: 2175-5892.

NOTAS EXPLICATIVAS

¹ Este artigo consiste, em parte, dos resultados da Pesquisa intitulada *Heitor Villa-Lobos na América Hispânica: estudo da internacionalização da obra do compositor brasileiro a partir do Acervo Curt Lange (1930-1945)*, realizada com o auxílio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa/PQ da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

- ² Para Ardao (1987), o que se percebe é que, por detrás dos conceitos de “pan-americanismo” e “latino-americanismo”, escondidos sob o viés de integração cultural e política, encontram-se os projetos de dominação tanto dos Estados Unidos quanto da França, que iniciavam seu processo de expansão industrial e, conseqüentemente, expansão imperialista. E que desses conceitos se percebe, além da busca de aproximações e de dominações, que havia também uma tomada de posicionamento das nações hispano-americanas. É difícil dizer qual dos projetos políticos saiu vitorioso nesse “conflito” pela “América Latina”. O projeto francês talvez tenha se dado de maneira um pouco mais sutil, mais “cultural”, com a adesão e difusão de intelectuais hispano-americanos ligados à França, em oposição ao intervencionismo militar estadunidense. Historicamente, a atuação estadunidense parece apagar de certa forma o “brilho” francês, ou talvez a historiografia careça de estudos aprofundados sobre o projeto francês de intervenção na América Latina. (ARDAO, 1987, p. 57)
- ³ Raul Villa-Lobos foi nomeado funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro no dia 29 de novembro de 1890. A nomeação foi publicada na *Gazeta de Notícias* no mesmo dia. Dois anos mais tarde, no dia 15 de novembro de 1892, o oficial, “perante o diretor”, tomava posse no cargo. Raul escreveu livros de História, frequentemente anunciados nos jornais cariocas, como o caso de uma “nova edição corrigida e aumentada de 40 retratos e biografias de vultos célebres da história do Brasil, pelo professor Raul Villa-Lobos, bonito, ricamente impresso e encadernado.” Foi agraciado, também, com o prêmio “Inconfidência Mineira” pelo 3º lugar conquistado, oferecido pelo Instituto dos Bacharéis em Letras referente a sua monografia intitulada *A Inconfidência de Minas e seus efeitos*, publicada em resumo no *Jornal do Commercio* de 21 de abril de 1899. O funcionário da Biblioteca é citado no “teatrinho do Club da Gávea” como responsável pela parte musical em uma das reuniões da instituição: “a parte musical constou da execução da *Gavotta*, quarteto pela sr. D. Zaira Quintela e os srs. Cernichiaro, F. Costa e Raul Villa-Lobos.” Sobre a trajetória de Raul Villa-Lobos, ver: LIMA, Lurian José Reis da Silva. *Villa-Lobos: de pai para filho. Opus* (online), Belo Horizonte, v. 23, p. 116-130, 2017.
- ⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/6028>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- ⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1903. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/12298>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- ⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de abril de 1901. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/2162>. Acesso em: 20 jan. 2022. Sobre a formação musical de Villa-Lobos, em uma perspectiva formal, sabe-se que se inscreveu no Instituto Nacional de Música em 1904, mas não seguiu seus estudos.
- ⁷ Sobre esta temática, ver: ARCANJO, Loque. *Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil*. In: Simpósio Villa-Lobos, 6., 2021, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2021. v. 1. p. 613-653.
- ⁸ *Jornal L’Intransigeant*, A aventura de um compositor: Música canibal, Paris, 13 de dezembro de 1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/18001>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- ⁹ Carta enviada por Villa-Lobos a Francisco Curt Lange, *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097.s.d., (Datilografado). Esta carta é uma autobiografia provavelmente datilografada por Arminda Villa-Lobos que trazia informações da vida artística de Villa-Lobos entre os anos de 1887 e 1944.
- ¹⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1910. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/5193>. Acesso em: 20 jan. 2022. As particularidades do cotidiano de Villa-Lobos no contexto de urbanização da cidade do Rio de Janeiro não podem se limitar aos espaços mais visíveis. A cidade construída sob a ótica dos jornais não pode ser confundida com a realidade histórica. O espaço urbano não pode ser pensado como algo congelado tal como a imagem de uma carta cartográfica ou simples palco da história, mas como território, parte da trama, parte dos fluxos, clivagem das experiências e das dinâmicas da ação, interação e reconstrução local. Os jornais fazem parte da trama social. Deste modo, constroem imagens da cidade, distinções sociais, demarcam grupos e valorizam espaços simbólicos e redes de sociabilidades que não podem ser naturalizadas como verdade histórica, mas como parte dos sentidos atribuídos à própria cidade em contextos diversos construindo memórias sobre o lugar. (MATOS, 2002, p. 35).
- ¹¹ As obras para violão escritas por Villa-Lobos entre os anos de 1908 e 1920, tal como a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912), expressam esta leitura do popular por parte do compositor brasileiro. *Choros n° 1*, escrito para violão solo, em 1920, além de expressar a mistura de ritmos que se aproximam de uma polca amaxixada, foi dedicado a Ernesto Nazareth.
- ¹² O *Trio n. 2 Para Piano, Violino e Violoncelo*, que estreou do dia 12 de novembro de 1919 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e foi executado durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo, é, por

todos os títulos, francês, como Debussy. Nessa obra, encontramos também a profusão de acordes de 9ª, 11ª, e 13ª e quintas paralelas no baixo. Na mesma direção, na *Sonata n.º 2 para violoncelo e piano*, de 1916, obra executada no primeiro festival da Semana paulista, nota-se a presença da escala de tons inteiros, colocando à mostra a influência de Debussy, que se expressa também pela presença constante dos acordes de 7ª e 9ª, dos acordes dissonantes paralelos e passagens com quintas paralelas no baixo. KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

¹³ Brazilian composer-conductor receives ovation in US Debut. Los Angeles, 8 de dezembro de 1944. MVL 18.005.1.c00.

¹⁴ Music events Spotlight Villa-Lobos, 27 de novembro de 1944. MVL 18.005.1.b00.

¹⁵ Carta de Alejo Carpentier a F. Curt Lange, Caracas, 08/02/1947. BRUFMGBUCL2.2.S28.1432

Recebido em janeiro de 2022.
Aprovado em setembro de 2022.