

# Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro

## Villa-Lobos, from the modern maxixe to the cyclic form: how to become a French musician in Rio de Janeiro



Paulo de Tarso Salles<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, Brasil

ptsalles@usp.br

**Resumo:** Após seus primeiros passos como compositor em gêneros variados de música popular, além de gêneros clássicos como ópera, música sacra e música de câmara, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) estudou o *Cours de Composition Musicale* (1909), de Vincent d'Indy, livro ao qual teve acesso em 1914. Este artigo analisa sinfonias e quartetos compostos e estreados por ele entre 1915 e 1919. Nesse período ocorre o processo de "afrancesamento" do compositor, estratégia adotada para sua afirmação no meio musical sinfônico do Rio de Janeiro. Pretende-se, assim, rediscutir a tese de Paulo Guérios, segundo a qual Villa-Lobos teria se tornado um músico brasileiro somente após chegar a Paris.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos. Sonata cíclica. Maxixes modernos. Quarteto de cordas. Sinfonia.

**Abstract:** Villa-Lobos, in his first steps as a composer tried in different genres, as popular music, as well classic styles like opera, sacred and chamber music; since 1914, he knew and studied the *Cours de Composition*

<sup>1</sup> Graduação em Música pela Universidade São Judas Tadeu (1987), mestrado em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e pós-doutorado pela University of California Riverside (2014). É Professor Livre Docente no Departamento de Música da ECA/USP, onde trabalha desde 2008. Tem experiência na área de Música, com ênfase em teoria e análise musical, estética musical, música brasileira e teoria dos tópicos musicais. Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa cadastrado no CNPq. Autor dos livros: Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função (Edusp, 2018); Villa-Lobos: processos composicionais (ed. Unicamp, 2009) e Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil - 1970-1980 (ed. Unesp). É idealizador e coordenador do Simpósio Villa-Lobos na Universidade de São Paulo.

*Musicale* (1909) de Vincent d'Indy. This paper analyses his symphonies and string quartets composed and premiered between 1915 and 1919. During this time, one can see the "Frenchness" growing in Villa-Lobos's style, as an acceptance strategy in the Rio de Janeiro musical environment. I intend to rediscuss a Paulo Guérios's thesis, according to whom Villa-Lobos became a Brazilian musician only after his arrival at Paris.

**Keywords:** Villa-Lobos. Cyclic sonata. Modern "maxixes". String quartet. Symphony.

Submetido em: 27 de maio de 2020

Aceito em: 12 de novembro de 2020

## Introdução

Villa-Lobos não era comprometido com estéticas nem escolas composicionais; isso por causa de sua formação, em grande parte fora do sistema normativo de ensino musical (compreendendo as lições paternas e desafios da roda de choro). O curto período como aluno no Instituto Nacional de Música, em 1907 (PEREIRA, 2007, p. 162; MARIZ, 1989, p. 40), foi exceção em seu aprendizado. Se por um lado isso representou um benefício, dando-lhe liberdade estética para escolher seus modos de expressão, por outro dificultou sua aceitação no meio musical erudito carioca, onde sua competência era questionada.

Sua produção musical até 1912 não apresenta um direcionamento claro do tipo de artista que ele viria a se tornar. Naquele ano, Villa-Lobos podia ser visto compondo “maxixes modernos” para o carnaval, como mostra a crônica do *Correio da Manhã*:

[...] 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. (CORREIO DA MANHÃ, 2 jan. 1912).<sup>2</sup>

Nesse período, Villa-Lobos também idealizou obras com temática brasileira no gênero de música de câmara e piano solo, como os *Cânticos sertanejos* (1907) para flauta, clarineta e cordas, *Carnaval*

<sup>2</sup> As peças *Batuta* e *Zabumbático Oligarcha* não constam no catálogo Villa-Lobos, sua obra (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018). Em que pese sua vinculação à Marinha, a Banda do Corpo dos Marinheiros Nacionais era frequentemente cedida para participar em bailes carnavalescos (como atestam os inúmeros anúncios e notas em jornais da época), em paralelo com sua atividade primária, nas solenidades oficiais. Os críticos e apreciadores de música de concerto da época eram menos abertos que os militares com relação à tolerância para com a diversidade musical.

de *Pierrot* (1910), as suítes *Brinquedo de roda* e *Petizada* (ambas de 1912) e “O gato e o rato” das *Fábulas características* (1914) para piano. Sintomaticamente, as referências a cantigas de roda, à música rural e ao carnaval foram deixadas de lado entre 1913 e 1915.<sup>3</sup>

Paulo Guérios (2003; 2009, p. 152-165) entende que Villa-Lobos teria se tornado um “compositor brasileiro” – isto é, dedicado à expressão musical de sua identidade nacional – ao chegar a Paris;<sup>4</sup> apesar de interessante, essa hipótese não leva em consideração o quanto a cultura popular era discriminada no Rio de Janeiro na virada do século. O comprometimento estético com a música popular não era opção viável para um *outsider* como Villa-Lobos, naquele contexto.<sup>5</sup> Sua obra de juventude revela a dualidade entre a “música de salão” e a sala de concertos; o casamento com Lucília Guimarães (1886-1966), pianista, compositora e professora formada pelo Instituto Nacional de Música (GUIMARÃES, 1972, p. 11), demarca o momento em que o jovem músico se torna “francês”, disfarce que abandona ao chegar a Paris em 1923. Humberto Amorim, em seu seminal trabalho sobre a obra para violão de Villa-Lobos, destaca aspectos onde se observa a influência de Lucília:

1. Uma aproximação mais direta com os ambientes da música de concerto;
2. O distanciamento, ainda que parcial, da vida boêmia e dos amigos chorões;
3. Uma vida com mais compromissos afetivos e financeiros;

3 Não foram mencionadas várias outras obras, cujos títulos parecem evocar temas brasileiros, cujas partituras estão perdidas ou “não localizadas” no acervo do Museu Villa-Lobos. Foi consultado o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018).

4 Lútero Rodrigues observa com exatidão que a hipótese de Paulo Guérios já havia sido levantada muito antes por autores como Lisa Peppercorn (em artigo de 1976), Eero Tarasti (em artigo de 1980) e Jorge Coli (em livro organizado por Flávia Toni em 1987) (RODRIGUES, 2017, p. 179-180); Rodrigues (op. cit. p. 190) ainda observa que Villa-Lobos introduziu “elementos nativos em sua música alguns anos antes” de ir a Paris, citando uma série de obras importantes. Corrêa do Lago (2010, p. 239) comenta obras de caráter brasileiro, compostas e apresentadas antes mesmo da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

5 Ainda assim, possivelmente após receber apoio de Rubinstein e Milhaud (nos anos 1917-1918), Villa-Lobos produziu algumas obras importantes e com caráter nacional, como *A Prole do Bebê nº1* (1918), o *Carnaval das Crianças* (1919), a canção “Sertão no Estio” (1919) com texto de Arthur Lemos, e ainda algumas das *Canções Típicas Brasileiras* (1919), sem falar no emblemático *Choros nº 1* (1920), entre outras. Seu convívio com músicos populares ainda é documentado antes de sua ida a Paris, como no evento de despedida do baixo Mario Pinheiro, em 9 jun. 1920, num recital híbrido (*crossover*) que reuniu obras de Carlos Gomes, a violonista clássica Josefina Robledo, os poemas sertanejos e o violão de Catullo da Paixão Cearense, o piano de Ernesto Nazareth e “um poema sinfônico de Villa-Lobos, regido pelo autor” (A NOITE, 5 jun. 1920).

4. O esgotamento das possibilidades de novas viagens e empreitadas para outros Estados;
5. E, sobretudo, o início de uma busca mais intensa para se tornar “o” grande compositor. Compositor, sublinhe-se, de “músicas sérias”. (AMORIM, 2009, p. 86).

Uma das estratégias adotadas por Villa-Lobos, a partir da orientação oferecida por Lucília, foi buscar espaço no ambiente musical das salas de concerto no Rio de Janeiro. Para isso, era necessário demonstrar seu “notório saber” com obras que evidenciassem domínio de formas e gêneros da tradição europeia, como a sonata, tanto em sua versão camerística como na versão sinfônica. Mas a simples “aceitação” não bastava a Villa-Lobos, ele ainda ambicionava demonstrar sua originalidade, adotando como modelo a música do modernismo francês, repertório que vinha sendo adotado por intérpretes brasileiros e assimilado pela geração de compositores anterior à sua (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 29). A estratégia a ser seguida por ele, portanto, deveria encobrir seu envolvimento com a música popular, investindo nos modelos formais consagrados nos espaços culturais oficiais, porém com elementos “modernos” oriundos da escola francesa. Elementos do modernismo alemão foram menos assimilados; o germanismo encontrado em Nepomuceno, Miguez, Braga e Velasquez resultou em obras que permaneceram como “fatos isolados [...] na vida musical brasileira” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 39).

Lucília provavelmente incentivou a aproximação de Villa-Lobos com o círculo dos Veloso-Guerra, cujo patriarca Godofredo Leão Veloso (1859-1926) presenteou o jovem compositor (em 1914) com um exemplar do *Cours de Composition Musicale* de D’Indy (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 80).<sup>6</sup> Sintomaticamente, em fevereiro de 1915 ocorre em Friburgo a realização do primeiro recital com algumas obras camerísticas villalobianas, tendo o próprio compositor ao

<sup>6</sup> A residência de Godofredo Leão Veloso, sua filha Maria Virgínia (“Nininha”) Veloso-Guerra (1895-1921) e o genro Oswald Guerra (1892-1980), todos músicos e compositores, era uma espécie de centro de difusão musical. Darius Milhaud (1892-1974) em visita ao Rio de Janeiro, entre 1917-1918, encontrou na casa dos Veloso-Guerra “um grau elevado de atualização em relação à música moderna francesa” (CORRÊA DO LAGO, 2010, p. 69). Villa-Lobos admite a influência de d’Indy em carta a Curt Lange na década de 1940 (ARCANJO Jr., 2013, p. 31).

violoncelo, Lucília ao piano e o flautista Agenor Bens (c. 1870-1930?), chorão que frequentou a Escola Nacional de Música, onde se formou com distinção (MACEDO, 2018). Esse concerto serviu como preparação para a récita de 13 de novembro do mesmo ano, no Salão do Jornal do Comércio, evento totalmente dedicado a obras de Villa-Lobos (GUIMARÃES, 1972, p. 24-25).<sup>7</sup>

Em 15 de agosto de 1918, Villa-Lobos realiza o primeiro concerto com sua produção orquestral e operística, onde se nota a predominância de temática greco-romana no argumento dos programas literários dos poemas sinfônicos (*O naufrágio de Kleônikos*, *Tédio de alvorada* e *Myremis*) e ópera (o 4º ato de *Eniht-Izaht*) apresentados nessa récita. Apesar da crítica favorável de Oscar Guanabarro (JORNAL DO COMMERCIO, 16 ago. 1918 apud GUIMARÃES, 1972, p. 34-35), o concerto teve pouco público devido a problemas na divulgação. Assim, o primeiro grande êxito sinfônico de Villa-Lobos ocorreu com a estreia do poema sinfônico *A Guerra* (1919), depois convertido na *Sinfonia nº 3*, como veremos adiante.

A boa aceitação de *A Guerra* abriu espaço para a estreia parcial (2º e 3º movimentos) da *Sinfonia n. 1* (1916) em 29 set. 1919, no Municipal do Rio de Janeiro, com a "Grande Companhia Italiana" sob regência do prestigiado maestro italiano, Gino Marinuzzi (1882-1945). Luiz Guimarães diz que:

A ascensão de Villa-Lobos, agora, é vertiginosa [...], quatro anos apenas de seu aparecimento no cenário musical brasileiro, vê uma obra sua levada no Municipal, sob a batuta de um dos mais famosos maestros da época. (GUIMARÃES, 1972, p. 41).

A obra foi apresentada como "Sinfonia em Mi", ao lado de composições de Leopoldo Miguez, Renato Bellini,<sup>8</sup> Otorino Respighi, Maurice Ravel, Richard Wagner e Paul Dukas, repertório de estilos

<sup>7</sup> No concerto de 13 nov. 1915, participaram Lucília Guimarães ao piano, Oswaldo Allione (violoncelo) e Humberto Milano (violino), além do cantor Frederico Nascimento Filho (GUIMARÃES, 1972, p. 24-25).

<sup>8</sup> Renato Bellini é apresentado pelo jornal O Paiz como "um compositor italiano dos mais jovens [...], um dos substitutos da companhia que ocupa o Municipal" (O PAIZ, 29 set. 1919); na crítica do dia posterior ao concerto, Renato Bellini é identificado como "descendente do grande Bellini" (O PAIZ, 30 set. 1919).

variados que evidencia a versatilidade de Marinuzzi (GUIMARÃES, 1972, p. 42). O crítico do jornal *O Paiz disse*:

O Adagio dessa Sinfonia é uma página feita com delicado gosto artístico e o Scherzo demonstra os vastos conhecimentos que o sr. Villa-Lobos possui da difícil arte de manejar os grupos orquestrais através [de] ideias originais que [...] dão a medida exata da admiração que o festejado compositor tem pelos mestres da moderna escola francesa. (O PAIZ, 30 set. 1919).

Houve, no entanto, reações adversas, como se pode deduzir da crítica feita em *O Jornal*:

A primeira audição desses dois números causou certa indecisão no público, que, na sua maior parte, ainda não se acostumara com o talento livre e as audácias harmônicas do sr. Villa-Lobos. [...] Muito se deve esperar da inspiração do sr. Villa-Lobos, cujo talento não merecia os sorrisos sarcásticos de alguns artistas líricos que faziam parte do público. (O JORNAL, 29 set. 1919 apud GUIMARÃES, 1972, p. 42).

## As primeiras obras cíclicas

As obras villalobianas desse período apresentam características “cíclicas”, que podem ser atribuídas a seu contato com o tratado de D’Indy. A sonata cíclica é um desdobramento composicional derivado da sonata clássica (séc. XVIII). D’Indy a define nos seguintes termos:

A sonata cíclica é aquela onde a construção está subordinada a certos temas especiais reaparecendo sob diversas formas em cada uma das peças constituintes da obra, onde exercem função de algum tipo, seja reguladora ou unificadora. [...]

O qualificativo cíclico é aplicado em primeiro lugar aos motivos e aos temas, que, apesar de se modificarem notavelmente ao longo de uma composição musical dividida em várias partes, continuam permanentes e reconhecíveis em cada uma delas, independente da estrutura, do andamento e da tonalidade que lhe é própria. [...]

É, com efeito, a ideia de unidade, de retorno ao ponto de partida, um princípio comum ao personagem permanente, após um percurso mais ou menos desenvolvido, que cabe muito provavelmente na expressão imagética do círculo [...] (D'INDY, 1909, p. 375-376).

Considerando o contato inicial de Villa-Lobos com o tratado de d'Indy em 1914, verifica-se que suas obras em forma sonata, especialmente aquelas concluídas até 1919, apresentam características que demonstram sua capacidade de assimilação do princípio cíclico, bem como a rejeição de uma ou outra prescrição.<sup>9</sup> Em cinco ou seis anos de estudo autodidata, ele foi capaz de se afrancesar com competência suficiente para abrir caminho no restrito e competitivo ambiente musical sinfônico do Rio de Janeiro.

As obras cíclicas aqui investigadas foram compostas e estreadas entre 1915 e 1919. Nesse período estão inseridos o segundo e terceiro quartetos e a primeira e terceira sinfonias; a *Segunda Sinfonia* e o *Quarto Quarteto*, cujas datas "oficiais" de composição são de 1917, só estrearam nos anos 1940, mas a *Quarta Sinfonia* esperou menos, estreando em 1922. Passo então a destacar alguns aspectos das obras contidas nesse recorte, bem como procuro justificar algumas exclusões, seja por aspectos estilísticos ou devido à inconsistência de datação. O texto se dedica principalmente às sinfonias, visto que já escrevi mais especificamente sobre os quartetos em outros trabalhos aqui referenciados.

No *Quarteto de cordas n° 1* (1915) não há qualquer tentativa de realizar formas extensas; a obra consiste em uma suíte com

<sup>9</sup> Embora existam outras definições de "sonata cíclica", considerarei primordialmente aquela dada por D'Indy, por ter sido essa a fonte que sabidamente o próprio Villa-Lobos teve acesso e que nos serve como referência para melhor interpretar suas intenções formais.

seis movimentos, sem preocupação com desenvolvimentos e elaborações temáticas.<sup>10</sup> Apenas três movimentos foram apresentados em uma estreia privada, na residência do compositor Homero Barreto em Friburgo; a estreia integral ocorreu na década de 1940, levantando suspeitas sobre a data original da composição.

O *Quarteto de cordas nº 2* (QC2),<sup>11</sup> também de 1915, apresenta um padrão formal cíclico em larga escala, seguindo de perto o *Cours de Composition Musicale*. Em função disso, os temas se acumulam no último movimento que encerra com uma recapitulação enfática do tema principal do primeiro movimento (Quadro 1). Além do movimento, identificação e localização dos temas, é dada sua “nota inicial”, que no contexto pós-tonal da obra serve como referência da “tonalidade” em que o tema ocorre.

Quadro 1

Movimento	Temas/compasso	Nota inicial
I	Tema a, 1-14; 91-103	Dó
II	Tema cíclico b, 5-ss.	Sol
III	Tema cíclico b, 17-20 Tema cíclico a, 63-66	Sol Dó
IV	Tema cíclico a “Presto” e “Prestissimo”	Dó

*Villa-Lobos, QC2, distribuição dos temas cíclicos pelos quatro movimentos. Elaboração do autor.*

O aspecto harmônico do QC2 chama a atenção. O tema inicial é apresentado como uma sequência de tricordes alternando terças maior e menor.<sup>12</sup> Esse material é consistentemente empregado nos pontos de articulação formal (cadências, coda, chegada à recapitulação). Sua natureza cromática resulta em estilo mais próximo do germânico, mas com o filtro francês da escola de Franck.

<sup>10</sup> Em Salles (2018, p. 53-54), proponho o termo “aforismos” para definir a forma dos seis movimentos do QC1, que, à maneira das “formas aforísticas” que Schoenberg admitiu em sua fase atonal, limitam-se a exposições concisas do material melódico e harmônico com poucas tentativas de elaboração. Também sugiro que essa escolha do compositor tenha sido motivada por uma encomenda inesperada, em virtude da qual a obra deve ter sido composta em um curto intervalo de tempo.

<sup>11</sup> Deste ponto em diante irei abreviar “Quarteto de Cordas” com “QC”.

<sup>12</sup> Esses tricordes são do mesmo tipo encontrado na série do *Concerto Op. 24* (1934) de Anton Webern.

Ocasionalmente, alguns temas apresentam acompanhamento que sugerem o padrão rítmico do samba, como nos c. 35-46 do primeiro movimento, nas partes de viola e violoncelo (SALLES, 2018, p. 79-80; 2012, p. 32-33).

No *QC3* (1916), Villa-Lobos emprega temas mais curtos, facilitando sua inserção em outros contextos harmônicos e rítmicos (Quadro 2). Novamente a inquietação inovadora se faz notar, e os materiais temáticos e harmônicos se apoiam na coleção pentatônica. 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), até o enérgico movimento final, que sugere elementos indígenas.

Quadro 2

Movimento	Temas/compasso	Nota inicial
I	Tema a, 1-3; 153-160	Mi; Lá
	Tema b, 51-64	Mi
II	Tema cíclico a, 27-32; 200-214	Sol; Fá
	Tema cíclico b, 123-139	Lá (vl. II)
III	Tema cíclico a, 34-37; 90-91	Mi; Lá
	Tema cíclico b, 47-55	Mi
IV	Variante do tema cíclico a, 7-36; 116-123	Si; Lá
	Variante do tema cíclico b, 37-52; 141-149	Sol#; Dó#

*Villa-Lobos, QC3, distribuição dos temas cíclicos pelos quatro movimentos. Elaboração do autor.*

Os quatro movimentos do *QC3* podem ser interpretados dentro do esquema de forma sonata com suas variantes e/ou deformações (SALLES, 2018, p. 91-99; HEPOKOSKI; DARCY, 2006), sugerindo que houve tempo suficiente para a elaboração do material, que estreou em 12 nov. 1919 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010, p. 97; GUIMARÃES, 1972, p. 43). O *QC3* foi apresentado também na Semana de Arte Moderna de 1922.

Na *Sinfonia nº 1, "O Imprevisto"* (1916), o tema "a" do 1º movimento ("Allegro moderato") apresenta quatro motivos diferentes que atuam como "motivos condutores" (Fig. 1), de acordo com a

definição de D'Indy (1909, p. 375). Sua estrutura cíclica mostra o predomínio do tema inicial, recorrente em todos os movimentos (Quadro 3). Porém, no movimento final, os temas cíclicos "a" e "b" são superpostos (Fig. 2) de modo que a orquestração favorece amplamente ao tema "b", deixando o tema "a" inaudível (SALLES, 2020, p. 103).

Figura 1

Figure 1 shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. It contains six motifs labeled 'motivo a' through 'motivo d', followed by 'd'' and 'a''. Motivo a is marked 'pp'. Motivo d is marked 'f' with a triplet of eighth notes. Motivo d' is marked 'pp'. Motivo a' is marked 'ppp'. The motifs are connected by horizontal lines.

Villa-Lobos, *Sinfonia nº 1, I, "Allegro moderato"*, c. 1-5, estrutura motívica. Elaboração do autor.

Figura 2

Figure 2 shows two musical staves. The top staff is for Violin I (vl. I) with the instruction '(dobramento em oitavas inferiores)'. It starts at measure 175 and contains 'tema cíclico (b)'. The bottom staff is for Oboe I-II (ob. I-II) with the instruction '(dobramento cl. + fg.)'. It starts at measure 181 and contains 'tema cíclico (a)'. Both staves show complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes.

Villa-Lobos, *Sinfonia nº 1, I, "Allegro moderato"*, superposição dos temas cíclicos. Elaboração do autor.

Quadro 3

Movimento	Temas/compasso	Nota inicial
I	Tema a, 1-12	Mi
	Tema b, 3-43	Ré
II	Tema a, 17; 65; 69-71	Mib; Solb; Fá
III	Tema a, 101-116	Si
IV	Tema a, 177-186	Fá (inaudível)
	Tema b, 175-187	Dó

Villa-Lobos, *Sinfonia nº 1*, distribuição dos temas cíclicos pelos quatro movimentos. Elaboração do autor, a partir de

*Enyart (1984).*

Além da inesperada “desaparição” do tema “a” no movimento final, sendo “engolido” pelo tema “b”, um tema de caráter primitivista emerge na seção de desenvolvimento, impondo-se com destaque na recapitulação, como se fosse uma epifania em que Villa-Lobos parece esboçar a temática indígena recorrente nos poemas sinfônicos que o consagraram posteriormente. Essas “deformações” parecem exprimir o subtítulo “O Imprevisto” dado a essa sinfonia. O programa, escrito pelo próprio compositor, sugere que a “Alma do Artista” se torna “imortal” ao tomar “posse do espírito fugitivo”; essa seria talvez sua maneira de romper com a “expressão imagética do círculo” proposta por D’Indy (op. cit.). Assim, os eventos inesperados são interpretados como possíveis gestos de rebeldia com relação ao afrancesamento a que o compositor teve de se sujeitar (SALLES, 2020, p. 103-104).

[...] E a alma do artista, com o fulgor da própria luz que dela emana - vislumbra, através de um cristal sutil e etéreo um vasto cenário. Vultos, massas e coisas que se equilibram na atração mútua da própria gravidade (pretendentes talvez a imagens, seres e almas) movem-se no ritmo doloroso de bonecos ridículos, incapazes de se elevarem acima do nível cósmico, onde vagueiam as almas ...

Brada, então a velha consciência.

Agora, és um mortal, conheces a Humanidade.

Podes ver a matéria das coisas, porque já sentes a vida através dos seus fenômenos!...

Caminha... Caminha...

Um pouso certo terás.

Serás uma vez imortal!

Chegaste à posse do espírito fugitivo!

Prosegue!... Prosegue!... porque já és a Alma de um Artista (Villa-Lobos, trecho do programa da *Sinfonia nº 1*, MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

## A Sinfonia nº 3 (1919) e os anos de guerra

A *Sinfonia nº 3* ("A Guerra") surgiu a partir de uma encomenda para o concerto em homenagem a Eritácio Pessoa, em novembro de 1919.<sup>13</sup> A obra foi composta a partir de textos escritos por Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948), propondo o tríptico "A Guerra", "A Vitória" e "A Paz". Cada roteiro recebeu música por um compositor diferente: "A Guerra" foi inicialmente endereçada a Alberto Nepomuceno (1864-1920), "A Vitória" coube a João Octaviano Gonçalves (1892-1962) e "A Paz" foi entregue a Francisco Braga (1868-1945). Villa-Lobos só foi indicado após desistência de Nepomuceno, que se desentendeu com um dos organizadores (GUÉRIOS, 2009, p. 138).

O texto, escrito por Dória, é o seguinte:

Grande rumor de trabalho cobre o mundo. O arado corta os campos; as estradas de ferro rodam imensas e surdas; as fábricas roncam em máquinas.

Os homens ajudam-se; as nações entendem-se; a humanidade caminha.

Tudo é trabalho; tudo é esperança; tudo é paz.

Enquanto o arado corta os campos, as estradas de ferro rodam e as fábricas roncam, os arsenais enchem-se de armas; os estaleiros despejam navios e nos ruídos do trabalho, nas horas de esperança, no anseio da paz ouvem-se retinir de armas, sons de clarins.

É a guerra, a velha companheira humana, a gigante brutal avermelhada, cujo sonho é sentar-se nos escombros do universo. A guerra eterna...

A guerra na idade antiga, ao arrancar das catapultas, nos sítios, ao patear dos elefantes nas batalhas.

A guerra medieval no choque das armaduras e das lanças.

<sup>13</sup> Eritácio Pessoa (1865-1942) foi um diplomata brasileiro que participou com destaque nas negociações de paz de 1918 em Versalhes, tornando-se Presidente da República durante o processo (FAGUNDES, 2018).

A guerra conduzindo a Revolução Francesa pela Europa e Napoleão ao rochedo de Santa Helena.

A guerra eterna...

De súbito o grande rumor de trabalho cessa sobre a terra. O arado para, as estradas de ferro não rodam, calam-se as fábricas. E a guerra, a guerra eterna, a guerra adormecida, breve desperta. A terra estremece, vai correr o sangue dos povos no embate da alma das raças.

Zumbem cochichos pelos recantos da Europa. Eis o murmúrio das intrigas, o vozear das reivindicações, o segredar das combinações.

Crescem as vozes, levanta-se a grita, as armas retumbam, os exércitos correm às armas, a destruição ameaça, as vinganças clamam, a morte paira.

Os campos de batalha juncam-se de feridos e de mortos; os rios descem vermelhos de sangue ao verde do mar; estraçalha-se metade da humanidade perante a outra, gelada de pavor.

Encontro de armas; cidades em chamas; gemidos e ais; soluçar intérmino de mães; gritos e imprecações; irmãos contra irmãos; raiva, desespero, aniquilamento. É a guerra, a guerra eterna (JORNAL DO COMMERCIO, 31 jul. 1919).

A divisão em três partes, adotada inicialmente por Villa-Lobos (antes do acréscimo de um quarto movimento), não está muito clara na estrutura do texto. Talvez a primeira parte vá até o 12º verso; assim, a expressão “zumbem cochichos” seria a deixa para o 2º movimento (“Como um Scherzo”, Intrigas e Cochichos); os três versos finais talvez sirvam como mote para o 3º movimento (originalmente o “Allegro impetuoso”, A batalha).

Luiz Guimarães conta que Villa-Lobos custou a iniciar a composição, apesar do prazo inferior a um mês para o concerto em “homenagem ao Embaixador da Paz”. Segundo Guimarães (cunhado de Villa-Lobos), o compositor aparentemente desperdiçou algumas noites “em sucessivas sessões de cinema e em partidas de bilhar francês”; porém, quando decidiu começar a escrever, o

processo foi extremamente rápido, como se já tivesse elaborado mentalmente os principais aspectos da composição (GUIMARÃES, 1972, p. 39). Originalmente a obra foi intitulada "A Guerra", com a indicação: "Poema Simbólico", mudada, em seguida, para "1ª Sinfonia Simbólica" com os seguintes movimentos: 1) "A Vida e o Labor"; 2) "Como um Scherzo" (Intrigas e Cochichos) e 3) "Allegro" (A Batalha) (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 39).

Se o processo de composição teve de se submeter a um prazo exíguo, o mesmo certamente se aplica à quantidade de ensaios necessários para a realização satisfatória da obra; talvez por isso a estrutura rítmica da *Sinfonia nº 3* seja relativamente simples, com temas e texturas que evitam padrões muito complicados, como se o compositor pensasse em minimizar os problemas decorrentes dessa circunstância a partir da própria notação musical.

A inserção do "Lento e marcial" (Sofrimento), que veio a ocupar a posição de 3º movimento (deslocando o "Allegro impetuoso" para o final), talvez corresponda vagamente ao penúltimo verso. Lisa Peppercorn (1991, p. 88, n. 9) diz que "esse movimento certamente não existia antes de 1946".<sup>14</sup> Essa alteração, todavia, não afetou a estrutura cíclica, pois o compositor manteve o motivo unificador também no novo movimento (Fig. 3).

Figura 3

The figure displays a musical score snippet for Villa-Lobos's *Sinfonia nº 3*, illustrating the distribution of a recurring 'unifying motif' across four movements. The movements are: I - "A vida e o labor" (ob. c. 1), II - "Intrigas e cochichos" (fl. c. 3), III - "Sofrimento" (vl. II, c. 1), and IV - "A Batalha" (tbn. I-II-III-IV, c. 5). The motif is identified as "motivo cíclico ('unificador')" and is shown in each movement. The score includes dynamic markings such as *p* and *sfz*, and a fermata over the final note of the motif in the third movement.

Villa-Lobos, *Sinfonia nº 3*, distribuição dos motivos cíclicos pelos quatro movimentos. Elaboração do autor, a partir de Enyart (1984, p. 121-137).

Além do motivo unificador, há também um tema cíclico, que reaparece integralmente no IV movimento (Fig. 4).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Um dado curioso é que Villa-Lobos conheceu D'Indy pessoalmente em Paris, durante sua primeira visita em 1923. Segundo Vasco Mariz, D'Indy o teria aconselhado "a fazer algumas modificações na 3ª e na 4ª Sinfonias" (MARIZ, 1989, p. 66). Pode-se especular se o acréscimo de um movimento (que também ocorreu com a Quarta) teria sido motivado por esse encontro.

<sup>15</sup> John Enyart se equivoca ao considerar como tema inicial a linha da flauta (ENYART, 1984, p. 121-122), que na verdade é apenas integrante de uma das camadas do ostinato inicial. O primeiro tema é apresentado pelos contrabaixos (c. 1-14) e na recapitulação é reapresentado pelos violinos (c. 207-220).

Figura 4

Contra-baixos

div.

mf sfz sfz cresc.

ff > p

Villa-Lobos, *Sinfonia n.º 3, I* – “Allegro con brio” (*A vida e o labor*), tema cíclico “a”, c. 1-14. Elaboração do autor.

Villa-Lobos atribui o tema cíclico a uma pesquisa que fez a partir de estudos de Jules Combarieu (1859-1916) e Albert Lavignac (1846-1916), denotando seu interesse em revestir a obra de um caráter histórico, que deve ter julgado mais apropriado para a solenidade e importância do concerto.

É uma cuidadosa obra que me obrigou assiduamente a rever livros de histórias, particularizando nos assuntos das guerras, das vitórias e das pazes [...]. Busquei os temas melódicos autênticos, segundo Lavignac, Combarieu e tantos outros historiadores-musicólogos.

Na sinfonia *A guerra*, por exemplo (que dividi em três partes) servi-me dos trechos musicais que usavam os batalhadores selvagens das margens do Reno, nas eras dos Hunos. Desenvolvi este motivo musical, sob um ambiente impressionista, num prisma inteiramente moderno. Uma longa frase, revestida de um modo quase bárbaro, pintei simbolicamente um hino de guerra, que como uma lembrança velada do passado, surge em todas as três partes (Villa-Lobos, entrevista para o jornal *A Noite*, 30 set. 1920).

O tema é transposto meio tom acima e reapresentado pelas madeiras; uma transição (c. 29-42) prepara a entrada do segundo tema, de caráter “pastoral” (conforme notado na partitura). A seção de desenvolvimento apresenta novos temas, ao invés de re-trabalhar elementos da exposição. A marcação “grandioso”, nas

cordas, apresenta uma melodia calorosa em estilo “cantante”, à maneira de Puccini (c. 83-114). Ao final do desenvolvimento, uma curiosa imagem evocada por Villa-Lobos é a “estrada de ferro”, presente no texto de Dória (versos 4 e 11); com efeito, podemos ouvir a imitação do som de um trem em movimento (Fig. 5), tão icônica quanto o “Trenzinho do caipira” na *Bachianas Brasileiras n.º 2* (1930), embora menos pitoresca e elaborada.<sup>16</sup> Sobre a marcha do “trem”, toques de trompete (c. 172), em estilo militar, anunciam a expectativa da batalha.

Interessante observar como Villa-Lobos distribuiu elementos do programa literário ao longo da forma. O tema “a” (ou, mais especificamente, o ostinato que lhe serve de fundo) parece representar o trabalho, no sentido urbano; o tema “b”, pastoral, remete à vida no campo. O desenvolvimento trata dos elementos industriais, mecânicos, capazes de promover progresso material e tecnológico.

Figura 5

Villa-Lobos, *Sinfonia n.º 3*, I - “Allegro con brio” (A vida e o labor), c. 159-165, imitação do “trem”. Elaboração do autor.

O segundo movimento (“Como um Scherzo” – Intrigas e cochichos) ilustra com criatividade os rumores que antecedem a guerra. Os “cochichos” são representados pelo fluxo incessante de colcheias, distribuídas entre cordas e madeiras. Até mesmo as fanfarras (c. 193-250) evidenciam a incerteza desses rumores,

<sup>16</sup> Na gravação de Isaac Karabtchevsky com a OSESP, o “trem” começa por volta dos 3’32.

sendo apresentadas nas madeiras, fora de seu lugar de origem (os metais); quando a fanfarra finalmente é tocada por trompetes e trompas (c. 223-235), outro deslocamento se processa: ao invés da tradicional figuração triádica em arpejos derivados da série harmônica, a melodia tocada pelos metais é cromática; o ritmo 6/8 também é “distorcido” por semínimas (Fig. 6).<sup>17</sup>

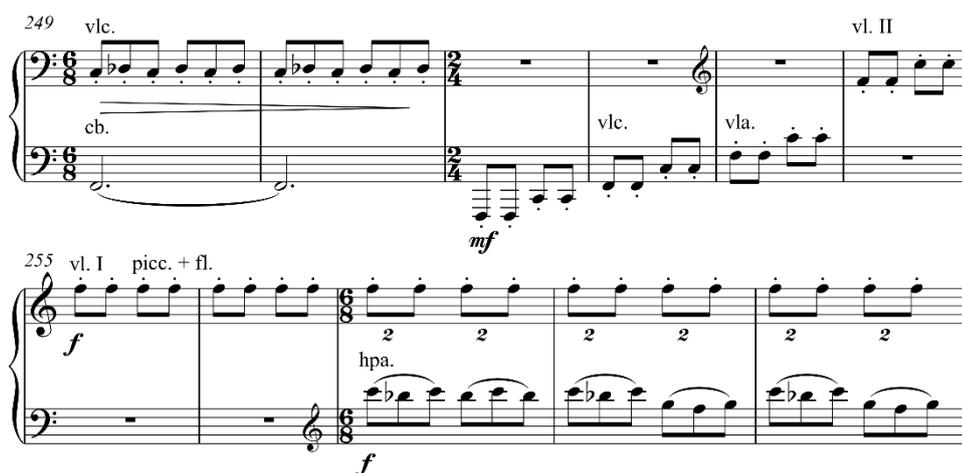
Figura 6



Villa-Lobos, *Sinfonia nº 3*, II – “Como um Scherzo” (Intrigas e cochichos), c. 223-230, fanfarra cromática. Redução (várias partes foram omitidas). Elaboração do autor.

Outra característica notável nesse movimento (c. 251-256) é sua alusão ao “Scherzo” da *Nona Sinfonia* de Beethoven (Fig. 7), com o gesto súbito em colcheias ascendentes (Fá-Dó) e mudança para 2/4.<sup>18</sup>

Figura 7



Villa-Lobos, *Sinfonia nº 3*, II, c. 249-259, alusão rítmica ao “Scherzo” da *Nona* de Beethoven. Redução, elaboração do autor.

17 Raymond Monelle (2000, p. 43; 62) chama de “fanfarras disfóricas” aquelas “tocadas em outros instrumentos” que não sejam os metais; também são consideradas “disfóricas” quaisquer figurações com alterações de seus elementos essenciais.

18 No “Scherzo” da *Sinfonia nº 2*, Villa-Lobos citou ainda mais literalmente essa mudança de compasso feita por Beethoven no “Scherzo” da *Nona*.

A cadência em Dó maior, que encerra o movimento, soa pouco conclusiva; Villa-Lobos evita seu gesto quase caricatural de cadência, com salto ascendente de 4ª justa (Sol-Dó), substituindo-o pela 3ª maior descendente (Mi-Dó); a inserção do III movimento (“Lento e marcial”, Sofrimento) aproveita esse final hesitante e faz outra alusão a Beethoven (dessa vez a “Marcia fúnebre” da *Eroica*), com um movimento de marcha fúnebre reiteradamente alicerçado em Dó menor (Fig. 8). Essa possibilidade não estava presente na versão original, que não continha um movimento lento.

Figura 8

The image shows two pages of a musical score. The left page is labeled 'II (final) Vivace' and the right page is labeled 'III (início) Lento e marcial'. The score includes various instruments like trumpets, trombones, violins, violas, cellos, and double basses. The right page features a 'motivo "suspiro"' (sigh motif) in the violin part.

Villa-Lobos: *Sinfonia n° 3*, cadência do II movimento e início do III movimento. Elaboração do autor.

O motivo “suspiro”<sup>19</sup> no início do terceiro movimento (“Lento e marcial”), resultante da alteração cromática inserida no centro do motivo cíclico condutor (Sol-Láb-Sol), reforça o caráter retórico do movimento e sua contribuição para com o conteúdo expressivo do programa.

O quarto movimento (“Allegro impetuoso”, A Batalha) investe em símbolos militares desde os compassos iniciais. A chamada feita nas caixas é reforçada com rulo de tímpano e gesto cromático ascendente nas madeiras; sob essa camada mais efusiva, constrói-se um ostinato nas cordas, agregando outros significados tópicos: o motivo “suspiro” nos cellos, cujo naipe se subdivide para dar lugar a outra tópica militar, o “galope” (Fig. 9).<sup>20</sup> O *crescendo* nas

19 Refiro-me ao “sigh motif”, figuração com duas notas descendo por semitom, associada iconicamente com o “suspiro” na música do séc. XVIII, também referenciado pelo termo em italiano, “sospiro” (MONELLE, 2000, p. 66-67).

20 A imitação do galope do cavalo é um símbolo fortemente associado com o heroísmo, aventura, guerra e caçada. Suas representações musicais variam entre ritmos pontuados ou colcheias (MONELLE, 2000, p. 45-65). Villa-Lobos sintetizou essa representação em seu “Cavalinho de pau”, da suíte *A Prole do Bebê n° 2* (1921).

cordas indica que a luta é iminente: o momento temido (anunciado nos movimentos anteriores), mas necessário, chegou.

Figura 9

IV - A Batalha  
Allegro impetuoso  
4 caixas  
pp  
vlc.  
motivo "suspiro"  
p  
motivo "galope"

Villa-Lobos, *Sinfonia n° 3*, IV, c. 1-4. Redução (algumas partes foram omitidas). Elaboração do autor.

O ponto culminante é atingido com a citação dos Hinos Nacionais do Brasil e da França (*La Marseillaise*)<sup>21</sup> superpostos entre si, em meio às fanfaras e outros signos sonoros bélicos (Fig. 10). O efeito triunfante é sustentado até a cadência final. O movimento ainda encontra espaço para rememorar temas dos movimentos anteriores (até mesmo do terceiro, inserido anos depois),<sup>22</sup> convertendo-se em uma grande síntese, à maneira do modelo circular preconizado por D'Indy (1909, p. 375-376).

Figura 10

Hino Nacional Brasileiro  
151 vl.  
tr.  
tbn.  
La Marseillaise

Villa-Lobos, *Sinfonia n° 3*, IV, c. 151-156, citação dos hinos brasileiro e francês. Redução (várias partes foram omitidas). Elaboração do autor.

21 *La Marseillaise* foi composta pelo militar e poeta Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), inicialmente como *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, depois, por ter sido cantada frequentemente pelo batalhão dos voluntários de Marselha, ficou conhecido como "marsehesa"; a canção foi adotada como Hino Nacional Francês em 1795 (ROBERT, 2001). O Hino Nacional Brasileiro, música de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), foi composto em 1831, em função da abdicação de Dom Pedro I; a letra de Osório Duque-Estrada só foi oficializada em 1922 (PEREIRA, 1995, p. 22). Seu formato (letra, tonalidade, etc.) ainda não estava oficialmente definido à época em que Villa-Lobos o citou (1919).

22 Pode-se inferir que o terceiro movimento teve sua gestação a partir desse tema anteriormente presente no quarto movimento.

A recepção calorosa de “A Guerra”,<sup>23</sup> além de abrir caminho para a estreia da *Sinfonia n° 1* regida por Marinuzzi, motivou Villa-Lobos a compor ele mesmo outras obras sobre os demais temas (“A Vitória” e “A Paz”), produzindo assim um tríptico sinfônico autoral sobre a Primeira Guerra, cujas partes denominou como suas Sinfonias n° 3, n° 4 e n° 5.

A segunda apresentação da *Sinfonia n° 3* (em 30 set. 1920)<sup>24</sup> foi ainda mais formal, por causa da presença do rei Alberto I e rainha Elizabeth da Bélgica, convidados por Epitácio Pessoa (FAGUNDES, 2018).<sup>25</sup> Villa-Lobos chegou a discutir detalhes desse concerto individualmente com o presidente Pessoa (CORREIO DA MANHÃ, 20 ago. 1919), para definir as obras que seriam levadas ao palco e teria aceitado não apresentar a *Quinta* “simplesmente para dar lugar a outros compositores” (A NOITE, 30 set. 1920); posteriormente, essa partitura foi dada como perdida e jamais foi ouvida.

A *Sinfonia n° 4* também foi programada para o concerto real de 1920 no Municipal, mas o monarca se retirou do teatro durante o espetáculo.<sup>26</sup> Sua saída provocou a debandada da plateia que impediu a continuidade do concerto, inviabilizando a estreia de “A Vitória” (JORNAL DO COMMERCIO, 1 out. 1920).<sup>27</sup>

23 Pode-se deduzir a boa acolhida do público pelo relato da crítica: “O trabalho de H. Villa-Lobos cheio de vida, rico de ideias, enérgico, movimentado, com caráter descritivo dos horrores e das sangueiras que enlutaram a humanidade durante 5 anos, provocou entusiasmo no auditório, que fez estrondosa ovação ao inspirado compositor que foi chamado cinco vezes à ribalta” (CORREIO DA MANHÃ, 31 jul. 1919 apud GUIMARÃES, 1972, p. 40). Benjamin Costallat, crítico do jornal *O Imparcial*, escreveu: “A Sinfonia da Guerra do Sr. Villa-Lobos, é inquestionavelmente a mais completa das três, pela concepção, fatura e originalidade” (COSTALLAT, 31 jul. 1919), após um comentário extenso e detalhado sobre cada movimento e as sinfonias de Octaviano Gonçalves e Francisco Braga, Costallat faz a seguinte advertência, endereçada ao Presidente: “Saiba porém, o Dr. Epitácio Pessoa, que amanhã, o rapaz cheio de vida e talento, que ele ontem viu como compositor e como regente, estará tocando violoncelo em um de nossos cabarés” (COSTALLAT, 31 jul. 1919).

24 Os jornais de época assinalam o concerto em homenagem ao casal real belga no dia 30 de setembro de 1920. O catálogo do Museu Villa-Lobos indica, equivocadamente, o dia 1 de setembro (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 38).

25 Alberto I e Elizabeth vieram ao Brasil (RJ, MG e SP) entre setembro e outubro de 1920 para celebrar o tratado de paz e estabelecer acordos comerciais entre Bélgica e Brasil (FAGUNDES, 2018, p. 179-180).

26 Dentre as razões que teriam provocado a saída de Alberto I do teatro, antes do término do concerto, a que a imprensa destacou seria sua reação negativa à música “futurista” de Villa-Lobos, mas não há registro da opinião do rei sobre as obras apresentadas; outra possível razão seria simplesmente o cansaço, motivado por uma agenda cheia de compromissos, que começou com seu banho de mar pela manhã (teria nadado “1600 metros”, segundo a reportagem, chegando à Guanabara às 9:30) e algumas recepções, almoço e cerimônias ao longo do dia (a agenda do monarca é detalhada e distribuída em várias páginas da edição do jornal *A Noite* de 1 out. 1920). O concerto (que começou às 21:40) foi notavelmente longo, com obras de Henrique Oswald, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Octaviano Gonçalves, Elpidio Pereira, Villa-Lobos e Grieg, além dos hinos nacionais belga e brasileiro (A NOITE, 1 out. 1920).

27 Ironicamente, a *Sinfonia n° 3* foi um grande sucesso em 1919, alavancando a carreira de Villa-Lobos, e um “fracasso” no ano seguinte (FAGUNDES, 2018, p. 180). Esse incidente é omitido por Mariz (1989) e Guimarães (1972).

S.S. M.M. Reaes chegaram ao Municipal às 9:49 [21:49] em companhia do Sr. Presidente da República e assistiram à execução do concerto cujo programa foi o seguinte: Hymnos: Nacional Belga e Nacional Brasileiro, orchestra e coro; Francisco Braga, *Oração pela Pátria*, coros feminino e solo pela sra. Hedy Iracema; E. Pereira, *Calabar*, intermédio; Henrique Oswald, *Bebê s'endort*, berceuse para instrumentos de arco; Nepomuceno, *Anoitece* [...]; Villa-Lobos, *A guerra*, poema sinfônico.

Não foi executado o poema *A Victoria* por terem-se retirado S.S. M.M. e o Sr. Presidente e haver o público abandonado o recinto do teatro (JORNAL DO COMMERCIO, sexta-feira, 1 out. 1920).

Villa-Lobos conseguiu fazer estrear sua *Quarta Sinfonia* no Municipal do Rio de Janeiro, em um dos concertos sinfônicos que ele organizou antes da viagem a Paris, em 12 de dezembro de 1922 (GUIMARÃES, 1972, p. 89);<sup>28</sup> em 1955, ele regeu e gravou a *Sinfonia n° 4* com a Orquestra da Rádio e Televisão Francesa, em Paris. A partitura da *Sinfonia n° 5* é reportada como perdida, mas é possível que jamais tenha sido escrita. Um aspecto curioso do manejo da forma cíclica por Villa-Lobos é que temas da *Sinfonia n° 3* – até mesmo temas secundários – reaparecem em todos os movimentos da *Quarta*; o que justifica o tratamento que o compositor dava ao conjunto dessas sinfonias, chamando-o de “tricíclico sinfônico”. Sendo assim, pode-se imaginar que a *Quinta* – se de fato existiu ou ainda possa ser encontrada – seja uma grande síntese das anteriores.

## Conclusão

O princípio cíclico de composição ficou bastante associado à influência francesa sobre Villa-Lobos e corresponde em parte a seu período de aprendizado, tendo como guia o *Cours de Composition Musicale* de D'Indy. Em pouco tempo, entre 1914 e 1920, Villa-Lobos

<sup>28</sup> Ainda de acordo com Guimarães (1972, p. 89), foram apresentados apenas três movimentos de “*A Vitória*”, 2ª sinfonia do tricíclico: a) Allegro impetuoso; b) Andantino; c) Lento com Allegro”. Guimarães considera que esses concertos foram “uma verdadeira retrospectiva de Villa-Lobos” (GUIMARÃES, loc. cit.).

logrou assimilar as técnicas cíclicas e conquistar um espaço significativo entre os compositores da época, a ponto ainda de ser convidado para participar da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. *A Sinfonia nº 3* oferece notável demonstração de seus interesses e modelos composicionais, agregando citações literais (os hinos nacionais), alusões a Beethoven e referências estilísticas (Puccini e seu estilo “cantante”, música militar, pastoral, etc.).

A composição sinfônica envolve aspectos mais complexos que circundam e viabilizam (ou inviabilizam) a criação artística. No território da música de câmara as negociações para organizar e realizar um concerto são mais simples e diretas, envolvendo número menor de colaboradores (compositor, intérpretes, responsáveis pela sala, e assim sucessivamente). Toda a logística é muito mais complexa quando uma orquestra está envolvida: adequação do efetivo (com eventual contratação de músicos adicionais), copistas, ensaios, datas disponíveis no teatro; além de questões que podem inviabilizar a proposta já em sua formulação, que passam pela credibilidade do compositor, seu grau de aceitação junto ao diretor da orquestra, regente, músicos, etc.

Desse modo, é compreensível que os quartetos de cordas sejam menos sujeitos a questões paralelas, refletindo o caráter de estudo, voltado para a experimentação de combinações entre materiais harmônicos e suas funções formais. Villa-Lobos encontrou espaço para inserir elementos populares, como samba, música indígena (um tema inspirado pela flauta nasal) e modinha no primeiro, segundo e terceiro movimentos do QC2; humor e dança primitivista estão presentes no segundo (“pipocas e potocas”) e quarto movimentos do QC3.

As sinfonias, por outro lado, apresentam compromissos com outras estéticas (programas literários), adaptação a cronogramas de ensaios, cópias, sem falar no confronto aberto com a crítica e o gosto do público frequentador de concertos. É sintomático que todas as sinfonias desse período (entre 1915 e 1919) tenham sido estreadas apenas parcialmente, sem todos os movimentos. Talvez em decorrência desses fatores os materiais temáticos dessas obras

sejam menos permeáveis a elementos nativistas que os quartetos de cordas.<sup>29</sup>

Assim, o domínio da composição cíclica significou para Villa-Lobos o abandono temporário de ideias que ele vislumbrou aprendendo e tocando com músicos populares, mas também representou o entendimento dos mecanismos que viabilizaram sua carreira como compositor no gênero sinfônico. Sua primeira esposa, Lucília, o ajudou a conseguir o foco necessário para superar suas inseguranças, amadurecer, estabelecer novas alianças e aprender técnicas da tradição europeia, sem comprometer suas metas nem abrir mão de suas ambições.

Temos uma mudança da perspectiva quando consideramos o contexto em que essas obras foram produzidas. Ao invés de se “descobrir” brasileiro em Paris, Villa-Lobos precisou se tornar “francês” no Rio de Janeiro; o manejo da forma cíclica foi como um “disfarce” que lhe serviu para ser reconhecido como compositor pelas instituições musicais da época. Dificilmente ele viabilizaria sua carreira no Brasil sem essa tomada de posição. Isso, por sua vez, dá às sinfonias um papel de crucial para viabilizar sua ascensão como um nome importante no cenário musical brasileiro, atraindo o interesse dos líderes do movimento modernista paulista e de artistas europeus simpatizantes do jovem compositor, a ponto de auxiliá-lo e recomendá-lo nos grandes centros.

O apoio de Rubinstein, ajudando Villa-Lobos a obter mecenato da elite carioca e paulista (KATER, 1987, p. 251-252), e possivelmente de Milhaud, reconhecendo seu “temperamento robusto e cheio de audácias” e encorajando-o a valorizar “a importância dos compositores de tangos, maxixes sambas e cateretês” (MILHAUD, 2017 [1920], p. 196), ajudou-o a abandonar esse compromisso e revelar progressivamente as ideias que sua intuição já moldava antes de adotar elementos estilísticos da escola francesa e cruzar o Atlântico, iniciando um novo “ciclo”, onde finalmente pode dar

<sup>29</sup> Embora Enyart (1984) insista em interpretar qualquer síncopa ou progressão incomum como manifestação “afro-brasileira” ou do “cancioneiro popular”, esse tipo de alusão está ausente do horizonte expressivo das primeiras sinfonias; o caso mais próximo disso é a citação do Hino Nacional Brasileiro no movimento final da *Sinfonia nº 3*, cujo significado, embora seja “patriótico”, não tem a força “subversiva” que elementos oriundos da cultura popular teriam àquela época.

vazão aos seus “maxixes modernos”, que entreouvimos em obras audaciosas e cheias de brasilidade, como os *Choros*, *as Cirandas* e o *Noneto*.

## Referências

**A NOITE**, Rio de Janeiro, 30 set. 1920. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 12 out. 2019.

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ARCANJO JR., Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. 2013. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CORRÊA DO LAGO, Manoel. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 2 jan. 1912. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 12 out. 2019.

**CORREIO DA MANHÃ**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1919. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 12 out. 2019.

COSTALLAT, Benjamin. As três symphonias. *In: O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1919.

D'INDY, Vincent. **Cours de Composition Musicale**. Paris: Durand, 1909.

ENYART, John W. **The Symphonies of Heitor Villa-Lobos. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music**. University of Cincinnati, Ohio, 1984.

FAGUNDES, Luciana P. A recepção do Embaixador da Paz: um concerto para Epitácio Pessoa (1919). **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 163-186, jan./jun. 2018.

GUÉRIOS, Paulo R. **Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação**. 2. ed. Curitiba: Editora do autor, 2009.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003. ISSN 0104-9313. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>.

GUIMARÃES, Luiz *et al.* **Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912/1935)**. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

**JORNAL DO COMMERCIO**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1919. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 12 out. 2019.

KATER, Carlos. Villa-Lobos de Rubinstein. **Latin America Music Review, Texas, v. 8 n. 2, p. 246-253, 1987.**

MACEDO, Laura. Resgatando o compositor-flautista Agenor Bens. **Jornal GGN**, 12 abr. 2018. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/memoria/resgatando-o-compositor-cantor-agenor-bens/>. Acesso em 13 out. 2019.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro**. 11. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.

MILHAUD, Darius. Brasil – **Revue Musicale**, 1920. Tradução de Pedro Fragelli. *In*: CORRÊA DO LAGO, Manoel A.; BURTON, Victor; PIERRE, Guillaume (orgs.). **Uma outra missão francesa, 1917-1918**: Paul Claudel e Darius Milhaud no Brasil. [Rio de Janeiro]: Andrea Jakobson Estudio, p. 194-197, 2017.

MONELLE, Raymond. **The Sense of Music: semiotic essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.**

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. Catálogo. 6. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. Catálogo e notas de programa. 2. ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972.

**O PAIZ**, Rio de Janeiro, 29 set. 1919. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 12 out. 2019.

**O PAIZ**, Rio de Janeiro, 30 set. 1919. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 12 out. 2019.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos, The Music: An Analysis of His Style**. Translated by Stefan de Haan. London: Kahn & Averill, 1991.

PEREIRA, Avelino R. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEREIRA, Avelino R. Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 38, p. 21-42, 1995.

ROBERT, Frédéric. "Rouget de Lisle [l'Isle], Claude-Joseph". **Grove Music Online**. 2001. Oxford University Press. Acesso em: 3 Jan. 2020. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023955>.

RODRIGUES, Lutero. Villa-Lobos e a "descoberta do Brasil". In: Salles, P. T e Dudeque, N. (org.) **Villa-Lobos, um compêndio**: novos desafios interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, p. 179-192, 2017.

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 2020, Salvador, v. 5, n. 1, p. 53-118 – Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis @ TeMA 2020 – ISSN 2525-5541.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos**: forma e função. São Paulo: Edusp, 2018.

## Financiamento

Este trabalho faz parte do projeto regular de pesquisa: "As quatro primeiras sinfonias de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico-interpretativo", desenvolvida com apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo. Nº do Projeto: 2018/11267-1.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.