

## Visão do Paraíso?: Villa-Lobos e a idéia de Brasil

Leonardo Martinelli

**Resumo:** O projeto de construção de uma identidade musical nacional que caracterizou parte significativa da música de concerto brasileira entre as décadas de 1920-1950 teve na figura e na obra de Heitor Villa-Lobos um de seus principais representantes. Tendo, de um lado, como referência técnica as vertentes neoclássicas francesas, e pelo outro, uma ideologia nacionalista muito particular, por meio de sua obra Villa-Lobos confere ao Brasil condição de paraíso terreno, dando continuidade a uma longa tradição de “motivos edênicos” sobre o país, então recém mapeados historicamente por Sérgio Buarque de Holanda e sua obra *Visão do Paraíso*, de 1959.

**Palavras-chave:** Heitor Villa-Lobos; Sérgio Buarque de Holanda; nacionalismo; ideologia; neoclassicismo.

Exatamente no mesmo ano em que o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) falecia no Rio de Janeiro, o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) publicava seu fundamental “*Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*”. Nesta obra, tida como um dos marcos da historiografia brasileira, Holanda se debruça sobre os motivos edênicos presentes em diferentes fontes históricas compreendidas entre os séculos XV e XVIII. Neste contexto, o descobrimento das Américas e o seu processo de colonização foram o ponto de partida para a idéia do Novo Mundo enquanto materialização terrena do Jardim do Éden bíblico. Focando seus estudos no Brasil, Holanda analisa de que forma o país desempenhou papel central na consolidação desta idéia. Viajantes, religiosos e toda uma sorte de cronistas europeus são, em maior ou menor medida, unânimes em atribuir à exuberância e “virgindade” de nossa terra – ainda livre dos vícios do Velho Mundo – como pré-requisitos para sua eleição enquanto paraíso terreno.

Apesar de ao longo dos séculos o Brasil e sua estrutura geográfica natural e humana terem exercido forte poder de fascinação nos estrangeiros, na prática a visão edênica nunca se consolidou em meio à população nativa. Na verdade, a crônica condição de província portuguesa e todos os revezes econômicos e culturais que esta situação impingiram por séculos aos habitantes do país fortaleceram uma idéia oposta, isto é, de que o verdadeiro paraíso localizava-se a um oceano de distância, na idealização dos confortos e hábitos da corte na Europa. Mesmo após a Proclamação da Independência, em 1822, e o advento da “nação brasileira” era notório o peso da cultura européia como ideal de civilização e cultura. Desta forma, tudo aquilo o que os estrangeiros elegiam como o que o país tinha de mais especial era justamente o que este ideal de civilização pretendia erradicar.

Em música, isto se refletiu na forte influência que a tradição européia exerceu ao longo dos tempos e no desprestigiado *status* dos gêneros nacionais nos conceitos de arte vigente nos mais diferentes períodos da história do país. A título de exemplo, lembremo-nos do *lundu*, dança típica de ritos e festas afro-brasileiros, que em finais do século XVIII e início do XIX só foi admitido nos lares e festas “civilizadas” desde que travestido por um espesso véu europerizante.

Mesmo o início do movimento *romântico* na música brasileira, e o desenvolvimento do componente nacional inerente a esta estética já em sua matriz européia, não foram suficientes para que o elemento musical regional fosse utilizado ou simplesmente referenciado de forma mais autêntica à suas matrizes populares. Proliferam-se obras com temas “folclóricos” e acompanhamentos a partir de ritmos estilizados, tomados como típicos da expressão regional e popular, mas sempre perfeitamente domados em meio à tradicional estrutura de uma *sonata* ou *sinfonia*. Seria somente no complexo contexto sócio-cultural do século XX que o componente nacional seria abordado de forma menos envergonhada pela música de concerto brasileira.

## Neoclassicismo e Nacionalismo

Dentre os diversos movimentos musicais que a partir do colapso do romantismo e do sistema tonal proliferaram na Europa no século XX, o *neoclassicismo* foi aquele que se mostrou mais atraente às aspirações estéticas – ou mesmo ideológicas – de uma nova geração de compositores que se desenvolvia nas Américas. Porém, apesar do termo ser comumente utilizado no singular, vale frisar que entre as décadas de 1920-1950 – não coincidentemente, o período de maior atuação de Villa-Lobos – há em atividade vários tipos de correntes neoclássicas. Se por um lado elementos como a manutenção da linguagem diatônica (seja ela tonal, seja ela modal) e de um patamar de escritura relativamente tradicional podem ser vistos como principais denominadores comuns das diversas vertentes neoclássicas, suas múltiplas materializações em música inviabilizam seu entendimento como uma *escola*, ou seja, enquanto um conjunto de obras de diversos compositores esteticamente coesos, marcada por uma unidade estilística.

Assim, temos o neoclassicismo enquanto continuísmo histórico, entendido como perpetuação da tradição clássico-romântica onde podemos inserir a obra de Paul Hindemith e os sinfonistas russos, como Serguei Prokófiev e Dmitri Shostakóvitch. Temos também o singular Erik Satie, que tal como um pintor surrealista, põe de ponta cabeça a “realidade” clássico-romântica, valendo-se justamente de suas caducas estruturas e clichês. Porém, a vertente neoclássica que mais influenciaria à nova geração de compositores americanos – e de forma especialmente intensa, Villa-Lobos – foi aquela conduzida pelo famigerado “Grupo dos Seis”.

Residentes na capital francesa, na época epicentro da moderna cultura ocidental, os compositores que integravam o grupo (em especial, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Darius Milhaud) desenvolveram uma poética musical na qual a referência à sonoridade de culturas musicais não européias, a citação e colagem de melodias oriundas cultura popular *urbana* (deixando de lado o idealismo romântico das melodias rurais e folclóricas) somavam-se aos procedimentos padrão da escritura Neoclássica.

No início da década 1920, quando Villa-Lobos fez sua primeira viagem à Paris – em uma campanha de auto-promoção a fim de galgar os primeiros passos de uma carreira internacional – na época ele ainda desenvolvia uma escritura estreitamente ligada ao *impressionismo* de Claude Debussy. Fascinado não apenas pelo potencial artístico do *métier* neoclássico, mas, sobretudo, apercebendo-se da ampla aceitação que tal poética gozava no “centro mundo”, ainda em Paris, Villa-Lobos começou a reelaborar sua linguagem musical, sendo que agora o Brasil e sua própria origem brasileira passariam a ocupar o papel central dentro de um novo ideal de música que começava a desabrochar nele.

### *Le Brésil selon Villa-Lobos*

Se o elemento nacional foi presença constante na obra de Villa-Lobos desde os primórdios de sua carreira, é importante notar que isto não ocorreu de uma única maneira. Ainda que a musicologia e a análise estética modernas estejam ainda por lançar um olhar mais metucioso no conjunto de sua obra, podemos nos arriscar em dividi-la em três grandes blocos que – a despeito de uma série de características comuns que integram o que podemos chamar de “estilo villalobiano” – refletem diferentes momentos de sua atividade criativa.

O primeiro compreende sua produção até 1922 (ano da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, da qual Villa-Lobos foi a principal atração musical); o segundo inicia-se com sua primeira viagem à Paris, em 1923, e se estende até 1931, quando já de volta ao Brasil, inicia sua terceira fase no mesmo momento em que assume a direção do SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), órgão do Ministério da Educação por meio do qual irá iniciar seu ambicioso projeto de uma educação musical brasileira por meio do que denominou “Canto Orfeônico”.

Entretanto, apesar das diferenças inerentes à produção de Villa-Lobos ao longo destas fases, um importante fator mostra-se relativamente constante: a *idéia* de Brasil que o compositor procura conferir em suas partituras e, desta forma, difundi-la pelo mundo.

Neste sentido, Villa-Lobos fez coro aos seus contemporâneos americanos que também se valeram da poética neoclássica como base de sua atividade artística, tais como o argentino Alberto Ginastera, o mexicano Silvestre Revueltas e o norteamericano Aaron Copland. Paradoxalmente, se em sua matriz européia, o uso do elemento musical regional ou estrangeiro (tal como uma melodia folclórica, um padrão rítmico, etc.) foi utilizado como um tempero exótico – quando não, de forma francamente caricata – as escolas nacionalistas americanas, em geral, apenas desenvolveram esses estereótipos.

De certa forma, podemos entender a americanização do neoclassicismo em música como um processo onde o olhar estrangeiro – necessariamente estereotipado e superficial – foi meramente apurado. Se de um lado o europeu toma estes estereótipos como elementos-chave na construção do “motivo exótico”, os compositores em questão tomaram para si o papel de reforçar estes estereótipos. Para isto, lançaram mão de todo um cabedal de informações e práticas que somente um “nativo” poderia ter, e de certa forma, atuaram como uma espécie de guia turístico-musical<sup>1</sup>, trabalhando de forma mais acurada e sedutora sobre um montante de estereótipos que o europeu já tem ciência e anseia por ver em detalhes e cores vivas quando se permite entrar em contato com a cultura estrangeira, seja através de um *city-tour*, seja em uma sala de concertos.

Assim, deparamo-nos com Villa-Lobos incorporando os diversos cronistas e viajantes europeus que visitaram o Brasil (tais como Hans Staden, Carl Friedrich Phillipp von Martius, Johann Baptiste von Spix e Johann-Moritz Rugendas, por exemplo), personalidades importantes na difusão da idéia do país como paraíso terreno por conta de suas virtudes naturais e geograficamente intrínsecas. A escolha de Villa-Lobos – carioca da gema nascido e criado em meio à efervescência urbana do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX – em ainda representar o país quase que exclusivamente como um lugar de matas, bichos e índios deveu-se à constatação (já em sua primeira viagem à Paris) de que os velhos “motivos edênicos” dos quais Holanda em breve iria se deter em sua tese estavam ainda vivos e atuantes na imaginação dos europeus, mesmo já transcorrido vários séculos desde os primórdios da história do país.

A consciência de Villa-Lobos de que a imagem de Brasil que os europeus tinham e queriam ver desenvolvida estava ainda ligada a uma terra selvagem é confirmada pela “canibalização” por parte do compositor das aventuras vividas por Hans Staden, no século XVI. Villa-Lobos toma para si a

---

<sup>1</sup> TARUSKIN, 2009.

história de cárcere indígena e ritos antropofágicos relatados pelo viajante alemão e as difunde na imprensa parisiense da década de 1920.<sup>2</sup>

A este país – mítico, pretérito e imaginado – Villa-Lobos soma o “Brasil-Rio”, que à época já iniciava sua trajetória no imaginário estrangeiro através da particular indústria de cartões postais, e que também se mostrará como elemento base na poética do compositor. Neste sentido, é importante notar que em meio ao projeto estético nacionalista cunhado por Mário de Andrade (1893-1945) – tomado como referência por contemporâneos do compositor, tais como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone – o imaginário musical nordestino constituía na prática a única referência regional que os compositores de música de concerto deveriam ter em vista em seus processos criativos, e que por isto a admissão da cultura popular urbana (em especial, o *choro*) revela-se como fator de notável autonomia estética de Villa-Lobos.<sup>3</sup>

A beleza superlativa de nossa natureza, a magia de nossos indígenas e povos, nossos mitos e história serão o fio condutor do projeto estético-ideológico que Villa-Lobos construiu ao longo de sua carreira, e que se materializaram em sua obra de diferentes maneiras.

A primeira diz respeito à escolha dos materiais musicais utilizados e suas fontes dentro da cultura popular brasileira. Como esperado, melodias “folclóricas”, ritmos e temas da música popular urbana (em especial, a do Rio de Janeiro) ou escalas modais associadas ao imaginário musical popular constam na base deste *métier* que Villa-Lobos materializava com a maestria típica de um grande compositor, que dominou desde cedo os íntimos e complexos recantos da escritura musical. Na grandiloquência de algumas de suas obras para orquestra, soma-se ainda sonoridade sinfonicamente exótica dos instrumentos de percussão brasileiros para garantir a ambientação selvagem, ora se remetendo ao estereótipo indígena, ora ao africano.

Porém, é nos títulos de suas peças que a idéia de “Brasil-Éden” torna-se explícita, inclusive sendo este o fator que determina as escolhas e os procedimentos a serem utilizados no campo da escritura musical. Tal como um viajante estrangeiro, o compositor elege como tema para suas obras não apenas do elemento nacional, mas necessariamente aquele de forte apelo exótico, cuja singularidade – ou mesmo bizarrice (como na peça para piano “*Feijoada sem perigo*”) – é o elemento que garantirá a plena aceitação da obra por uma audiência internacional, que no caso de Villa-Lobos, remete-se principalmente à sociedade parisiense do entre guerras, e somente após o término da II Guerra Mundial, parcialmente aos EUA. Além disto, esta visão – misto de pitoresca com paradisíaca – era-lhe também muito conveniente aqui no Brasil, mostrando-se perfeitamente alinhada aos anseios das estruturas do poder que sustentavam a carreira do compositor.

Desta forma, constatamos que na base da obra do compositor reside um extenso catálogo de ilustrações musicais de paisagens e passagens pitorescas do Brasil. Obras como “*Amazonas*”, “*Uirapuru*”, os ciclos de “*Choros*” e “*Bachianas Brasileiras*” e alguns o título de alguns de seus movimentos (em especial, a segunda e seus “*Canto do Capadócio*”, “*Canto da Nossa Terra*”, “*Lembrança do Sertão*” e “*O Trenzinho Caipira*”), as suítes do “*Descobrimento do Brasil*” e

---

<sup>2</sup> FLECHET, 2005.

<sup>3</sup> Vale notar que Darius Milhaud (1892-1974) – com quem Villa-Lobos havia travado contado durante seus anos como adido cultura da França no Rio de Janeiro – de certa forma foi o pioneiro no uso da tradição popular carioca ao se apropriar de diversos de seus temas na composição de obras como *Le boeuf sur le toit*, de 1919.

várias de suas peças de câmara e para piano solo – além, é claro, dos números integrantes do “*Guia Prático*” – são apenas alguns exemplos que reforçam a tese de que a estereotipação da cultura brasileira foi, neste sentido, o principal fundamentador estético de Villa-Lobos. Como se sabe hoje em dia, muitas das paisagens e passagens evocadas por Villa-Lobos originam-se de estereótipos pré-existentes que sua obra apenas os reforça. Para o homem que afirmava que “o folclore sou eu!”, é a idéia que se quer passar do país é mais importante do que saber como ele realmente é.

Entretanto, é importante ressaltar que a constatação desta visão edênico-ufanista na poética musical de Villa-Lobos em momento algum põe em cheque o valor musical de sua obra, a maestria de seu *métier* e sua importância na história da música brasileira. Suas opções estético-ideológicas são apenas o produto da somatória de fatores políticos, culturais e musicais à época também presente em outros compositores brasileiros e americanos; de certa forma, um *zeitgeist* que naquela época atuou de forma intensa na periferia da Europa (inclusive aí vários países europeus, em especial, do Leste).

Mas o que talvez chame atenção no caso de Villa-Lobos é, além da sistematicidade com a qual se valeu destes recursos, sua controversa ligação com o Estado Novo e a ditadura de Getúlio Vargas em meio a um contexto global onde, em vários países, a ascensão dos movimentos nacionalistas teve como consequência na esfera política a consolidação de regimes autoritários e fascistas, não raro valendo-se da arte como seu cartão de visita, onde cada qual empenhava-se em se apresentar como o paraíso terreno.

**Abstract:** Heitor Villa-Lobos was one of the most emblematic artists at the building of a national musical identity, which has characterized a significant amount of Brazilian’s concert music during 1920’s-50’s. Merging the musical techniques from the French neoclassicism with a particular nationalist ideology, Villa-Lobos has suggested Brazil as an earthly paradise, continuing a long time tradition of “edenic subjects” about the country, which were historically studied by Sérgio Buarque de Holanda on his work *Visão do Paraíso*, published in 1959.

**Key words:** Heitor Villa-Lobos; Sérgio Buarque de Holanda; Nationalism; Music and ideology; Neoclassicism in Americas.

### **Referências:**

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

BÉHAGUE, Gerard. **Villa-Lobos, Heitor.** In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians On Line, acessado em outubro de 2009. (<http://www.oxfordmusiconline.com/>)

FLECHET, Anaïs. **Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil.** Paris : L’Harmattan, 2005.

MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos : o homem e a obra.** São Paulo: Francisco Alves, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

TARUSKIN, Richard. **Nationalism.** In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians On Line, acessado em outubro de 2009. (<http://www.oxfordmusiconline.com/>)