

A Suíte Popular Brasileira: um relato sobre a trajetória de Heitor Villa-Lobos¹

Lurian José reis da Silva Lima²

Resumo: Este trabalho tem como tema a história da *Suíte Popular Brasileira* entendida como parte da história de *Heitor-Villa-Lobos* (1887-1959). Temos como principal ponto de partida publicações recentes sobre a vida do compositor, como as de Paulo Renato Guérios e Humberto Amorim, que tratam de maneira mais humana a sua trajetória. Com a análise histórica da *Suíte*, acreditamos que algumas dúvidas a respeito de seus aspectos musicais possam ser sanadas, e o mistério sobre sua publicação tardia e seu significado para o quadro de composição de Villa-Lobos, esclarecida.

Palavras-chave: Suíte Popular Brasileira, Villa-Lobos, História.

Abstract: This paper discusses the history of *Suíte Popular Brasileira*, understood as part of the history of *Heitor Villa-Lobos*. The starting point here will be recent studies about the composer's life, such as the ones by Paulo Renato Guérios and Humberto Amorim, which treat his career more humanely. By analyzing the *Suíte* historically, perhaps some doubts regarding its musical aspects may be resolved, as well as the mystery around its late publication and its significance for Villa-Lobos's work.

Keywords: *Suíte Popular Brasileira*; Heitor Villa Lobos; Musicology.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Aluno do 2º ano do curso de Superior de Instrumento da Unespar-Embap. Mail: lurianlima@hotmail.com

1. Introdução

A *Suíte Popular Brasileira* é sem dúvida, dentre as obras para violão de Villa-Lobos, aquela que menos desperta o interesse de intérpretes e pesquisadores. Isto se evidencia ao observarmos o espaço muito reduzido que se dedica a ela na bibliografia pesquisada. No livro de Marco Pereira *Heitor Villa-Lobos, Sua obra para violão*, para citar um exemplo, a análise dedicada ao *Choros nº 1* é tão extensa quanto a análise de toda a *Suíte Popular Brasileira*, isto é, das cinco peças que a compõem.³ E o motivo de semelhante descaso parece residir na suposta infertilidade de sua escrita pouco inovadora: “as peças [da *Suíte*] são todas muito simples; nenhuma inovação especialmente importante, tanto ao nível da realização puramente técnica quanto no nível do desenvolvimento musical, aí se encontram”.⁴

No entanto, o significado de uma obra não pode ser plenamente desvendado por uma análise direcionada a seus aspectos "puramente técnicos" e ao seu "desenvolvimento musical", sem que se atente para as circunstâncias históricas e sociais nas quais ela se inscreve. Pois, como nos explica Paulo Renato Guérios,

[...] a música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagem e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações.⁵

Nesse sentido, portanto, a *Suíte Popular Brasileira*, com toda sua simplicidade, constitui um importante relato sobre a trajetória de Villa-Lobos. E é, com efeito, em busca de compreender esse relato, analisando em quais "momentos" a *Suíte Popular Brasileira* aparece na história de seu compositor, que levamos a cabo o presente trabalho.

2. As dúvidas

Nos catálogos consultados, as peças que integram a *Suíte Popular Brasileira*, à exceção do *Chorinho* (1923), datam dos primeiros anos do século XX, entre 1900 e 1912. Não há, no entanto, um consenso, quanto ao ano preciso de composição de cada uma delas. Os manuscritos entregues por Villa-Lobos no final da década de XX à editora francesa Max-Eschig e a versão definitiva, publicada em 1955 pela mesma editora, nos fornecem informações diferentes. A seleção das peças que compoariam a obra também sugere dúvidas quanto à forma que Villa-Lobos originalmente pensou dar a ela - os

³ PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, Sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.

⁴ PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, Sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984, p. 87.

manuscritos e a versão definitiva discordam novamente: naqueles está presente a *Valse-Choro*, que deu lugar, em 1955, à *Valsa-choro*; e a *Gavotta-choro* só está presente na versão definitiva.

A publicação tardia gera mais uma discussão, desta vez sobre o caráter propriamente musical das peças. Seria mais coerente encará-las como trabalhos da juventude do compositor, ou como frutos de uma maturação que levava décadas para ser concluída? Ao tratar da *Suíte Popular Brasileira*, Humberto Amorim analisa essa questão:

Se decidirmos pelo momento em que supostamente foram concebidas as primeiras versões (1906-1912), reafirma-se o seu caráter juvenil e informal. Se considerarmos, porém, que a *Suíte* só foi acabada na década de 1950, abrem-se novas perspectivas, e sobretudo, poderemos constatar a intensão e o esforço que houve, por parte do compositor, no sentido de dar-lhes uma dimensão mais abrangente da que foi inicialmente imaginada nos anos de juventude, inclusive ficando patente o intento de torná-las próprias para as salas de concerto.⁶

O próprio Humberto Amorim parece tender à segunda opção. Ele observa que “[...] os processos de construção da *Mazurca-choro* foram graduais, até a publicação da *Suíte Popular*, em 1955”,⁷ inferência justificada pela análise da peça *Simple*, notoriamente um esboço da supracitada *Mazurca*, e cujo manuscrito, datado de agosto de 1911, traz novamente à tona as inconsistências cronológicas já mencionadas. Com efeito, é bem possível que o mesmo "processo de construção" tenha acontecido às demais peças da *Suíte Popular Brasileira*, devido suas origem e escrita bastante similares, além do que, seria no mínimo curioso que, durante os quase 50 anos que separam concepção e publicação, Villa-Lobos nunca as tenha revisado.

As controvérsias envolvendo datas e formas parecem indicar que Villa-Lobos não pensara seriamente em divulgar essas músicas, no início dos anos de 1900, nem tampouco em uni-las numa suíte. Amorim levanta a hipótese de que essa ideia apenas tenha lhe ocorrido em 1923, durante sua primeira viagem à Europa, ao notar o grande prestígio do violão no meio musical parisiense. Isto, como veremos, é bastante coerente.

Por que, afinal, Villa-Lobos deixou para o fim de sua vida a publicação de obras de sua juventude? Mais uma vez esta enigmática figura nos prega uma peça e, como de costume, fomenta discussões em torno de sua história. Para buscarmos possíveis respostas a esta pergunta não podemos nos ater ao texto musical dessas obras, é preciso antes entender o que elas representam e o contexto social que lhes deu origem. Ora, se falamos

⁵ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 20.

⁶ AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 2009, p. 62.

⁷ AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 2009, p. 20.

de uma *Suíte Popular Brasileira*, temos que por em questão a relação de Villa-Lobos com a música popular brasileira. É o que procuraremos fazer a seguir.

3. Villa-Lobos e a música popular urbana do Rio de Janeiro

Os relatos sobre a vida de Villa-Lobos a que se tem acesso foram, em grande medida, difundidos através do livro pioneiro do musicólogo e diplomata Vasco Mariz, o qual serve de base, desde sua primeira publicação em 1949, a todos as demais biografias do compositor. É bastante problemático, no entanto, buscar nessas fontes, uma explicação fidedigna sobre o modo como se deu o contato de Villa-Lobos com a música popular. Pois:

Grande parte do que [o livro de Mariz] diz sobre Villa-Lobos e do que este afirmou a Mariz tem menos a ver com fatos do passado do compositor e mais com a *produção* de um passado para justificar seu presente. O livro do musicólogo surge então como um elemento a mais na *construção da imagem de Villa-Lobos e de uma posição social que, longe de existir por si só, teve que ser produzida pelo compositor*. Temos assim, o privilégio de acompanhar, com a escrita dessa obra biográfica fundamental, uma etapa importante do surgimento de todo um cânone mitológico "oficial" em torno da figura de Heitor Villa-Lobos.⁸

Apesar de que atualmente se reconhecem como fantasiosas muitas histórias da juventude de Villa-Lobos, ainda é comum encontrar menções a algumas delas em trabalhos recentes. Afinal, a imagem criada de Villa como compositor genuinamente nacional é demasiadamente imponente para ser "apagada" pela "pretensão" de quem queira dizer "a verdade". Por sorte, não precisaremos investigar o que de mais capcioso supostamente viveu o compositor; nosso tema fica bastante aquém de tudo isso: é o estilo choro, que ressoava pelas ruas do Rio de Janeiro do início do século XX, e a relação que Villa-Lobos certamente travou com os chorões, o que ora nos interessa.

O choro é originalmente uma maneira de tocar com a qual os músicos amadores da baixa classe média nacionalizaram, no último quarto do século XIX, danças europeias muito em voga na capital carioca daquele tempo. Com um repertório composto de *mazurcas*, *schottishes*, *valsas* e *polcas*, dentre outros estilos, esses músicos boêmios animavam, ao som de violões, flautas e cavaquinhos, as festas nas casas de amigos e conhecidos, e em estabelecimentos comerciais frequentados pelo *povo miúdo*. Do "perfil de todos os chorões da velha guarda e grande parte dos chorões d'agora [1936], fatos e costumes dos antigos pagodes", quem nos informa é um dos frequentadores desses "pagodes", Alexandre

⁸ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 37.

Gonçalves Pinto, em seu precioso livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, que constitui o principal relato sobre estes "artistas musicistas que estavam no esquecimento".⁹

No início do século XX, o Rio de Janeiro passou por um processo de urbanização "civilizador". As autoridades oligárquicas, que assumiram o poder no lugar do Marechal Floriano Peixoto, pretendiam transformar a capital numa "Paris brasileira", símbolo de modernidade e vitrine do país no exterior. O resultado foi uma gigantesca limpeza social capitaneada pelo então prefeito Pereira Passos, que:

Além de abrir avenidas e destruir casas populares, [...] quis extirpar os vários costumes 'bárbaros' e 'incultos' do Rio de Janeiro: o comércio de leite em que as vacas eram levadas às portas das casas, a criação de porcos, as exposições de carnes nas portas dos açougues, a venda de alimentos por ambulantes ou em quiosques, e também manifestações musicais como o entrudo e os cordões.¹⁰

A música popular das classes mais baixas era, assim, considerada imprópria para a imagem que se queria criar da capital da República aos olhos estrangeiros. E ainda que o choro não se enquadrasse no mesmo "nível" que os "entrudos e cordões" na hierarquia das manifestações da música popular carioca, o seu caráter informal e a vida boêmia dos chorões não ficaram imunes às críticas e aos estigmas que a classe alta criava sobre tudo o que não fosse pretensamente europeu.

As "manifestações musicais" não desapareceram, mas tiveram de buscar refúgios longe do recém-criado *boulevard* que tomara o lugar das antigas ruelas do centro do Rio de Janeiro. Enquanto isso, nos salões da alta classe, os raríssimos espaços oferecidos à música popular constituíam ocasiões para apreciação do exotismo brasileiro, uma tímida reprodução do espírito de nacionalismo que se sentia na música europeia de então.

Foi nesse contexto que o jovem músico Heitor Villa-Lobos se interessou pelo choro e pelo ambiente boêmio dos chorões. Vários testemunhos comprovam a presença do compositor nesse meio, alguns dos quais vêm de ilustres personagens da história da música popular. Vejamos o depoimento de Donga a Hermílio Bello de Carvalho, citado por Humberto Amorim, em que há considerações inclusive sobre o modo erudito com que o compositor tocava seu violão:

Então, vem aí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho do que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele violão. [...] Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi um técnico, sempre procurou o negócio direito.¹¹

⁹ PINTO, A. G. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978, p. 2.

¹⁰ GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 70.

¹¹ AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 2009, p. 90.

Alexandre Gonçalves Pinto, o *Animal*, em seu livro citado acima, principal referência sobre o modo de vida dos chorões, também nos fala sobre Villa-Lobos:

Esta celebridade conheci quando ele era chorão. Tocando em seu violino [?] tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto de um exímio artista, em companhia do grande cantor e poeta dos sertões, Catulo Cearense, de quem é um dedicado amigo, Villas Lobos é hoje uma glória do nosso Brasil.¹²

O relato curioso do *Animal* foi escrito em 1936, quando Villa-Lobos já era o educador musical do Governo Vargas, e “uma glória de nosso Brasil”. Isso pode ter levado o autor a romancear um pouco a estória, mencionando o “violino”, para melhor ilustrar a imagem já instituída de Villa como o maior compositor nacional. Ou talvez, a parte do “violino” seja apenas um equívoco. O que mais importa, afinal, é que a presença de Villa-Lobos no meio dos chorões fica assim, por este e outros testemunhos, comprovada. Nosso compositor, no entanto, pertencia originalmente a outro grupo da sociedade carioca:

O dos instrumentistas eruditos que trabalhavam em orquestras. O documento mais antigo referente ao compositor constante de seus arquivos é o programa de um concerto executado em 21 de março de 1904 pela orquestra da sociedade sinfônica, o Club Francisco Manoel. No programa Villa-Lobos é citado entre os instrumentistas do naipe de violoncelos.¹³

O prisma através do qual Villa-Lobos admirava a música genuinamente brasileira dos chorões, era, portanto (e evidentemente), o da cultura musical européia, em que fora iniciado muito cedo pelo pai Raul, e na qual, no início de 1900, buscava aprimorar-se. (Há documentos que comprovam a inscrição de Villa-Lobos nos cursos noturnos do antigo Instituto Nacional de Música, em 1904). Mas, o violão, que segundo Vasco Mariz, Villa-Lobos ainda menino aprendera a tocar às escondidas, possuía nessa época (e hoje ainda possui) a característica ímpar de pertencer tanto ao meio da música erudita quanto ao meio da música popular. É, muito provavelmente, através dele que se estabeleceu a relação do futuro ilustre compositor com os chorões.

4. As peças da *Suíte Popular Brasileira* e as aspirações de Villa-Lobos

O contato de Villa-Lobos com as criações autênticas da cultura popular urbana do Rio de Janeiro deixou marcas evidentes em sua produção. São exemplos disso os *Choros*, provavelmente suas obras mais renomadas e as únicas citadas pela maioria dos manuais

¹² PINTO, A. G. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978, p. 145.

de história da música, os *Prelúdios nº2* e *nº5*, além, é claro, da obra que constitui o principal interesse deste artigo, *A Suíte Popular Brasileira*.

Obviamente, a linguagem da música popular não foi transcrita, mas recriada pelo trabalho de Villa-Lobos, de maneira a torná-la mais rica de significado para o público ao qual se dirigia, isto é, ao público da música erudita. Parece-nos, no entanto, que essa linguagem encontra-se de forma mais pura na *Suíte Popular Brasileira*. Vejamos por que.

As peças que compõem a *Suíte Popular Brasileira*, à exceção do *Chorinho*, são datadas da época em que Villa-Lobos mais teria se relacionado com o choro, isto é, entre as décadas de 1900 e 1910. Tratam-se de danças de origem europeia: *mazurca*, *valsa*, *schotish*, precisamente as mesmas que, como vimos, os chorões nacionalizaram no século XIX e que ainda hoje fazem parte do repertório das modernas *rodas de choro*. Além disso, a escrita dessas músicas, ainda que tenha provavelmente sofrido modificações para sua publicação em 1955, conforme dissemos acima, é indiscutivelmente mais simples que a das demais obras do compositor para violão. Isto indica que quando foram concebidas, Villa-Lobos ainda não ousava criar novas possibilidades para o instrumento, utilizando-o de maneira mais tradicional e, portanto, mais próxima ao modo de tocar dos chorões. Nas palavras de Zanon, a *Suíte Popular Brasileira* é “uma obra característica do período, onde a fronteira entre o idioma clássico e as formas de dança popular não é muito nítida.”¹⁴

Essa simplicidade da *Suíte Popular Brasileira* constitui um testemunho material do “brasileirismo” que deu contornos mágicos à figura de Villa-Lobos. Ela nos permite inferir que o seu contato com a música popular urbana do Rio de Janeiro foi real e intenso. Por que, então, Villa-Lobos, a futura “glória do nosso Brasil”, não divulgou, na década de 1910, obras tão brasileiras como são as peças da *Suíte Popular*? Ora, esse “brasileirismo”, ao contrário do que se costuma pensar, não foi sempre o primeiro e mais importante material explorado por Villa em sua música. Como nos informa Guérios:

A música nacional era apenas uma das possibilidades de realização de Villa-Lobos enquanto compositor até sua primeira viagem à Europa. Villa-Lobos chegou a compor algumas músicas de declarada inspiração nacional, utilizando elementos estéticos da música urbana, para festejos do centenário da Independência; mas o prioritário para ele, nesses primeiros anos, era afirmar aos outros e a si mesmo que era um grande artista, empregando uma importância cósmica ao termo. Para tanto, dispôs-se a compor para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas. O resultado, obviamente, nunca chegou a ser uma produção de músicas que se prendessem a cartilhas ou ‘escolas’, mas, sim, a

¹³ GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 72.

¹⁴ ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006, p. 80.

composição de obras complexas que agregavam diversos elementos musicais.¹⁵

De que serviriam para os propósitos de Villa-Lobos nessa época a divulgação de algumas peças simples para violão? Ainda mais se considerarmos que a imagem deste instrumento estava indissociavelmente ligada àquelas “manifestações musicais” populares que, como vimos, não foram incluídas no planejamento urbano civilizador da capital da República. Explicitar a relação que tinha com o violão e com a boemia não seria a melhor estratégia de Villa-Lobos em sua busca por reconhecimento. Em Paris, ao contrário, o compositor encontraria um ambiente acolhedor de coisas novas, onde as criações autenticamente brasileiras seriam vistas com curiosidade e admiração. É ali que ele surgiria definitivamente como compositor nacional e onde aquelas peças para violão receberiam um novo olhar de seu criador.

5. Conclusões

A *Suíte Popular Brasileira* é fruto da relação *construída* por Heitor Villa-Lobos entre a cultura musical europeia e a música popular carioca, com as quais teve contato desde muito cedo e a partir das quais desenvolveu um estilo próprio, elevando a dimensões até então inéditas a vertente nacionalista da música *erudita* brasileira.

O contexto histórico-social em que Villa-Lobos entrou em contato com as criações dos chorões foi determinante para modo como estas criações foram por ele utilizadas. Sua formação essencialmente *clássica* e a posição marginal da cultura popular no meio em que procurou a princípio desenvolver sua carreira, isto é, no Rio de Janeiro do início do século XX, não eram propícios a grandes novidades estilísticas ou a extravagâncias demasiadamente nacionais. Assim, os aspectos genuinamente brasileiros só apareceriam de forma mais contundente em suas obras após sua primeira estada em Paris, onde o meio musical interessava-se fundamentalmente pelo exótico, pelas particularidades da música de cada país. Na França Villa-Lobos aperceber-se-ia de que o conhecimento adquirido no contato com as manifestações populares lhe seria útil no desenvolvimento de sua carreira. Ali ressurgiriam as peças da *Suíte Popular Brasileira* e começaria o caminho de Villa-Lobos como *compositor brasileiro*.

A *Suíte Popular Brasileira* constitui, portanto, um testemunho das mudanças operadas por Villa-Lobos em sua trajetória: da formação do compositor à consagração do gênio nacional. Buscamos com este trabalho dar um primeiro passo no sentido de entender

¹⁵ GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009, p. 152.

este testemunho, levantando questões sobre o período de formação de Villa-Lobos e sua relação com a música popular carioca. Num segundo momento procuraremos realizar um levantamento bibliográfico mais abrangente da literatura sobre Villa-Lobos nos quais o tema da música popular e da constituição do compositor brasileiro Villa-Lobos sejam mais profundamente analisados. A leitura deste material deve nos dar ferramentas para que, em um trabalho posterior, possamos melhor entender o que representa a *Suíte Popular Brasileira* na obra de Villa-Lobos e mesmo para melhor compreendermos a história deste ilustre personagem, com o qual todo estudante de música, invariavelmente, se depara.

Referências

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: 2009.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- MARIS, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Italiana Limitada, 1989.
- PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobraz, 2004.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, Sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu-Villa-Lobos, 1975.
- TINHORÃO, José Ramos. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº12*. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006.