



ITINERÁRIOS FRANCESES DE VILLA-LOBOS: ENTRE ALTERIDADES E BRICOLAGENS HISTÓRICO-MUSICAIS*

Cesar Maia Buscacio**

Virgínia Albuquerque de Castro Buarque***

Resumo: Este artigo visa refletir sobre como a produção musical de Heitor Villa-Lobos, composta até o término da década de 1920, não operou uma mera aplicação pragmática de ideais e padrões estéticos franceses, e sim procedeu a uma interessante e complexa bricolagem cultural, por meio da qual recriou musicalmente, por assim dizer, a noção de alteridade e, por conseguinte, de identidade nacional. Em paralelo, busca-se ressignificar a noção operatória de bricolagem, vinculando-a à particularidade da produção musical, por sua vez indissociável das práticas de *performance*, recepção e produção. Com isso, visa-se contribuir para o esforço epistêmico de um necessário diálogo da música com as ciências humanas.

Palavras-chave: Villa-Lobos. França. Identidade nacional. Alteridade. Bricolagem.

INTRODUÇÃO

Pode-se considerar consensual, no conjunto dos estudos de musicologia e historiografia contemporâneas, a assertiva de que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) seja um compositor tão valorizado em razão, ao menos em grande parte, do perfil identitário-nacionalista atribuído à sua obra. Suas composições, até mesmo as produzidas nas décadas de 1910 e 1920 (recorte

* A oportunidade para escrita deste artigo surgiu por ocasião do convite promovido a um dos autores para proferir palestra no Simpósio Nacional Villa-Lobos, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ e realizado em novembro de 2016. Este pesquisador, pianista e doutor em História então sugeriu à segunda autora, também doutora em História, que viessem a redigir juntos artigo associado à temática do evento, a fim de conferir-lhe decidido perfil interdisciplinar. Em paralelo, algumas questões centrais do texto foram selecionadas para exposição na mencionada palestra, bem como o artigo, em sua íntegra, foi debatido pelos membros do Grupo de Pesquisa "Ecos do passado – sonoridades presentes", do Departamento de Música da UFOP.

** Doutor em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-Doutor em Musicologia pela École Pratique des Hautes Études (EPHE/FR). Mestre em Música e Educação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). *E-mail:* cesarbuscacio@hotmail.com

*** Doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-Doutora em Ciências Religiosas pela Université Laval (ULaval/CA) e em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE). Professora do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). *E-mail:* virginiacastrobuarque@gmail.com

temporal selecionado para essa interpretação), comportam a inclusão de distintas singularidades socioculturais. Logo, não casualmente, a crítica musical, inclusive estrangeira, configura a obra de Villa-Lobos como demarcada por uma "retórica da alteridade"¹ (FLÉCHET, 2004, p. 64).

A inspiração revelada por diversas críticas de Boris de Schloezer² aparece com destaque nos *Choros* n. 8 e n. 10, nos quais Villa-Lobos utiliza a inconstância rítmica a fim de criar um "ambiente primitivo" e coloca uma ênfase nos elementos rítmicos em detrimento dos elementos melódicos. Villa-Lobos sempre nega a influência de Stravinski e destaca que sua obra apresenta uma inspiração unicamente oriunda do folclore brasileiro. [...] De fato, a questão do nacional e das influências estrangeiras na obra de Villa-Lobos é objeto de inúmeros debates (FLÉCHET, 2004, p. 79, tradução nossa).

A proposta dessa interpretação é a de aprofundar as interfaces entre essa "retórica da alteridade", presente nas composições de Villa-Lobos produzidas nas três primeiras décadas do século XX, e as matrizes culturais francesas, das quais o compositor decididamente apropriou-se. Trata-se de uma articulação que teve sua importância amplamente abordada pela literatura especializada, com vários pesquisadores sustentando a hipótese de que o perfil identitário-nacionalista da música de Villa-Lobos seria parcialmente tributário de sua experiência estético-musical naqueles circuitos, sobretudo no meio parisiense (TRAVASSOS, 2000; GUÉRIOS, 2003; LOQUE JÚNIOR, 2013). Assim, de acordo com o musicólogo Paulo Renato Guérios (2003, p. 99):

[...] se a originalidade das obras posteriores do compositor (Villa-Lobos) é indiscutível, também é inegável que, na raiz de seu projeto, se encontram claramente as concepções francesas a respeito do Brasil e de como deveria ser uma música brasileira. Afinal, a representação de Brasil que esse "sociomúsico" foi capaz de sintetizar em suas composições não é qualquer representação, mas aquela do Brasil selvagem, exótico, virgem, o Brasil da natureza, dos índios e dos ritmos primitivos. Em suma, o Brasil imaginário dos parisienses.

Daí o primeiro objetivo da análise aqui proposta ser o de refletir como Villa-Lobos não operou uma mera aplicação pragmática de ideais e padrões estéticos franceses, mas como ele procedeu a uma interessante e complexa bricolagem cultural, por meio da qual recriou

1 - Anais Fléchet destaca que a noção "retórica da alteridade" foi desenvolvida por François Hartog no estudo que este historiador dedicou aos escritos de Heródoto acerca das relações entre gregos e "bárbaros" (FLÉCHET, 2004, p. 64).

2 - Boris de Schloezer (1881-1969) foi musicólogo e tradutor de origem russa. Naturalizou-se francês, escreveu diversos artigos para a *La Revue Musicale* em Paris e engajou-se na produção de estudos sobre a trajetória de vários compositores do século XX. Dentre suas publicações no período abarcado por esta pesquisa, destaca-se o livro intitulado *Stravinsky*, publicado em 1929 pela *Editions Aveline* em Paris.

musicalmente, por assim dizer, a noção de alteridade e, em consequência, de identidade nacional. Considera-se que tal estudo seja importante porque, em geral, na musicologia brasileira, a interpretação histórica da produção musical é promovida sob um viés processual, priorizando-se o encadeamento de distintas matrizes estético-culturais em linha sucessiva. Postula-se aqui, pelo contrário, que tais matrizes entremeiam-se nas produções musicais, ao serem acionadas na sua prática composicional, em diálogo com as sociabilidades/escutas do campo musical e estético-cultural. Essa perspectiva delinea, portanto, um entendimento distinto da historicidade no âmbito da experiência social da música. Por conseguinte, apresenta-se como segundo objetivo deste artigo reconfigurar a noção operatória de bricolagem, vinculando-a à especificidade do fazer musical, por sua vez indissociável das práticas de *performance*, recepção e produção.

Na tentativa de efetivação desse duplo objetivo, adotou-se um procedimento metodológico referente à escrita deste artigo: ele desdobra, em termos narrativos, o percurso reflexivo seguido pelos autores no processo de revisão da bibliografia musicológica e historiográfica, bem como em seu cotejamento com a conceituação das ciências humanas no tocante às alteridades e à bricolagem. Assim, o primeiro tópico aborda o itinerário percorrido por Villa-Lobos em seu percurso entre os meios musicais cariocas, paulistanos e de Paris; os dois tópicos seguintes, por sua vez, tratam sobre as duas matrizes estético-culturais francesas mais apropriadas por Villa-Lobos, buscando-se delinear suas concepções acerca da alteridade; já o quarto tópico investiga a bricolagem entre essas duas noções matriciais promovida por Villa-Lobos no que se refere à temporalidade e à espacialidade. Por fim, na conclusão, apresenta-se uma sugestão para teorização de "bricolagem musical".

Dessa maneira, considera-se ser possível, ainda, atingir a um terceiro objetivo, o de contribuir para o esforço epistêmico de um necessário diálogo da música com as ciências humanas, como postulado pelo crítico literário e também musicólogo Edward Said (1992, p. 17-18),

[...] o mais interessante, valioso e distinto método moderno de escrever sobre música é [...] o que tem a autoconsciência de ser uma "disciplina humanística". [...] em virtude de a autonomia da música em relação ao mundo social ter sido dada como óbvia por pelo menos um século, e em função também dos requisitos técnicos exigidos pelas análises musicais serem tão distintivos e severos, há uma suposta ou imputada autossuficiência musicológica que é agora muito menos justificável do que jamais o foi [...] o estudo da música pode ser mais, e não menos interessante, se a situarmos, por assim dizer, no cenário social e cultural.

ADENTRANDO NOS CIRCUITOS MUSICAIS FRANCESES

Nas primeiras décadas do século XX, permanecer alguns anos na França para aprimoramento da formação musical e divulgação da obra, até então promovida, apresentava-se como

propósito bastante almejado por inúmeros músicos brasileiros. Tal anseio acabou por deslocar a Itália da posição prioritária que gozara, durante um período anterior, como expressivo marco cultural no ideário da elite brasileira. Assim, o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo, ao publicar, em 1951, o artigo *Présence de la France dans la Formation de la Culture Musicale au Brésil*, afirmou que:

De fato, nessa época (as primeiras décadas do século XX), uma mudança delineia-se nos hábitos musicais dos brasileiros: se um estudante porventura viesse a se distinguir, ele partiria para a Europa em busca de um verniz artístico, ou talvez à procura de um tesouro escondido sob essa casca. Entretanto, não seria mais à Itália que ele se dirigiria, mas mais frequentemente para a França. As aulas de César Frank, de Charles-Marie Widor, d'Émile Durand, de Jules Massenet, e mais recentemente de Charles Koechlin ou de Nadia Boulanger (sem falar nos compositores), viram desfilar muitos jovens de meu país, dos quais alguns tornaram-se renomados artistas. Pessoalmente, como professor, eu sempre encorajei essa tendência francófila junto à juventude brasileira. Também agrada-me escrever algumas linhas para o *Bulletin Officiel des Conservatoires Nationaux de Musique et d'Art Dramatique de France*, indicando os benefícios com os quais a cultura francesa preencheu muitas gerações de jovens de meu país. Cultura salutar, sob vários aspectos, para nossa formação. E da qual a experiência comprovou que ele poderia contribuir, eficazmente, para encorajar e fortalecer a expressão original de nossa própria cultura nacional (AZEVEDO, 1951, p. 7, tradução nossa).

Da mesma forma, Villa-Lobos esforçou-se para conseguir sua passagem para Paris, realizando a primeira viagem em desdobramento à participação na Semana de Arte Moderna de 1922. O musicólogo Paulo Renato Guérios (2003, p. 90) relata:

Após a Semana, os amigos e admiradores de Villa-Lobos começaram a articular sua ida a Paris – um passo tido como esperado para um músico que se tornava célebre no Brasil, caminho já tomado por tantos outros artistas. Ainda em 1922, um decreto federal liberou 40 contos de réis para que ele apresentasse obras suas e de outros compositores brasileiros na Europa. Apenas metade desse dinheiro foi efetivamente liberada a tempo, antes do fim do ano fiscal de 1922; amigos e conhecidos de Villa-Lobos completariam de seus próprios bolsos o necessário para sua viagem. Em junho de 1923, ele embarcou em direção a Paris.

Villa-Lobos dirigiu-se à capital francesa com dois objetivos pessoais: promover recitais, nos quais apresentasse suas peças musicais, e editar sua obra em partituras³, uma vez que

3 - Villa-Lobos conseguiu atingir seu objetivo por meio do contato estabelecido com a casa de edição Max Eschig (FLÉCHET, 2004, p. 38).

a indústria do disco ainda estava circunscrita à gravações mecânicas e custos muito elevados. Assim, em entrevista veiculada logo após sua chegada à França, Villa-Lobos afirmou: "Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz" (VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2003, p. 90).

Entretanto, a primeira estada de Villa-Lobos em Paris não teve, ao menos de início, uma acolhida tão positiva quanto o esperado, por ser associado ao estilo impressionista de Debussy, já considerado anacrônico pela vanguarda musical francesa. Justamente por isso, ainda no ano de 1923, Villa-Lobos alterou aspectos composicionais de suas peças, nelas exibindo elementos tidos como "exóticos" pelos meios culturais letrados e artísticos parisienses:

É fácil também perceber as mudanças que se deram em suas composições. Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros – uma das características mais marcantes de suas obras seria a partir de então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Suas obras obtêm, com isso, certa divulgação, tendo também a contribuição da soprano brasileira Vera Janacópulos⁴ que, há algum tempo, residia na capital francesa e tornou-se uma das maiores intérpretes de sua obra. Contudo, "no verão europeu de 1924, com o fim das temporadas de concerto e carecendo de meios econômicos para poder se manter na capital francesa, pois os meses cobertos pela subvenção oficial haviam terminado, Villa-Lobos retorna ao Rio de Janeiro" (CHERŃAVSKY, 2009b, p. 137).

O compositor, no entanto, estava longe de desistir de seu intento de tornar conhecida sua música em âmbito internacional. Assim, em 1927, ele retornou à França, tendo residido na "Cidade Luz" por um período de três anos, em um apartamento de propriedade da família Guinle. Conforme descrito pela musicóloga Analía Cherñavsky, "[...] imediatamente a sua chegada, o compositor retomou seus antigos contatos nesta cidade. Desta vez, conseguiu penetrar no fechado círculo dos músicos modernos e fazer amizade com importantes nomes do meio artístico internacional" (CHERŃAVSKY, 2009, p. 38). Em desdobramento, a recepção de Villa-Lobos nos ambientes artísticos franceses foi calorosa: os periódicos *Le Guide du Concert*, *Le Guide Musicale*, *Le Ménestrel*, *Le Monde Musicale*, *La Revue Musicale*, *Boullletin du Conservatoire* e *Almanach de la Musique* recorrentemente mencionaram sua atuação,

4 - A cantora brasileira Vera Janacópulos (1892-1955), intérprete de várias obras de Villa-Lobos em Paris durante sua estada na capital francesa em 1927, foi também uma das intérpretes preferidas do compositor Manuel de Falla (1896-1946) (MARCONDES, 2003, p. 393).

bem como variados documentos produzidos e arquivados pelos agentes musicais da época que, posteriormente, passaram a integrar o *Dossier Brésil*⁵ e a coletânea de Jane Bathori⁶.

A maioria dos autores que se dedica a estudar a trajetória desse compositor em Paris nos anos 1920 reitera que tal repercussão positiva deveu-se justamente à presença de elementos indígenas e africanos em várias de suas peças musicais, os quais endossariam a expectativa pelas alteridades culturais então vigentes na cultura francesa. Tal leitura é promovida, inclusive, pela musicologia francesa, como expresso no livro de Rémi Jacobs, intitulado *Heitor Villa-Lobos* e publicado em 2010⁷, ou na obra de Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris: Um écho musical du Brésil*, publicada em 2004⁸.

Sugere-se, aqui, porém, que tal reconhecimento obtido por Villa-Lobos adveio não somente da transposição de alteridades socioculturais ao plano da sonoridade, em prol da constituição de um "nacionalismo musical brasileiro", mas pela promoção concomitante de uma bricolagem bem efetuada por ele entre elementos culturais brasileiros e franceses ou, mais especificamente, entre distintas matrizes teórico-culturais e estético-musicais brasileiras e francesas, como busca-se indicar a seguir.

ALTERIDADES ROMÂNTICAS

A primeira matriz francesa que Villa-Lobos soube apropriar-se foi a valorização das alteridades segundo a ótica do pensamento romântico. A princípio, poderia causar estranhamento o vínculo estabelecido por Villa-Lobos com relação ao romantismo francês, uma vez que tal cultura tornou-se mundialmente conhecida pela proposição de uma racionalidade inata, sob a égide da filosofia das "Luzes" ou do Iluminismo, desdobrada no plano político-social pelo ideário da "civilização" (STAROBINSKI, 2001).

Não obstante, na passagem do século XVIII para o XIX, justamente como uma reação aos postulados teórico-políticos apontados pela ótica iluminista como a versão laicizada do ideal civilizatório, erigiu-se uma concepção cultural denominada "romântica". Afinal, denúncias acerca dos "males da civilização" (como a colonização e a escravidão) começavam a ser

5 - O *Dossier Brésil* integra uma coleção de documentos inicialmente compilados pela Secretaria de Belas Artes do Ministério da França, incluindo, além de biografias de músicos brasileiros atuantes nos anos de 1920 e 1930, diversos recortes de jornal noticiando concertos e eventos ocorridos no Brasil.

6 - Trata-se de uma coletânea de conferências radiofônicas proferidas pela cantora Jane Bathori, realizadas entre os anos de 1940 e 1966. Dentre os textos arquivados, encontram-se referências sobre a música brasileira e demais países latino-americanos.

7 - A obra publicada por Rémi Jacobs aborda a trajetória de Villa-Lobos com base na "herança" deixada pelo compositor brasileiro, em análise perspectivada por um intelectual francês.

8 - O trabalho publicado por Anaïs Fléchet propõe um estudo da produção de Villa-Lobos com foco nas "trocas musicais" que conduziram à grande visibilidade da música brasileira na França.

vinculadas, embora ainda prevalecesse a perspectiva otimista quanto ao devir humano. Essa suspeição da capacidade da razão em ordenar o mundo foi acompanhada pela idealização de um passado perdido, em que supostamente vigoravam costumes e valores capazes de propiciar a felicidade. Tal imaginário encontrava-se presente no campo filosófico, a exemplo de Rousseau (que nem por isso deixava de ser um iluminista). Ao mesmo tempo, iniciava-se um movimento de valorização da natureza e da vida campestre, em resposta à crescente industrialização dos principais centros urbanos⁹.

No início do século XIX, parte da intelectualidade francesa procedeu, então, a uma síntese que poderia parecer paradoxal: a identificação de elementos associados a tempos remotos e ao mundo rural (em suma, à tradição e, em desdobramento, a uma tradição nacional) com a ótica universalista da civilização. Isso ocorreria, de acordo com suas premissas, porque tais elementos "tradicionais" seriam justamente os vetores privilegiados da civilização, os fatores a propiciar um aprimoramento cultural. Tal leitura foi emblematicamente promovida por François-René de Chateaubriand, que inclusive cunhou a expressão "civilização cristã", presente em sua obra *O gênio do Cristianismo ou as belezas da Religião Cristã*, lançada em 1802, e que obteve uma grande difusão até no Brasil (BUARQUE, 2011). Esse livro afirmava que o ideário das Luzes (com sua explícita valorização da racionalidade universal, definidora do estatuto humano), longe de ser refutado, deveria, pelo contrário, ser reiterado, mas desde que articulado à valorização da sensibilidade estética, com suas muitas nuances e singularidades; esta, por sua vez, necessariamente deveria encontrar-se impregnada pela fé cristã.

Assim, o que Villa-Lobos traria de uma estética romântica francesa, já considerada anacrônica por seus contemporâneos, seria um elã de cunho político-filosófico: o universal não é alheio ao singular, o civilizatório não é excludente do particular. Essa nova significação já era também empreendida no âmbito do campo musical, com melodias inspiradas em tradições locais, sendo incorporadas ao repertório canônico de compositores e intérpretes (GIULIANI, 2006, p. 1, tradução nossa).

Os compositores da música de concerto continuamente apropriam-se das tradições musicais, mas foi no século XIX que esses "empréstimos" foram explicitamente reivindicados, paralelamente ao desenvolvimento dos estudos do folclore. De fato, eles "autenticaram" os elementos das escolas nacionais e avançaram em relação às referências das fontes transcritas por meio de registros sonoros coletados.

9 - Deve-se mencionar que o movimento romântico teve intensa recepção sobretudo no seio da cultura germânica, adquirindo formulações de conotação político-ideológica mais explícita, que entabulavam uma ativa resistência à Revolução Francesa. As filosofias de Herder, Hegel e Fichte manifestaram, de distintas maneiras, uma crítica ao pensamento liberal e mesmo ao *Aufklärung* kantiano.

Não casualmente, portanto, no ano de 1871, Camille Saint-Saëns e Romain Bussine fundaram a Société Nationale de Musique¹⁰, em reação à primazia até então conferida à música de ópera e de referência germânica. Paralelamente, a história da música era alçada ao status de disciplina a ser lecionada no Conservatório francês e, em 1893, na Universidade de Paris (NORONHA, 2012, p. 53). Procurava-se

[...] conhecer melhor a produção musical com o intuito de estabelecer cânones, selecionar o que interessava e deveria ser resgatado como referência, como modelar na música dos séculos XVI ao XVIII. O objetivo era criar uma nova música francesa conectada com os valores considerados "tradicionais", "verdadeiramente" franceses (NORONHA, 2012, p. 54).

De forma concomitante, no Brasil, quando o compositor Leopoldo Miguez assumiu a direção do Instituto Nacional de Música em 1890, a obra de Saint-Saëns tornou-se a referência de uma estética francesa "moderna", enquanto Wagner desempenhava papel similar no tocante à música alemã. Em um contexto de advento do regime republicano, Miguez ressaltava uma nítida reação ao "conservadorismo" do canto lírico italiano predominante no Conservatório dos tempos da monarquia (GUÉRIOS, 2003, p. 84). Ademais, a música de Saint-Saëns era referência marcante nas salas de concerto do Rio de Janeiro, sobretudo após a chegada do compositor francês ao Brasil em 1899. A gestão de Miguez no Instituto Nacional de Música encerrou-se em 1902, mas a matriz estético-musical do romantismo francês já estava consolidada, sendo apresentada a Villa-Lobos por ocasião de sua curta passagem na instituição,

[...] em torno ao ano de 1912, em seu afã por conhecer melhor as técnicas utilizadas pelos grandes compositores da música universal, Villa-Lobos iniciou o estudo das partituras dos clássicos e românticos. *Tristão e Isolda*, de Wagner, e *La Bohème*, de Puccini, seriam as suas preferidas. Datam dessa mesma época os estudos que o compositor teria realizado do conhecido *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy" (CHERÑAVSKY 2009a, p. 127-128).

Para NORONHA (2012, p. 58), a referência de d'Indy não era apenas Wagner, mas a música instrumental, a sinfonia, que tinha sido relegada a um lugar secundário na França. Beethoven continuava sendo, portanto, um grande modelo da música vista como portadora de valores universais. Note-se, em paralelo, que a

10 - Tratava-se de uma instituição eclética, que incluía propugnadores de um nacionalismo musical francês, na ótica do romantismo, mas também "defensores da renovação da música francesa com uma postura claramente pró-Wagner", a exemplo de Vincent d'Indy, cujos estudos foram lidos por Villa-Lobos (NORONHA, 2012, p. 54).

[...] influência francesa no Rio da *belle époque* não se fez sentir apenas na arquitetura e no hábito de fumar. A música francesa de finais do século XIX e começo do XX dominava os programas de recitais e concertos das noites cariocas, rivalizando com a eterna preferida: a ópera italiana. Não é à toa que, no primeiro período compositivo de Villa-Lobos, se destaca essa influência francesa, inclusive porque o músico, trabalhando como instrumentista de orquestras de teatros, cinemas, cafés, etc., certamente tivera contato com essa música muito cedo. Segundo Bruno Kiefer, na época, o primeiro lugar nos programas cariocas era de Saint-Saëns (CHERŃAVSKY, 2009a, p. 128).

Assim, por exemplo, o clímax da peça *Naufrágio de Kleonicos*, de 1915,

[...] é um excerto bastante conhecido do repertório do compositor, *O Canto do Cisne Negro*, claramente inspirado na canção *O Cisne*, de Camille Saint-Saëns – não apenas o nome, mas a estética romântica, um acompanhamento de arpejos e o instrumento solo, o violoncelo, são os mesmos da canção de Saint-Saëns (CHERŃAVSKY, 2009a, p. 102, nota 4).

ALTERIDADES MODERNAS

A segunda matriz francesa que Villa-Lobos incorporou, vinculada ao reconhecimento das alteridades musicais, foi a do modernismo, que questionava a primazia conferida, “[...] nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, [...] [à] tradição como modelo, o *retour* ao clássico e ao barroco como o estilo caracteristicamente francês, totalmente imbuído da ideologia nacionalista” (NORONHA, 2012, p. 60). O expoente maior dessa valorização da tradição era Vincent d’Indy, mas que, desde o início do século XX, via-se contestado pela produção de Claude Debussy, cuja projeção no campo musical teve início em 1902, com a ópera *Pelléas et Mélisande*. Assim, em 1909, um grupo dissidente da Société Nationale de Musique fundou a Société Musicale Indépendante¹¹, de linha debussista e com tendência universalista, ou seja, incorporadora de obras e artistas estrangeiros contemporâneos (NORONHA, 2012, p. 61), em cujas salas, inclusive, Villa-Lobos apresentou várias de suas peças musicais.

Nos anos 1920, o nacionalismo musical foi critério estético defendido pela imprensa, reivindicado pelos compositores, defendido pelas associações musicais. A SMI (Société Musicale Indépendante) [...], com um espírito de abertura e de defesa da música contemporânea, cumpre um papel essencial. Nos anos imediatos ao pós-guerra, a SMI tornou-se uma

11 - Essa instituição foi fundada por Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Charles Koechlin e Florent Schmitt.

verdadeira "Chapelle internationale", organizando concertos de música de câmara, [nos quais] oferecia um grande espaço aos compositores estrangeiros. Villa-Lobos participou entre 1928 e 1930 de três recitais da SMI. Nada de surpreendente: o compositor inspirava-se em temas folclóricos, propunha uma imagem sonora do Brasil, e correspondia de maneira ideal aos critérios do nacionalismo musical (FLÉCHET, 2004, p. 30, tradução nossa).

Sabe-se que Villa-Lobos, no início da década de 1920, mostrava admiração por Debussy¹², vindo a compor várias obras permeadas por elementos estético-musicais impressionistas:

Todos reivindicavam uma atitude moderna, Villa-Lobos também vivenciou os reflexos da "Cidade Luz". Ele [...] foi seduzido pelos impressionistas franceses. A influência de Claude Debussy sobre o compositor se observa em obras como, dentre outras, o *Quarteto para harpa, celesta, saxofone alto e coro feminino*, no qual ele acrescenta o subtítulo *Quarteto Simbólico*, acompanhado de um texto explicativo realçando a influência do impressionismo em sua composição (FLÉCHET, 2004, p. 33, tradução nossa).

Não obstante, poucos anos depois, em 1913, estreava *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinski. Tal modalidade composicional, ao mesmo tempo que refutava o nacionalismo conservador oficial, ainda hegemônico tanto no governo quanto na estética francesa, também criticava as harmonias "impressionistas" inspiradas na produção de Debussy (NORONHA, 2012, p. 65). Entretanto, Villa-Lobos transitou de sua afinidade a Debussy para uma nova admiração por Stravinski, alterando paulatinamente suas composições "[...] nos anos que se seguiram à Semana até 1930, quando o compositor passou a enfatizar especialmente o ruído e abandonou as técnicas modais de Debussy para adotar ideias ligadas à quebra tonal criadas por Stravinski" (GUÉRIOS, 2003, p. 103).

As inovações modernistas no campo musical ganharam ainda mais força ao final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), diante da desilusão com o progresso e a tradição advindos do morticínio provocado por esse conflito. Aspecto emblemático dessa valorização de uma estética moderna e universalista foi a montagem do balé multiartístico *Parade*, cuja primeira apresentação ocorreu em 1917. Tratava-se de um evento estético-artístico em que se entrecruzavam elementos circenses, a *commedia dell'arte*, mas também a tecnologia e a agitação cosmopolita. Note-se que a valorização do cosmopolismo abriu espaço justamente

12 - Cf. FERREIRA (2011, p. 212): "O impressionismo na música teve como nome principal o compositor francês Debussy. A sua estética foi uma das responsáveis pela finalização do tonalismo e pelo prenúncio do atonalismo, teorizado em obras como o *Tratado Harmonia* (1917), do austríaco Arnold Schoenberg. Esse livro é um marco no início da música atonal e propõe o modelo dodecafônico para teorizar a harmonia atonal, que toma visibilidade com compositores como Igor Stravinski na composição *A Sagração da Primavera* (1913)".

para um gosto pelo exótico, já presente no *Parade*, que se encontrava no fator crucial da remissão do modernismo musical às alteridades culturais. De forma distinta do romantismo, portanto, alteridade, na ótica moderna, não significava um "outro" a ser reencontrado na tradição, mas um "diferente" a ser defrontado e experienciado no contato com diferentes culturas e linguagens.

Parade foi concebido por Jean Cocteau¹³, que convidou Erik Satie¹⁴ para produzir a música, formulada em tom de crítica e deboche "ao estilo dos nacionalistas mais radicais. Ele recorreu inclusive à bitonalidade [...]. Naquele momento, romper com a tonalidade tradicional era afrontar o estilo musical nacionalista defendido por d'Indy e seus adeptos" (NORONHA, 2012, p. 71). Nele também se valorizavam novas sonoridades: "[...] a partitura de *Parade* deveria servir de fundo musical a ruídos sugestivos, como sirenes, máquinas de escrever, aviões, dínamos" (NORONHA, 2012, p. 67).

A atuação de Cocteau, que assim vinculava nacional e modernidade, foi fundamental para a projeção do *Groupe des Six*, integrado pelos compositores Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Georges Auric e Louis Durey. Cocteau não apenas divulgou a estética preconizada pelo grupo, como idealizou e organizou vários de seus espetáculos.

Paris vibra com o ritmo da modernidade musical: Maurice Ravel, Igor Stravinski, Béla Bartók, Manuel de Falla misturam melodias surpreendentes e pesquisas harmônicas. Ao lado de Jean Cocteau, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Georges Auric e Louis Durey, formam o "Grupo dos Seis" e partem para a pesquisa de novos horizontes musicais. Músicos, intérpretes e amantes da música defendem a música contemporânea nas salas de concerto, nos salões privados e na imprensa especializada. O momento é do exotismo musical e das experiências sonoras inéditas (FLÉCHET, 2004, p. 12, tradução nossa).

Villa-Lobos teve contato com Cocteau durante a Semana de Arte Moderna de 1922, quando o artista se encontrava no Brasil por intermédio de Tarsila do Amaral. No encontro,

13 - Jean Cocteau (1889-1963) foi poeta, romancista, cineasta, *designer*, dramaturgo, ator e encenador de teatro francês. Colaborou com Satie e Picasso em *Parade* (1917) e com Stravinski em *Oedipus rex* (1927). Atuou de maneira expressiva em diversos movimentos artísticos, dentre eles, o *Groupe des Six*. Seu polêmico *Le Coq et l'Arlequin* (1918) foi uma referência estética para o referido grupo, em que vários de seus compositores musicaram seus versos; inclusive, Auric escreveu músicas para seus filmes nas décadas de 1930 e 1940 (STANLEY, 1994, p. 205).

14 - O compositor francês Erik Satie (1866-1925), já havia escrito os trípticos das *Sarabandas* (1887), *Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), sendo os dois últimos em escalas modais, quando conheceu Debussy em Paris. Anos mais tarde, em 1903, compôs *Trois morceaux en forme de poire* e, a partir de 1911, sua música começou a ser difundida na capital francesa. Em 1915 despertou o interesse de Cocteau, que o considerou o ideal compositor "antiromântico" para produzir as músicas dos balés *Parade* (1917), *Mercury* (1924) e *Relâche* (1924) (STANLEY, 1994, p. 823).

após exaltada discussão, Villa-Lobos sentou-se ao piano para desenvolver uma improvisação, a qual Cocteau criticou, relacionando-a ao estilo de Debussy e Ravel. Villa-Lobos efetivou nova tentativa, também refutada por Cocteau. "Pode-se imaginar a decepção de Villa-Lobos", comenta Paulo Renato Guérios, "quando, ao invés de ser aclamado ao mostrar suas obras 'modernas' para artistas de vanguarda franceses, foi duramente criticado"¹⁵ (GUÉRIOS, 2003, p. 93).

Observe-se, porém, que os compositores integrantes do "Grupo dos Seis" não eram completamente alinhados com as diretrizes estéticas de Cocteau. Enquanto este adotava uma postura claramente nacionalista, de crítica ao estilo debussista, os demais músicos mostraram maior afinidade ao universalismo que, como averiguado, não excluía os exotismos identitários, muito pelo contrário. No grupo, era Darius Milhaud quem, de forma acirrada, mantinha vinculação com os universalistas e nacionalistas. Em 1917, ele foi ao Rio de Janeiro, onde conheceu compositores como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos. Na cidade, sensibilizou-se profundamente com a música popular, o que o levou a adotar, inclusive, elementos do folclore brasileiro em obras como *Le Boef sur le Toit*. Em paralelo, o compositor francês destacava a atuação de músicos populares brasileiros que priorizavam gêneros como o maxixe, modinhas e sambas em suas produções:

[...] seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância de compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupynambá ou o genial [Ernesto] Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o ânimo, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a alegria da Arte brasileira (MILHAUD apud GUÉRIOS, 2003, p. 95-96).

Ora, Villa-Lobos compartilhou cotidianamente sua performance musical com vários dos músicos mencionados por Milhaud. Lembremos que sua trajetória é atípica, no sentido de não possuir nenhum diploma de formação erudita, sendo ele também frequentador dos grupos de choro do Rio de Janeiro. Mesmo assim, logo foi reconhecido como um bom violoncelista, compositor e professor de harmonia (GUÉRIOS, 2003), que, ao mesmo tempo, participava ativamente da vida musical no Rio de Janeiro, nos mais diversos espaços de produção musical. Por meio do depoimento de Pixinguinha, pode-se perceber a atuação de Villa-Lobos nos "chorões" e a admiração que despertava como músico:

15 - Foi o interesse pela música "moderna" que levou Villa-Lobos a ser um dos poucos compositores que participou da Semana de Arte Moderna de 1922, fazendo de forma bastante polêmica, não apenas em suas apresentações e composições musicais, mas também combinando chinelos com fraque (FERREIRA, 2011, p. 214).

Ele era garoto. Ia sempre na minha casa na Rua Itapiru, número 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes, acompanhava meu pai. Mais tarde é que toquei uns chorinhos para ele. Sempre gostou de música. Tocava violoncelo no Cinema Odeon e fazia umas pausas complicadas. Mas todo mundo achava Villa-Lobos meio esquisito, sabe? Não davam muito valor a ele. Villa-Lobos foi um sujeito que chegou antes a uma realidade que todos nós sabemos. Eu conheci Villa-Lobos muito antes de 1922. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os chorões. Às vezes até fazia acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os Chorinhos número 1 e 2, porém várias outras. Aquele Uirapuru, o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimento. Villa-Lobos, para mim, é um Stravinski, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira, no conjunto. Considero isso uma grande arte (PIXINGUI-NHA apud LOQUE JÚNIOR, 2013, p. 75).

Convivendo com músicos franceses e brasileiros, culturas europeias e americanas, matrizes estético-culturais românticas e modernas, Villa-Lobos empreendeu singulares bricolagens, que conferiram grande repercussão à sua obra, mesmo no plano internacional.

BRICOLAGENS QUANTO AO TEMPO E ESPAÇO

Sugere-se que Villa-Lobos tenha entrecruzado matrizes culturais francesas românticas e modernas sob o duplo viés do tempo e do espaço. Em termos temporais, as "alteridades" ou "exotismos" brasileiros foram por ele associados a um passado mais do que secular, primitivo.

[...] a preferência exótica se duplica por uma atração por certos conteúdos [...] escolhidos ao longo de um eixo que opõe a simplicidade à complexidade, a natureza à arte, a origem ao progresso, a selvageria à civilização, a espontaneidade às Luzes [...]. Do exotismo advém o primitivismo. Henri Prunières diz a respeito do homem Villa-Lobos que ele, "ao contato com a natureza e com os indígenas, desenvolveu uma alma de primitivo" [...], enquanto que Adolphe Piriou evoca composições "banhadas na poesia primitiva e bárbara dos temas indígenas" (FLÉCHET, 2004, p. 66, tradução nossa).

Efetivamente, o primitivismo constitui-se como uma noção temporalizada acerca da alteridade. As tradições, mesmo no âmbito das músicas tidas como populares, eram consideradas expressão residual da cultura de tempos longínquos, como menciona Suzane Dearquez: "É o ambiente próprio ao caráter ancestral do seu país que procura sobretudo o compositor"

(DEARQUEZ apud FLÉCHET, 2004, p. 65, tradução nossa). De forma concomitante, Florent Schmitt descreve Villa-Lobos como "um sobrevivente da Idade da Pedra" (SCHMITT apud FLÉCHET, 2004, p. 65, tradução nossa). As tradições musicais indígenas que Villa-Lobos evoca na sua obra direcionam a crítica ao período pré-colombiano, o que o escritor Joseph Baruzi resume nos termos: "com a obra de Villa-Lobos, o que se apresenta diante de nós é a América como poderia ter sido antes que os europeus a descobrissem" (BARUZI apud FLÉCHET, 2004, p. 65-66, tradução nossa).

Note-se que, no Brasil, exotismo e primitivismo encontravam-se diretamente associados ao indigenismo desde o advento do romantismo¹⁶. Villa-Lobos assumiu tal estética, incluindo elementos indígenas, desde as décadas iniciais do século XX:

[...] um desses tópicos recebeu maior atenção de Villa-Lobos do que todos os outros, e esse foi o "elemento indígena", responsável pela consagração de Villa-Lobos como o representante maior da musicalidade brasileira no exterior. O *assunto* indígena foi o preferido de Villa-Lobos nas suas estadias na Europa, de 1923 a 1930, haja vista a quantidade de obras compostas que faziam referência ao índio brasileiro: *Choros n. 3* (1925), *Choros n. 10* (1926), *Três Poemas Indígenas* (1926) e muitas outras (MOREIRA, 2013, p. 19).

Pode-se ainda acrescentar a essa relação a obra para piano *A Prole do Bebê*, na qual Villa-Lobos insere, entre os temas das bonequinhas, a "caboclinha", intitulada pela edição Max Echig de *La petite indigène du Brésil – La poupée en argile*. Essa obra foi apresentada em 1924 na capital francesa, na Salle Érard, pelo pianista espanhol Tomás Téran¹⁷ (FLÉCHET, 2004, p. 130).

Com o propósito de proceder à criação de algumas dessas peças,

Villa-Lobos utilizou fonogramas que consistiam em resultados de pesquisas feitas por Roquette-Pinto, em 1908, entre os índios da região norte do Brasil, que foram incorporadas às

16 - "O Brasil teve de se pensar como nação após 1822, marco de sua independência política, e se firmar socioculturalmente, mesmo com os traços europeus ainda presos pelos alinhavos da colonização. Aliado ao fator histórico, encontra-se o ideal literário romântico, impregnado de valores singulares e direcionado à afirmação da origem do 'ser brasileiro'. Tal aspecto encontrou ressonância na existência do elemento indígena, visto como a possibilidade ímpar de ser um dos componentes constituintes da cultura e da nação enquanto genuinamente brasileiro. [...] A tentativa de se construir uma literatura essencialmente brasileira, alicerçada no indígena como herói e na natureza exuberante, produziu uma realidade artificiosa, ao 'traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média', permitindo a escritores como Gonçalves Dias e Alencar reservarem 'ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros' [...]" (SANTOS, 2009, p. 20-21).

17 - Tomás Téran (1896-1964), nascido na Espanha, iniciou seus estudos no Conservatório de Madri. Em 1918, já no Rio de Janeiro, conheceu Arthur Rubinstein, por quem teve contato com as obras de Villa-Lobos. Após uma curta estada na Espanha, retornou ao Rio de Janeiro em 1924. Nesse mesmo ano, conheceu Villa-Lobos pessoalmente em Paris, executando algumas de suas peças na capital francesa. Em 1930, a convite de Villa-Lobos, fixou residência no Rio de Janeiro. Em 1944, naturalizou-se brasileiro (BUSCACIO, 2010, p. 136).

suas composições, por exemplo, nas *Danças características africanas* e no *Uirapuru*, ambas as peças escritas antes de 1923¹⁸ (LOQUE JÚNIOR, 2013, p. 62).

Segundo o musicólogo Gabriel Ferrão Moreira (2013, p. 21), é possível identificar

[...] quatro procedimentos de Villa-Lobos com relação a elaboração de um tema indígena para suas obras: a) o uso das melodias originais transcritas, com pouca ou nenhuma alteração do compositor; b) o uso de fragmentos de uma melodia original como elemento para bricolagem na composição livre (utilizada como recurso principal em composições instrumentais com referências a fontes indígenas, como *Choros n. 3* e *Introdução aos choros*), c) composição com melodia de caráter indígena criada integralmente pelo compositor (com o uso de traços melódicos semelhantes às transcrições); e d) composições nas quais Villa-Lobos cita a fonte, e atribui a si mesmo a coleção da música, mas a literatura atualmente não pode comprovar ou refutar suas declarações, apesar de a opinião geral dos pesquisadores tender a considerar tais coletas feitas por Villa-Lobos fruto da imaginação do compositor.

Se a temática indigenista pode ser reportada ao romantismo, a técnica musical empregada por Villa-Lobos, por sua vez, dialogava com o modernismo: diversos estudiosos reconhecem na série *Choros* a influência de Stravinski. Trata-se de peças nas quais, de forma recorrente, Villa-Lobos utiliza uma rítmica inconstante para criar um ambiente primitivo em detrimento dos elementos melódicos (FLÉCHET, 2004, p. 79).

Ademais, o modernismo também retomou o primitivismo anteriormente realçado pelo romantismo, como o fez Mário de Andrade, mas conferindo-lhe faceta cultural própria, distinta da europeia. Assim,

Descobrir nosso primitivismo nos anos 20 significava desenterrar as duas heranças rasuradas até então pelo olhar eurocêntrico: a herança indígena e a herança africana. Nosso desterro não se manifestaria só por uma relação genealógica com a Europa; era preciso buscar onde nosso cordão umbilical estava enterrado. E ele estava enterrado em Angola, na Nigéria, nas tabas tupis, nos quilombos. Nossa origem era múltipla. Era preciso aceitar nossa mestiçagem, nosso hibridismo, nossa impureza. As raízes não estavam só na Península Ibérica, como havia destacado Sérgio Buarque de Holanda. Novos mitos fundadores tinham de ser escritos para fugir do espelho europeu que nos desfigurou ao longo de séculos (FIGUEIREDO; GLENADEL, 2009, p. 60-61).

18 - Cf. também ALBUQUERQUE (2013, p. 14): "O compositor também explora temas indígenas, logo após sua volta de Paris em 1924, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette-Pinto durante a expedição Rondon de 1908".

Em suas composições, Villa-Lobos dialoga com essa ótica modernista, vigente também na estética francesa:

A temática do primitivismo dos *Seis* foi reinventada por Villa-Lobos: ele era a expressão deste primitivismo, sendo apelidado, posteriormente, pelos franceses de *o índio de casaca*: sua musicalidade expressaria uma cultura musical distante e exótica, ao mesmo tempo em que dominava a linguagem francesa impressionista responsável pela valorização na Europa de seu exotismo e primitivismo (CONTIER apud LOQUE JÚNIOR, 2013, p. 62).

Simultaneamente, é possível observar que a ótica primitivista também comporta certa distância espacial – primitivo é aquele que se distancia das sociedades civilizadas em termos geográfico-culturais:

Os artistas europeus do fim do século XIX e do início do XX, que já vinham experimentando uma significativa renovação de fontes técnicas e estéticas com a assimilação das contribuições artísticas vindas do Oriente (os impressionistas foram pioneiros nesse sentido), foram de fato bastante sagazes em perceber que tinham ainda muito a aprender com as realizações artísticas africanas. Uma das primeiras correntes da arte moderna a se interessar diretamente pela possibilidade de aprender com as manifestações artísticas africanas foi a dos fauvistas, sobretudo a partir de Henri Matisse (BARROS, 2011, p. 37-38).

Villa-Lobos compartilha desse entendimento e, com isso, uma segunda alteridade, de cunho espacial, emerge em sua obra, mediante composições como *Danças características africanas, Kankikis op. 65*, obra para piano escrita em 1915 e dedicada a Nininha Veloso Guerra, e em *Danças africanas*, de 1928, diversas vezes executada em Paris¹⁹.

Ainda em relação ao distanciamento espaço-musical promovido por Villa-Lobos, podem ser mencionados os regionalismos, presentes em composições como os *Choros* e as *Serestas*, interpretadas, mais de uma vez na década de 1920, pela cantora Elsie Houston²⁰ na Salle Gaveau e na Salle des Agriculteurs, ambas na capital francesa. Afinal, no Brasil, a imbricação

19 - É importante registrar a intensidade da resistência da elite letrada europeia à incorporação de elementos associados à cultura africana: Martin Bernal demonstrou em seu estudo, publicado sob o título *Black Athena*, as estratégias estéticas e culturais de fabricação de uma nova antiguidade clássica "ariana" no final do século XVIII: "Considerando que os próprios textos gregos (assim como um milênio e meio de estudos sobre os gregos antigos) confirmaram que a Grécia era em efeito uma colônia afro-egípcia, generosamente influenciada pela civilização semita, o novo desejo europeu de purgar a Grécia de sua herança não-europeia resultou numa nova versão da história cultural" (SAID, 1992, p. 96).

20 - Elsie Houston (1902-1943) aperfeiçoou-se em canto na Alemanha e conheceu, em 1922, Luciano Gallet, com quem teve seu interesse despertado pelas canções folclóricas harmonizadas. Em 1924, estreou em Paris como camerista; após uma estada em Buenos Aires durante o ano de 1925, onde foi aluna de Ninon Vallin, retornou a Paris em 1927 (BUSCACIO, 2010, p. 81).

entre nacional, popular e regional viabilizou a compreensão dos "sertões" como um sistema simbólico distinto e autônomo, operante segundo uma lógica absolutamente irreduzível à da cultura letrada, ignorando-se a existência das relações de circularidade, ainda que desiguais, entre as duas. Na análise de Lucia Lippi Oliveira,

[...] a autenticidade estaria preservada principalmente no mundo rural, e o sertão e o sertanejo passam a ser vistos como verdadeiros símbolos da nacionalidade. Daí que são valorizadas, por setores da elite culta, as lendas e tradições que falam do amor ao Brasil rural, o Brasil do interior. Há um movimento de redescoberta do Brasil folclórico, regional, do interior (OLIVEIRA, 2003, p. 327).

Afirma-se ainda que a bricolagem estética de Villa-Lobos ganhou mais repercussão e visibilidade graças à rede de sociabilidades que ele constituiu no campo musical. Mais uma vez, mesclam-se elementos de alteridade, isto é, franceses e brasileiros. Uma obra musical ganha representatividade não só pela sua especificidade estética, mas pela gama de apropriações sociais e políticas que são tecidas por causa dela. Ao mesmo tempo, a mixagem entre tradição, modernidade e cultura popular também foi validada pela crítica musical francesa.

CONCLUSÃO

O principal propósito dessa pesquisa foi o de interpretar os entrecruzamentos promovidos por Villa-Lobos entre matrizes estético-culturais francesas e alteridades musicais brasileiras em suas composições musicais. Para isso, recorreu-se ao conceito de bricolagem, entendido como uma prática criativa que rompe parcialmente com dicotomizações e hierarquias; não as elimina, mas, por sua própria operacionalidade, torna-as mais moventes e tensionais.

O termo francês *bricolage* significa um trabalho manual feito de improviso, com uso de materiais diversificados e geralmente reutilizados. No livro *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss adotou o vocábulo para descrever uma prática espontânea de seleção e síntese no tocante a elementos de determinada cultura, além de estendê-lo à inclusão de padrões característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor da lógica científica:

Em seu sentido antigo, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de bola e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: aquele da bola que quica, do cão que arrodeia, do cavalo que se desvia da rota para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* permanece como aquele que atua através do trabalho de suas mãos, utilizando meios reajustados, se comparados com os do homem da arte. Ora, o próprio do pensamento mítico é exprimir-se com auxílio de um repertório cuja composição é heteróclita e que, ainda

que conhecido, permanece, contudo limitado; é preciso que ele se sirva dela, qualquer que seja a tarefa que se atribua, pois não há nada mais disponível. O pensamento mítico aparece assim como um tipo de bricolagem intelectual, o que explica as relações verificáveis entre ambos (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 26, tradução nossa).

Dessa maneira, o antropólogo francês relaciona bricolagem à postura do artista, que parte de uma experimentação com base no material que dispõe e não de uma ideia ou de um projeto. Por outro lado, relendo Lévi-Strauss, Jacques Derrida ressignificou a noção de bricolagem no âmbito da teoria literária, utilizando-a como sinônimo de colagem de textos em determinada obra. Em paralelo, Michel de Certeau recorreu a essa concepção para referir-se à composição cultural que, entrecruzando diferentes elementos, cria algo novo (NEIRA; LIPPI, 2012, p. 610).

Poderia ter como baliza teórica a construção de frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos. Em linguística, a "performance" não é a "competência": o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua. Colocando-se na perspectiva da enunciação, [...] privilegia-se o ato de falar: este *opera* no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma *reapropriação* da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor), numa rede de lugares e relações. [...] Supõe-se que os usuários [...] "façam uma bricolagem" com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras (DE CERTEAU, 1994, p. 40, grifos do autor).

Não casualmente, a bricolagem pode ser associada a uma prática de "transgressão" musical, sendo essa, por sua vez, entendida como "[...] aquela qualidade que tem a música de viajar, de atravessar, ir de lugar em lugar em uma sociedade, ainda que muitas instituições e ortodoxias tenham tentado confiná-la" (SAID, 1992, p. 23). Dessa forma, assevera,

Nada do que eu disse jamais poderia implicar, portanto, que as filiações entre música e sociedade – o que venho denominando de transgressão – reduzem a música a um papel de reprodução passiva e subordinada. [...] O elemento transgressivo da música é a sua habilidade nômade de se perder, ela própria, e tornar-se parte nas formações sociais, de alterar suas articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência, mas as circunstâncias de poder e de determinação sexual nas quais ela ocupa um lugar. [...] Assim, podemos ver os músicos como pertencentes à classe intelectual, mesmo se formando um subgrupo distinto, com seus próprios procedimentos, associações, poderes e valores (SAID, 1992, p. 119).

Em desdobramento, o autor considera ser contribuição específica do músico conferir à sociedade uma "[...] identidade retórica, social e infleccional através da composição, da performance, da interpretação, do conhecimento e, por que não dizer, de um tipo de profissionalismo" (SAID, 1992, p. 119). Assim, mediante um diálogo interdisciplinar entre a música e as ciências humanas, hoje é possível pensar em uma prática musical que promova novas inscrições da alteridade e subversivas bricolagens:

[...] a música se torna, portanto, uma arte que [...] [é] uma modalidade de pensamento referente ou conjugada à variedade integral de práticas humanas, uma modalidade generosa e não coercitiva e, por que não, utópica, se por utópica queremos dizer mundana, possível, alcançável, cognoscível (SAID, 1992, p. 163).

French routes of Villa-Lobos: between otherness and historical-musical "tinkerings"

Abstract: The aim of the present article is to reflect on how the musical production of Heitor Villa-Lobos composed before the end of the 1920's was not a mere pragmatic use of French ideas and aesthetic standards but, on the contrary, an interesting and complex cultural "tinkering", through which the notion of otherness and therefore of national identity became, so to say, musically recreated. In parallel, we look for a redefinition of the operational notion of "tinkering", linking it to the characteristic properties of musical production, which in itself cannot be separated from performance, reception, and production. By this, we aim to contribute to an epistemic effort of a necessary dialogue between musicology and other disciplines within the humanities.

Keywords: Villa-Lobos. France. National identity. Otherness. Tinkering.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, J. M. B. *Simpósio Internacional Villa-Lobos: novas perspectivas para o contexto de uma obra revisitada*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AZEVEDO, L. H. C. de. *Présence de la France dans la formation de la culture musicale au Brésil. Bouletin du Conservatoire*. Paris: abr. 1951.

BARROS, J. D'A. de. As influências da arte africana na arte moderna. *Afro-Ásia*, n. 44, p. 37-95, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236/13820>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

BUARQUE, V. A. de C. Uma história moral, apologética e... moderna? A escrita católica do século XVIII ao início do século XIX. *História da Historiografia*, n. 6, p. 142-157, mar. 2011. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/163/194>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

BUSCACIO, C. M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2010.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHERŃAVSKY, A. *Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009a. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284695/1/Chernavsky_Analia_D.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2017.

CHERŃAVSKY, A. Villa-Lobos e a crítica musical espanhola: dois textos de Adolfo Salazar. *Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: USP, 2009b. p. 135-147. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO019.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2016.

FENERICK, J. A. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural – 1920-1945*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, E. G. Literatura, música erudita e popular no modernismo brasileiro. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, Embap, 2011. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/210.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

FIGUEIREDO, E.; GLENADEL, P. França-Brasil: elementos para uma relação. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12010/7424>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

FLÉCHET, A. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

GIULIANI, E. Des musiciens classiques aux sources de la musique traditionnelle. *Bulletin de l'AFAS*, Paris, n. 28, 2006. Disponível em: <<https://afas.revues.org/1516>>. Acesso em: 12 out. 2016.

GUÉRIOS, P. R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005>. Acesso em: 24 nov. 2017.

JACOBS, R. *Heitor Villa-Lobos*. Paris: Editions Bleu Nuit, 2010.

LANNA, F. D. *Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte*. 2016. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2016. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/15690/1/Um%20conto%2c%20um%20canto%2c%20um%20encanto_a%20hist%2c%20o%20mapa%2c%20a%20m%20m%20Belo%20Horizonte.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2017.

LÉVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

- LOQUE JÚNIOR, A. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- MARCONDES, M. A. *Enciclopédia da música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2003.
- MILHAUD, D. Brésil. *La Revue Musicale*, Paris, 1920.
- MOREIRA, G. F. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 19-28, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n27/n27a03.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- NEIRA, M. G.; LIPPI, B. G. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edreal/v37n2/15.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- NORONHA, L. M. R. de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Unesp, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104021/noronha_lmr_dr_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 nov. 2017.
- OLIVEIRA, L. L. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 2.
- SAID, E. W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTOS, L. A. O. dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: UNESP: Cultura Acadêmica, 2009.
- SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STANLEY, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- STAROBINSKI, J. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Recebido em outubro de 2016

Aprovado em agosto de 2017