

Heitor Villa-Lobos: um músico em formação nos primeiros anos da República Velha

Washington Luiz Sieleman Almeida

RESUMO: O objetivo deste artigo é situar a época na qual Villa-Lobos inicia sua formação musical e sua carreira artística, como compositor, com a intenção de mapear as principais transformações sócio-políticas-econômicas e culturais e relacioná-las com sua possível influência no processo de adoção de um novo parâmetro de identidade cultural brasileira. Para tanto estabelece um diálogo entre as teorias culturais e sociais emergentes, além de conceitos clássicos e o projeto de modernização da Primeira República. Busca compreender, ainda, como a adoção de um gosto cultural verticalizado - ou seja, estabelecido por uma elite econômica e cultural - e o processo de urbanização do Rio de Janeiro, capital da recém fundada República, influenciaram no surgimento e desenvolvimento de novos estilos musicais, tanto na música dita erudita, como na música popular, fatores que estão diretamente ligados à formação do caráter musical e inventivo de Villa-Lobos.

Palavras chaves: Identidade Cultural. Modernismo. Transformações Sociais.

TEXTO COMPLETO

Heitor Villa-Lobos: um músico em formação nos primeiros anos da República Velha

Washington Luiz Sieleman Almeida¹

Resumo

O objetivo deste artigo é situar a época na qual Villa-Lobos inicia sua formação musical e sua carreira artística, como compositor, com a intenção de mapear as principais transformações sócio-políticas-econômicas e culturais e relacioná-las com sua possível influência no processo de adoção de um novo parâmetro de identidade cultural brasileira. Para tanto estabelece um diálogo entre as teorias culturais e sociais emergentes, além de conceitos clássicos e o projeto de modernização da Primeira República. Busca compreender, ainda, como a adoção de um gosto cultural verticalizado - ou seja, estabelecido por uma elite econômica e cultural - e o processo de urbanização do Rio de

¹ Washington Luiz Sieleman Almeida é Bacharel em Ciências Sociais pela UFES, tendo colado grau em maio de 2005. wsieleman@hotmail.com.

Janeiro, capital da recém fundada República, influenciaram no surgimento e desenvolvimento de novos estilos musicais, tanto na música dita erudita, como na música popular, fatores que estão diretamente ligados à formação do caráter musical e inventivo de Villa-Lobos.

Palavras chaves: Identidade Cultural. Transformações Sociais. Transformações Políticas. República Velha.

Introdução

Há dois anos, comemorava-se mundo afora os cinquenta anos de morte de Heitor Villa-Lobos², reconhecidamente o compositor brasileiro de maior projeção mundial e que até pouco tempo era o que mais direitos autorais recebia em função da execução e das gravações de suas obras. A despeito disto, tudo em Villa-Lobos é controverso e motivo de intermináveis discussões.

Se por um lado ele fez estremecer as estruturas do conservadorismo musical, por outro sofreu críticas ferozes por sua falta academicismo e rigor formal. Sua busca por uma música genuinamente nacional, muitas vezes não foi bem compreendida, dentro ou, mesmo fora do Brasil.

No malogro desta tentativa, o próprio Villa-Lobos teve sua parcela de culpa, como explica Fábio Zanon

Esse véu que impede a obra de ser avaliada com clareza começou a ser costurado pelo próprio compositor, notoriamente incapaz de verbalizar um projeto estético-musical coerente. Tanto o próprio Villa-Lobos, na era Vargas, como o pensamento musical brasileiro, nos anos que sucederam sua morte em 1959, buscaram refúgio na construção de um mito, uma narrativa que conduzisse a uma identidade nacional. É compreensível que esses problemas, em conjunto, tenham colocado Villa-Lobos num plano periférico, de interesse unicamente etnográfico. O que em Villa-Lobos se aponta “sem critério formal”, num compositor europeu seria uma “forma não recorrente”. O que nele é “falta de sutileza”, nos outros é “experimento semântico”; sua “grandiosidade *kitch*” é um “clímax orgiástico” e assim por diante. Sua música nunca é lida pelo que é;

² Villa-Lobos morreu em 17 de novembro de 1959,

parece sempre filtrada pelo faz de contas criado ao redor de seu nome (ZANON, 2009, p.12).

De fato, a idéia de identidade brasileira é quase indissociável da obra de Villa-Lobos. Isto criou, na maioria das vezes, um complicador para sua análise, fazendo com que esta se colocasse em segundo plano, depois do esforço nacionalista.

O conceito de identidade não é tão antigo na história da humanidade. Surge no Iluminismo, com a concepção de uma individualidade monolítica e imutável, e vai conquistando espaço na medida em que as discussões sobre a individualidade ganham importância. Este princípio foi aos poucos dando espaço a uma idéia de sujeito que constrói sua identidade a partir das relações com os outros. E, por fim, chega-se a uma concepção de identidade pós-moderna, em que não há mais uma característica fixa ou permanente. Os indivíduos passam a assumir identidades diversas, de acordo com o papel que exercem num determinado momento.

No Brasil, essa discussão remeteu, por vários momentos, ao debate sobre identidade nacional, algo complexo para um país com apenas cinco séculos de história e menos de 200 anos como nação independente.

Neste sentido, a música, assim como as outras artes, assumiu um papel de porta voz da cultura nacional e já no final do século XIX encontramos nas obras de Aberto Nepomuceno e de Alexandre Levy as primeiras tentativas de libertar-se de modelos importados.

O propósito deste artigo é contextualizar as mudanças sociais que antecederam os dois anos da República e, também aquelas ocorridas até o final da primeira década do século XX, com a formação do compositor carioca, Heitor Villa-Lobos.

Algumas dificuldades tornam esta proposta um desafio. Talvez a maior delas seja a existência de várias biografias controversas, fruto, muitas vezes de suas fontes questionáveis e, em muitos casos, do próprio compositor, que, como fonte primária para estes trabalhos, divertia-se confundindo os seus biógrafos com informações trocadas e, em alguns casos fantasiosas. Além disto, outro fator que dificulta esta análise dos dados biográficos é o tom ufanista e apaixonado de muitas biografias sobre o compositor.

Portanto, tentar analisar a obra de Villa-Lobos através do vértice da identidade cultural, pode converter-se em algo muito mais difícil do que parece. Felizmente, há autores que vêm se propondo a traçar um perfil mais técnico e menos apaixonado sobre a obra de Villa-Lobos.

Talvez, neste caso, ao menos, desmontando-se os mitos, possamos ter a real dimensão da obra deste inegável grande compositor brasileiro e sua contribuição para a divulgação “das identidades brasileiras”, em sua música.

Villa-Lobos: formação musical em meio a transformações sociais

O final do século XIX foi um período bastante conturbado para o Brasil. Vários foram os acontecimentos sociais, políticos e econômicos que em espaço de tempo relativamente curto redefiniram o país e influenciaram o pensamento intelectual e artístico brasileiro.

É justamente neste período que nasce Heitor Villa-Lobos, mais precisamente no dia 5 de março de 1887, no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Filho de Raul Villa-Lobos, professor e funcionário da Biblioteca Nacional e autor de livros de história, geografia e cosmologia, e de Noêmia Monteiro Villa-Lobos, dona de casa e filha do compositor popular Santos Monteiro. Heitor era o segundo de oito filhos do casal Villa-Lobos.

Segundo Fábio Zanon (2009), os primeiros trabalhos biográficos contaram com o depoimento do próprio compositor, como fonte fundamental. Para Zanon, isto se converteu num grande problema, uma vez que o compositor carioca tinha por hábito espalhar versões contraditórias e fantasiosas sobre seus próprios feitos e que, tomadas como verdadeiras, foram reproduzidas por vários anos, sem verificação documental. A própria data de seu nascimento foi motivo de dúvida, durante vários anos, como comenta o autor,

Típico do mundo mitológico criado pelo compositor carioca é o fato de que, por muito tempo, não se soube sua data exata de nascimento, que oscila, nas enciclopédias, entre 1881 e 1891. O musicólogo Vasco Mariz consultou o registro batismal e determinou a data exata: 5 de março de 1887 (ZANON, 2009, p. 5).

Raul Villa-Lobos, pai do compositor, era autor de livros didáticos e de história, além de tradutor de livros técnicos nas áreas de história ou botânica. Escrevia para jornais artigos, fábulas ou lendas indígenas, sob o pseudônimo Epaminondas Villalba. Era, ainda, músico

amador – tocava violoncelo e clarineta – e organizava, com frequência, concertos, ou como se dizia no Rio antigo, tocatas que entravam pela madrugada (NEGWER, 2009, p.16).

O interesse pela música fazia com que Raul Villa-Lobos incentivasse e exercitasse, cada vez mais o filho a se interessar pela música, idéia que não compartilhada por sua esposa, Noêmia. Seu pai era músico e chegou a compor algumas modinhas. Porém, ao longo de sua vida, não conseguiu se livrar de suas dificuldades financeiras, razão pela qual Noêmia não considerasse necessariamente vantajosa uma ocupação intensa com a música (NEGWER, 2009, p. 17).

Sobre seu pai e seu interesse por sua educação musical, diz Villa-Lobos:

Meu pai, além de ser homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. Com ele, assistia sempre ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental. Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir gênero, estilo, caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal etc. Pobre de mim quando não acertava [...] (RIBEIRO, 1987, p.14).

Ainda segundo Fábio Zanon (2009), Raul Villa-Lobos parece ter investido grande energia no ensino musical do filho.

Levou-o a assistir a concertos e óperas, exigindo que reconhecesse gênero e estilo das obras que ouvia, e treinou-o, de uma maneira que hoje qualificaríamos de despótica, a desenvolver o ouvido absoluto (a capacidade de identificar precisamente a altura de qualquer som escutado). Também levava Heitor aos encontros literários na casa do político Alberto Brandão, onde se reuniam cantadores nordestinos e seresteiros, que proporcionaram uma variedade considerável ao seu cardápio musical infantil (ZANON, 2009, p 7).

As reuniões na casa de Alberto Brandão eram freqüentadas por intelectuais ilustres como Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Melo Moraes. O que teria possibilitado a Heitor Villa-Lobos entrar em contato com conhecedores das raízes da música brasileira (PAZ, 2004, p. 6).

A família Villa-Lobos era um claro exemplo de uma classe média liberal que se formava no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX. Esta parcela da população formada por imigrantes e cidadãos que não possuíam vínculos com a produção agrária tradicional, além de empregados e funcionários públicos – Raul Villa-Lobos era filho de espanhóis e funcionário público – representaria uma mudança social decisiva para a queda da monarquia. Maria Helena Patto, em um artigo nos fala sobre isto:

[...] a partir de 1850 dá-se uma incipiente industrialização. Imigrantes e indivíduos que não pertenciam à classe rural dão começo a pequenos estabelecimentos industriais e comerciais e, dos lucros obtidos em seus negócios, ampliam sua ação, dando origem a uma classe que contrapõe sua mentalidade pequeno-burguesa, seu espírito de precavida iniciativa, à mentalidade feudalista própria da classe agrária (PATTO, 1999, p. 167)

O desenvolvimento desta nova classe, concentrada, sobretudo, nos centros urbanos encontrava diante de si sérios problemas de infraestrutura e saneamento. O Rio de Janeiro, do fim do século XIX, conhecia assim a duas estações distintas: o verão, sempre acompanhado com as epidemias de febre amarela e o inverno, devastado pelos surtos de varíola. A mortalidade infantil ainda fazia parte do cotidiano das famílias e, assim, dos oito filhos de Raul e Noêmia, quatro não ultrapassaram a idade infantil. (NEGWER, 2009, p. 14).

O período de infância de Villa-Lobos foi marcado por profundas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais. No ano seguinte ao seu nascimento, 1888, a princesa Isabel assina a Lei Áurea, abolindo a escravidão em todo o País. Este foi outro fato determinante para a queda do Império.

Particularmente, a abolição teve um grande peso no processo de mudança urbana pelo qual passou o Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e o início da terceira década do século XX. Um contingente de ex-escravos passou a circular sem rumo pelas ruas da cidade, sem que nenhuma política pública desse conta deles. É fato que a abolição foi motivo de festa, porém o que os abolicionistas não contavam era que estes indivíduos fossem abandonados à própria sorte, sem qualquer assistência ou atenção pelas autoridades. Diz-nos, a este respeito, Florestan Fernandes:

O escravo sofrera uma última e final espoliação, sendo posto à margem, sem nenhuma consideração pelo seu estado ou por seu destino ulterior. Em compensação, garantiam-se à grande lavoura condições favoráveis para a substituição do trabalho escravo e para salvar, na ordem social competitiva, suas posições dominantes nas estruturas do poder econômico e político (FERNANDES, 2005, p. 143).

Engrossando essa massa urbana, muitas famílias de ex-proprietários de terra, arruinadas da noite para o dia, vindas, sobretudo, do Vale do Paraíba fluminense, recorreram à capital em busca de esperança. O modo de produção baseado unicamente no trabalho escravo, somando-se a uma nova política econômica implantada pela República, principalmente no curto espaço de tempo em que Rui Barbosa fora ministro das Finanças que, suspendendo os empréstimos às lavouras de café decadentes e criando o Banco Hipotecário, levou à bancarrota vários “barões do café”. Sobre a dependência do setor cafeeiro tradicional do trabalho escravo, acrescenta Florestan Fernandes:

[...] o horizonte cultural do senhor agrário estava tão dominado pelo afã do *status* senhorial, que até mais tarde, quando a crise se abatera sobre as fazendas do café do Vale do Paraíba e a derrocada já parecia iminente, ele ainda negligenciava o ponto nevrálgico e se furtava a atacar a organização vigente das relações de produção. Em vez disto, numa defesa irracional do *status* senhorial, tentou intensificar, de várias formas, a captação do nível técnico, agravando os custos, sem elevar proporcionalmente a produtividade do trabalho escravo. Fechou-se o círculo em que se prendera o terrível destino da aristocracia agrária no Brasil. O senhor de escravo, por sua vontade e por suas mãos, escravizava-se ao escravo e à ordem social que se fundara na escravidão, condenado-se a desaparecer, quando esta fosse extinta (FERNANDES, 2005, p. 132).

Outro fator importante para o crescimento demográfico na recém criada capital da República, além do natural crescimento vegetativo, foi o forte movimento migratório, concentrado, neste período, sobretudo nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. Os imigrantes tinham procedência diversa, porém até a década de 1930 três países lideraram o envio de

mão de obra para o Brasil: Portugal, Itália e Espanha, respectivamente (MONTEIRO, 1990, p. 307).

Brasil: Mão-de-Obra Estrangeira (Em %)

Atividades	1872	1900	1920
Agricultura	55,2	43,9	44,9
Indústria	10,1	8,0	24,2
Serviços	34,7	48,1	30,9

Fonte: VILLELA e SUZIGAN, 1973, p.272.

O quadro acima nos auxilia a entender o deslocamento espacial desses imigrantes, que apesar de terem entrado no Brasil preferencialmente para o trabalho agrícola, foram, aos poucos, migrando para outras atividades, num fluxo inicial que privilegia os serviços, em 1900, contra um crescimento de mais de 200% de participação na indústria, a partir da década de 1920, portando, ao menos naquela época, atividades concentradas quase que totalmente nos centros urbanos. Além disto, há também, até a década de 1930 um movimento migratório desordenado de nacionais, que trás ao Rio de Janeiro e São Paulo – por exemplo – um grande número indivíduos.

Neste período, a imagem do índio – projeto do império de estabelecer um tipo genuinamente nacional, festejado e estilizado com características européias refletidas na literatura indianista de José de Alencar e Gonçalves Dias e na mais conhecida ópera de Carlos Gomes, *Il Guarani*³ – perde o seu espaço com a queda da monarquia.

O ideário da República, apoiado nas teorias que passaram a defender o branqueamento, como forma de criar um indivíduo híbrido, capaz de aliar as características intelectuais do “sangue branco” – o que diminuiria o “ócio natural” dos negos – ao “sangue negro” – que possibilitaria uma melhor adaptação do branco ao clima tropical – cria assim um novo tipo nacional: o mestiço. A respeito disto, diz Nina Rodrigues:

³ *Il Guarani* foi a terceira ópera escrita por Carlos Gomes e a que lhe concedeu fama internacional. Inspirada no romance de mesmo nome de José de Alencar, trazia uma imagem estilizada do índio brasileiro e era cantada em italiano.

Não é, pois, a concepção teórica, toda especulativa, e não demonstrada, de uma incapacidade absoluta de cultura dos negros, que merece preocupar povos, como o brasileiro, que, com a escravidão africana, receberam e incorporaram em sua formação étnica doses colossais de sangue negro. O que importa ao Brasil determinar é o quanto de inferioridade lhe advém da necessidade de civilizar-se por parte da população negra que possui e se de todo fica essa inferioridade compensada pelo mestiçamento, processo natural por que os negros se estão integrando ao povo brasileiro, para grande massa de sua população de cor. (RODRIGUES, 1982, p. 272).

Esta nova idéia não fez, entretanto, com que as elites mudassem o seu ponto de vista com relação ao mestiço e, muito menos com relação ao índio, os quais passam a serem vistos como representantes de um país exótico e atrasado.

A respeito da não identificação das elites brasileiras com os vários tipos da cultura nacional, engendrados pelo interior do Brasil e, neste aspecto, sobretudo o indígena, nos diz Levi-Strauss em *Tristes Trópicos*:

Cuando hoy evoco esas frases me parecen increíbles, aun en boca de un *grao fino* de 1934, recordando hasta qué punto la *élite* brasileña (felizmente ha cambiado desde entonces) tenía horror a toda alusión a los indígenas y, en general, a las condiciones primitivas del interior; eso sí, siempre que no fuera admitir —y hasta sugerir— que una bisabuela india estaba en el origen de una fisonomía imperceptiblemente exótica, y no esas pocas gotas —o litros— de sangre negra que ya iba siendo de buen tono olvidar (a la inversa de los antepasados de la época imperial) (LEVI-STRAUSS, 1988, p.42).

Para ilustrar ainda melhor a imagem que as elites brasileiras faziam, ainda, do negro e do mestiço, vale citarmos um trecho de cartas recém descobertas de Monteiro Lobato e publicadas pela Revista Bravo:

Um país de mestiços, onde branco não tem força para organizar uma Kux-Klan (sic), é um país perdido para altos destinos. [...] Um dia se fará justiça ao Ku-Klux-Klan; tivéssemos aí uma defesa desta ordem, que mantém o negro em seu lugar, e estaríamos hoje livres da peste

da imprensa carioca – mulatinho fazendo jogo de galego, e sempre demolidor porque a mestiçagem do negro destrói a capacidade construtiva – carta enviada a Artur Neiva em 10 de abril de 1928 – (NIGRI, 2011, p.26)⁴

É neste contexto histórico, compreendido entre o final da escravatura e o romper do século XX, que se agrava o problema habitacional no Rio de Janeiro, ocasionado pelo aumento da pobreza, e percebido, sobretudo, na cidade velha e suas adjacências, onde se foram multiplicando as habitações coletivas – os cortiços – e, em função das péssimas condições sanitárias, eclodiram as violentas [epidemias](#) de [febre amarela](#), [varíola](#), [cólera-morbo](#), que conferiam à [cidade](#) fama internacional de porto sujo.

O surgimento com mais vigor, dos cortiços urbanos e das primeiras favelas, impulsionados pelas crises de moradia é abordado por Lílian Fessler Vaz e Paola Berenstein Jacques num artigo intitulado “*Pequeno histórico das favelas do Rio de Janeiro*” (2003), em que nos dão uma dimensão exata deste problema:

As primeiras manifestações da crise da moradia no Rio de Janeiro remetem ao período que compreende a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. É o período de urbanização/industrialização, de mudanças de ordem econômica, social, política, cultural e espacial. Entre elas destacam-se a abolição da escravidão, que culmina a substituição do trabalho escravo pelo assalariado, a formação de mercados e a mercantilização de bens, a decadência da cafeicultura na província fluminense, o desenvolvimento dos setores secundário e terciário da economia, as grandes migrações, a definição de novas elites no poder, com a queda do Império e a proclamação da República. O crescimento urbano foi intenso (235.000 habitantes em 1870, 522.000 habitantes em 1890) e foram criadas modernas infra-estruturas e serviços públicos (VAZ e JACQUES, 2003).

⁴ Este artigo foi publicado muito recentemente na Revista Bravo, a partir da revelação de várias cartas inéditas de Monteiro Lobato.

Entre os anos de 1892 e 1893, em função de uma perseguição sofrida por Raul Villa-Lobos, que publicara artigos na imprensa carioca criticando o marechal Floriano Peixoto, os Villa-Lobos vêm-se obrigados a deixar o Rio de Janeiro. Esta ausência dura cerca de seis meses e, no período, a família viaja pelo interior dos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundos dados do Museu Villa-Lobos, data desta época o início do aprendizado do violoncelo, através de uma viola adaptada.

Retornando ao Rio de Janeiro, Raul Villa-Lobos, depois de responder a um processo disciplinar, não só foi absolvido, como também foi promovido a chefe da Biblioteca do Senado (NEGWER, 2009, p. 21).

As condições precárias de saneamento, como já vimos, espalhavam pela cidade surtos dos mais diversos, que não escolhiam suas vítimas somente entre as classes sociais menos desfavorecidas. Assim, em 18 de julho de 1899, acometido de varíola, morre Raul Villa-Lobos, com apenas 39 anos, deixando a família em delicada situação financeira. Villa-Lobos tinha então 12 anos e não perdia somente o seu pai, mas também o professor.

A morte prematura de Raul faz com que o filho, sem a figura austera do pai, enverede de vez por outros caminhos musicais até então impensados para as “boas famílias” da época. Villa-Lobos passa a se interessar pelo violão. Sua mãe não aprova o envolvimento do filho com músicos populares, como José Rebelo⁵, e não aceita, igualmente, o interesse do filho pelo violão, por se tratar de um instrumento associado a vagabundos.

Essa representação social do violão era consequência da associação do instrumento à população empobrecida que se concentrava, cada vez mais, na cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que manifestações musicais de caráter popular ganhassem suas ruas. O violão era, portanto, um instrumento estigmatizado pelo que representavam seus tocadores e, desta forma, rechaçado pela nova burguesia carioca.

A respeito do jogo de estereótipos e representações dos pobres deste período, a literatura – mais que a história oficial –, como sugere Joel Rufino dos Santos, em sua obra *Épuras do sócial* (2004), foi capaz de atingir, com mais eficácia, este intuito. A obra *Triste fim de*

⁵ Conhecido mais tarde como Zé do Cavaquinho.

Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, já em seu primeiro capítulo, intitulado *A lição de violão*, em que dá conta de que o Major Quaresma, que gozava do respeito de homem abastado e que mantinha uma biblioteca invejável, vê-se envolvido em lições de violão. A reação da vizinhança é o espanto e assim a descreve o autor: “*Um violão em casa tão respeitável! Que seria?*” e “*Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!*” (BARRETO, 2008, p.10).

Para Durkheim⁶, as representações sociais podem, no caso da religião e da moral, exercer coerção sobre as consciências individuais, além de serem exteriores a estas, contendo assim duas características marcantes do Fato Social. Segundo ele,

As Representações Coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não a dos indivíduos. Os símbolos com que ela se pensa mudam de acordo com a sua natureza [...]. Se ela aceita ou condena certos modos de conduta, é porque entram em choque ou não com alguns de seus sentimentos fundamentais, sentimentos estes que pertencem à sua constituição (DURKHEIM, 1978, p.79).

O violão, de fato, era um dos símbolos que caracterizavam a população pobre que tomava a Cidade Velha do Rio de Janeiro. Nesta época – falamos dos últimos anos do século XIX – o clima de exaltação patriótica era levado ao extremo pelos nacionalistas republicanos, seguidores da filosofia positivista de Auguste Comte. Entretanto, isto não impedia que os modelos de “civilidade” viessem da Europa e, sobretudo da França, o que conferia à burguesia nascente – assim como aos pequenos burgueses um *habitus* – pensando de acordo com Bourdieu – que a distinguia dos demais, uma vez que

⁶ Do ponto de vista sociológico, Durkheim foi o primeiro autor a trabalhar, ao menos explicitamente o conceito de Representações Sociais, usado no mesmo sentido que Representações Coletivas, segundo Maria Cecília de Souza Minayo (2011, p.73)

Pelo fato de as condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes, sistemas de esquemas geradores suscetíveis de serem aplicados, por simples transferência, às mais diferentes áreas da prática, as práticas engendradas pelos diferentes *habitus* apresentam-se como configurações sistemáticas de propriedade que exprimem as diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência sob a forma de sistemas de distâncias diferenciais que, percebidos por agentes dotados dos esquemas de percepção e apreciação necessários para identificar, impetrar e avaliar seus traços pertinentes funcionam como estilos de vida (BOURDIEU, 2007, p. 161).

Nas ruas do Rio de Janeiro, ao contrário do que ocorria nos elegantes salões cariocas, “novos ritmos”, como o choro, o samba e a marcha, proliferavam entre as camadas menos favorecidas da sociedade e, aos poucos – como na ficção de Lima Barreto aqui citada –, iam sendo absorvidos por aqueles que possuíam um lugar de destaque na pirâmide social. Antônio Candido em um artigo intitulado “A revolução de 1930 e a cultura”, faz menção a este respeito: “[...] na música popular ocorre um processo [...] de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores” (CANDIDO, 1984, p. 36).

O ambiente social em que se desenvolveu o Choro remonta, principalmente, ao final do século XIX, e é uma consequência imediata da aglomeração urbana e do processo de urbanização do Rio de Janeiro, bem como a diversificação das atividades econômicas na capital da República. Os chorões eram em sua maioria pessoas que ocupavam cargos médios no serviço público, além daqueles que viviam de pequenos biscates. O que ocorria neste ambiente era uma espécie de “sincretismo” musical, resultado da junção de diversos gostos de uma população bastante heterogênea, com um histórico cultural muito distinto. Assim, diversos estilos musicais como a valsa, a *mazurka*, a *polca*, o maxixe, a modinha, a quadrilha, o fado e tantos outros, acabavam naturalmente criando uma “música nova”, propagadas pelos boêmios da cidade em suas noitadas pela cidade, como nos narra Alexandre de Gonçalves Pinto⁷:

⁷ Os fragmentos aqui citados de Alexandre Gonçalves Pinto mantêm a grafia original do autor, tanto no que diz respeito à ortografia da época, quanto aos vários erros ortográficos, numa tentativa de caracterizar ainda mais o seu autor.

Os músicos na sua maioria faziam ponto nos chás de músicas da rua dos Ourives, 50, de propriedade de Buschhman Guimarães e Bevilaqua, e Moreira, á rua Gonçalves Dias, e também no Cavaquinho de Ouro, á rua da Carioca, e Rabéca de Ouro na mesma rua. Nos botequins encontravam-se os malandros chorões, cantando modinhas e assobiando, ao ouvido de outros predilectos do chôr. E assim compunham músicas de inspirações e melodias, que satisfaziam os apreciadores das esplendidas serenatas ao luar, onde os harpejos dos violões as notas sonoras da flauta, e vibrações do cavaquinho, despertava os moradores de todo o quarteirão, abriam-se as janellas, e as portas das moradas, dando entrada ao conjunto que formavam os choros até mesmo dos penetras que em todos os tempos jamais perderam a vasa, improvisava-se então o baile, e os comestíveis feitos a *La minuta*. Os chorões daquela época, era uma família, tal a união que existia entre elles, e o devotamento que tinham dos seus instrumentos, e o respeito as famílias que os acolhiam em seus lares, com estima e simplicidade. E assim correram os tempos cheios de saudades desses modestos compositores de músicas alegres, e saltitantes, portadores de inesquecíveis recordações, deste passado que estamos tentando descrever, como uma homenagem e esta prole de musicista brasileiros que repercutiram, repercute, e repercutirão na grandeza, na beleza dos nossos antigos músicos (PINTO, 1936, p. 127).

Que Villa-Lobos foi um chorão, não restam dúvidas. Esta aproximação foi feita, ainda em tenra idade – quando estava vivo o seu pai – e preocupava sua família, que temia ver o filho entregue à boêmia, envolvendo-se no estigmatizado mundo dos chorões.

Com a morte de Raul, a situação financeira agrava-se sensivelmente. Noêmia Villa-Lobos, vê-se obrigada a lutar pelo sustento da família

Como lavadeira e passadeira para a Casa Colombo – um café tradicional que perdura até hoje como Confeitaria Colombo, na rua Gonçalves Dias, no centro histórico do Rio de Janeiro – ela podia trabalhar em casa (NEGWER, 2009, p. 27).

Villa-Lobos, que já participava, a contragosto de sua mãe, de rodas de choro, vê, então, nesta circunstância, uma oportunidade de contribuir para as despesas da família. Valendo-se de seu violão, do violoncelo e da clarineta, passa a tocar na noite e, para se aproximar ainda

mais dos célebres chorões, oferece-lhes bebidas como forma de ser mais facilmente aceito entre o grupo. Sem dinheiro suficiente para manter está prática – já que o que ganhava como músico era muito pouco –, recorre, então à biblioteca do pai, a qual já vinha se tornado para a família fonte de recursos.

O convívio entre os mestres do *choro* fez com que ele se tornasse amigos de músicos célebres, oriundos, em sua maioria das camadas mais empobrecidas da população daquela época. Entre eles estavam Sátiro Bilhar, João Pernambuco e o cantor e poeta Catulo da Paixão Cearense⁸ (NEGWER, 2009).

É importante que recorramos, mais uma vez ao relato de Alexandr Golçalves Pinto, autor de *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, obra em que se esfoça para manter viva a memória dos principais chorões da República Velha. Neste contexto, Villa-Lobos é agraciado com especial distinção:

Esta celebridade, conheci quando elle era um eximio chorão. Tocando em seu violino, tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto, de um eximio artista, em companhia do grande cantor e poeta dos Sertões, Catullo Cearense, de que elle é um dedicado amigo. Villas Lobos é hoje uma gloria do nosso amado Brasil. Sinto-me fraco quando tenho de dizer qualquer cousa de um personagem da esphera do grande maestro Villas Lobo, pois por mais que eu diga, ainda é muito pouco, pois genio igual a elle, já está por si inautecidos, como um pedestal, por elle levantado, que glorificou e elevou a nossa musica no Brasil (PINTO, 1936, p. 191).

Pouco se sabe sobre Alexandre Gonçalves Pinto. Não há dados biográficos que possibilitem uma análise mais profunda sobre ele. Sabe-se, porém, que viveu entre 1870 e 1940, que era carteiro e músico amador, tocava violão e cavaquinho. Seu nome ficou conhecido a partir da publicação de seu livro, em 1936, *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Nesta obra, Gonçalves Pinto tenta prestar uma homenagem aos chorões de sua época, bem como descreve a atmosfera em que viviam, de uma forma simples e despretenciosa, porém, com a autoridade de quem além de ter convivido com os chorões, também era um deles.

⁸ Catulo da Paixão Cearense é o autor de músicas como Luar do Sertão e Asa Branca, esta última durante muito tempo atribuída erroneamente a Luiz Gonzaga.

O fragmento citado acima – além de um outro citado anteriormente – nos possibilita uma série de análises que poderão corroborar para reforçar o perfil dos chorões do início do século XX. O que salta a primeira vista são os inúmeros erros de gramaticais, o que reforça o relato de que os chorões, em sua maioria, eram pessoas que ocupavam cargos médios nos serviços públicos ou biscateiros, portanto, com uma educação formal modesta. Depois, percebemos uma confusão a chamar Villa-Lobos por “Villas Lobos” e mais adiante, no fragmento citado, de “Villas Lobo”, além disto, declara que Villa-Lobos toca em seu violino “tudo que é nosso, com perfeição e gosto”. Não há relatos de que Villa-Lobos tocasse violino. Seus instrumentos por excelência eram o violoncelo, a clarineta e o violão e de forma amadora, o piano.

Outra característica do texto de Gonçalves Pinto é a tentativa de uma linguagem elegante, beirando às vezes o ufanismo e às vezes saudosismo. Vale lembrar que quando esta obra foi publicada, em 1936, Villa-Lobos já tinha alcançado o reconhecimento mundial e aí há um ponto curioso quando Gonçalves Pinto, em referência a Villa-Lobos, diz: “Esta celebridade, conheci quando elle era um eximio chorão”. Há visivelmente uma ruptura do grande maestro “Villas Lobo” com o seu passado de chorão. Não continuaria Villa-Lobos a ser um chorão? Ou o prestígio que conseguiu como compositor de fama internacional seria incompatível como a condição de chorão? Talvez houvesse nesta afirmação uma tendência inconsciente de colocar o músico popular em condição inferior ao chamado músicoerudido.

Em outro trecho de sua obra, Gonçalves Pinto faz um relato de Maria Piedade, em cuja casa – para usar de suas palavras – os chorões abarracavam-se:

Existia na Tijuca uma creoula de meia idade, que era uma maluca pelo choro. Esta creoula, chamava-se Maria da Piedade, a sua casa vivia dia e noite, abarrotados, a maioria era de chorões desempregados, e que andavam sempre sem vintem, e a tinir. Onde encontra-se um abrigo, que tivesse o pirão, e o bibirique, e um canto com uma esteira, que elles se encostasse, não saham mais. De violão em punho, cavaquinho, harmonica, flauta, etc., estavam num céu aberto. Piedade era uma creoula seria, e honrada, nunca dos que frequentasse a sua casa della abusasse. Vivia do seu trabalho, (isto é) lavando e engommando, pois tinha grande freguezia e ajudada no

trabalho, por uma mulata sua comadre de nome Felismina, que muito a ajudava em casa, e outras vezes em aluguel. De maneiras que, estas duas comadres, eram fanaticas pelos choros em sua casa cotidianos. O que ellas ganhavão, era para gastar na venda no açougue, no Padeiro, etc. Não encommodando-se de no fim do mez, ficarem sem vintem, o que ellas queriam era o choro (PINTO, 1936 p. 98).

Este outro fragmento é interessante para a nossa análise, pois ajuda-nos a entender as construções simbólicas existentes dentro do próprio grupo de chorões. A primeira identificação que Gonçalves Pinto sugere sobre Maria Piedade é dada pela cor de sua pele, “Existia na Tijuca uma creoula de meia idade”, em seguida o autor diz que “Piedade era uma creoula seria, e honrada, nunca dos que frequentasse a sua casa della abusasse” e ainda “Vivia do seu trabalho, (isto é) lavando e engomando...”

Há aqui dois aspectos que merecem comentário. O primeiro diz respeito à representação simbólica do mulato, a uma ausência de identidade ou uma sobreposição destas. Antes de ser uma mulher ou uma senhora, Maria Piedade é qualificada como “creoula”; talvez, pudéssemos pensar ainda que, se tratando o grupo de chorões de um universo masculino, em princípio, que este estereótipo poderia ser pensando pelas premissas de: é “creoula” porque é mulher – esta ligada a gênero –, ou, ainda: não pode ser mulher por ser “creoula” – esta ligada a cor de pele.

O segundo aspecto está ligado ao primeiro e é percebido através do esforço com que o autor tenta atribuir à Maria Piedade o caráter de “creoula séria e honrada”, de quem os freqüentadores de sua casa não abusavam e ainda que esta vivia do seu trabalho “(isto é)” – faz questão de frisar –, lavando e engomando; quase que com isto “absolvendo-a” da condição de “creoula”.

Este trecho nos mostra como, ainda que dentro do mesmo campo simbólico – neste caso, o universo dos chorões – ocorriam disputas que negavam ao mulato, assim como ao negro, a mesma identidade humana que a dos brancos. Este aspecto, que atribui uma marca de superioridade a uns, em detrimento de outros, é chamado por Bourdieu de *modo legítimo* (2007), em outras palavras, uma marca distinta que faz com que um determinado grupo se imagine diferente dos demais.

O outro aspecto remonta-nos a Gilberto Freyre e está associado à uma representação simbólica, e história, da mulata:

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada, aliás, às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar; ditado em que se sente ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás, o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência, senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena, celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas (FREYRE, 2002, p. 84).

De fato, a construção simbólica da sensualidade da mulata perdura até os dias atuais e é fortemente representada na literatura, desde Aloizio de Azevedo até Jorge Amado, por exemplo, assim como nas telenovelas, fazendo reviver o ditado popular citado por Freyre no imaginário coletivo.

Os relatos de Gonçalves Pinto são, portanto, um depoimento importantíssimo e indispensável para se entender, a partir dos seus próprios protagonistas, o *choro* e seu universo. O fato dele ter conseguido publicar um livro contando a sua experiência, em 1936, a despeito dos incontáveis erros de ortografia e de história, nos remonta à obra da crítica literária Gayatri Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010), na qual a autora lança o dilema de “como dar voz aos subalternos?” A solução viria a partir não da mediação de intelectuais, mas sim da abertura de canais de comunicação para que estes possam

expressar-se democraticamente. Com o seu livro, parece que Gonçalves Pinto conseguiu isto.

Em 1903, Villa-Lobos, então com 16 anos, muda-se para a casa de sua tia Zizinha, a fim de diminuir os conflitos com a sua mãe e ter mais liberdade nos contatos com os chorões. Maria Carolina Rangel, de apelido Zizinha, era tia paterna de Heitor e pianista amadora. Foi com ela, que Villa-Lobos, ainda bem criança, tomou conhecimento e aprendeu a admirar a obra do compositor alemão Johann Sebastian Bach, que o influenciará por toda a vida.

Nesse início de século, viu-se se consolidar no Rio de Janeiro uma elite burguesa nascida a partir da proclamação da República. O que se via na prática era um processo vitorioso de substituição das elites sociais do país.

A burguesia carioca focava seu modelo de civilização na França, importando não só objetos de desejo material, mas também os seus referenciais culturais e civilizatório. O porto do Rio de Janeiro, nesta época, segundo Nicolau Sevcenko (2003), figurava no *ranking* mundial como 15º em volume de comércio, superado, no continente americano apenas por Nova York e Buenos Aires.

Este momento revela bem a idéia com que Sérgio Buarque de Holanda vê o impulso que levou o Brasil do Império à República

Quando se fez propaganda republicana, julgou-se, é certo, introduzir, com o novo regime, um sistema mais acorde com as supostas aspirações de nacionalidade: o país ia viver finalmente por si, sem precisar exhibir, só na América, formas políticas caprichosas e antiquadas; na realidade, porém foi ainda um incitamento negador o que animou os propagandistas: o Brasil devia entrar em novo rumo, porque “se envergonhava” de si mesmo, de sua realidade *biológica*. Aqueles que pugnavam por uma vida nova representavam, talvez, ainda mais que seus antecessores, a idéia de que o país não pode crescer por suas próprias forças naturais: deve formar-se de fora para dentro, deve merecer a aprovação dos *outros* (HOLANDA, 2010, p.166).

A partir do ano de 1903, Villa-Lobos, longe da vigilância de sua mãe passa a viver mais intensamente a sua condição de músico, tocando em pequenas orquestras, cinemas, cafés, cabarés, hotéis. Inicia-se aí uma vida marcada por dificuldades e boemia.

Nesta época, conviveu e estreitou ainda mais os seus laços com compositores populares como Ernesto Nazaret, Anacleto de Medeiros, Kalu, Irineu de Almeida, entre outros, segundo Vasco Mariz (1989).

Como sugere Fábio Zanon (2009), o período compreendido entre os anos de 1903 e 1905, são escassos no que se refere à informações sobre a atuação de Villa-Lobos. Segundo este autor, isso torna-se um campo fértil para a propagações de lendas, já que entre outras questões sugere que

A primeira pergunta relevante é sobre sua formação musical superior. Alguns autores sustentam que ele nunca seguiu estudos formais, outros que teve uma tempestuosa passagem pelo Instituto Nacional de Música, cuja a disciplina o irritava, outros ainda que teve professores particulares. Talvez uma combinação das três possibilidades nos dê uma idéia mais acurada (ZANON, 2009, p. 21)

A este respeito, ainda, o pesquisador Avelino Romero Pereira (2007), conseguiu apurar que Villa-Lobos havia se matriculado no Instituto Nacional de Música, no ano de 1904 para frequentar o curso noturno, extinto pelo seu diretor, Henrique Oswald⁹, sob a alegação de que “tal qual se achava constituído, importa em grave prejuízo para o ensino diurno, onde podem ser aproveitados tantos professores, aliás, distribuídos por classes quase sem freqüência, como são as daquele curso” (PEREIRA, 2007, p. 161). Para o autor, a decisão de Oswald revelava insensibilidade para compreender o alquance social do curso noturno e, ainda um certo elitismo, acrescentando que

⁹ Diretor do Instituto Nacional de Música (hoje faculdade de música da UFRJ), que a partir de 1904 assumia o cargo, cancelando várias reformas institucionais sugeridas pelos diretores anteriores, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguéz, respectivamente.

[...] Oswald punha fim ao projeto de Miguéz e Nepomuceno para fundamentar a criação de orquestras sinfônicas no Brasil e vedava o acesso a uma profissão artística a dezenas de aspirantes inscritos nos cursos para o ano de 1904 [...]. Eis a razão para Villa-Lobos não ter proseguido os estudos regulares no Instituto Nacional de Música [...]. Villa-Lobos não abandonou coisa alguma. Ao contrário, foi abandonado (PEREIRA, 2007, p. 162).

Neste período, após uma fase tremendamente conturbada, no campo econômico e político, contornada pelo Governo Campos Salles (1898-1902), o Brasil, vê-se preparado para os investimentos materiais, legando ao Presidente Rodrigues Alves (1902-1906) as condições necessárias para um arrojado programa de reformas na Capital da República, dirigidas, sobretudo, pelo prefeito Pereira Passos e pelo sanitarista Oswaldo Cruz.

Para Nicolau Sevcenko (2003), a nova elite social do país encontra, portanto, espaço para exhibir os monumentos de seu triunfo e de suas idéias

O primeiro deles se revela em 1904, com a inauguração da Avenida Central¹⁰ e a promulgação da lei da vacina obrigatória. Tais atos são o marco inicial da transfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro [...]. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avedidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um *decór* urbano à altura da sua empáfia (SEVCENKO, 2003, p. 43).

Ainda para Sevcenko, quatro seriam os fatores fundamentavam as transformações urbanas daquele período, seriam elas

¹⁰ Atual Avenida Rio Branco.

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento ligado à cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 43).

Estes ideais sustentavam-se, principalmente, pelo arcabouço dos positivistas brasileiros, então no poder, contrariando, muitas vezes o próprio clima de exaltação patriótica defendido por estes. A este respeito, nos diz Sérgio Buraque de Holanda que

[...] os positivistas foram apenas os exemplares mais característicos de uma raça humana que prosperou consideravelmente em nosso país, logo que este começou a ter consciência de si. De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social. Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo de preconceitos, sem saber até que ponto se ajustavam às condições da vida brasileira e sem cogitar as mudanças que tais condições lhe imporiam (HOLANDA, 2010, p.160).

Também na música – como nas outras formas de expressão artística –, os referenciais para o gosto da – usando a definição de Mario de Andrade – “*burguesia de classe, como pela de espírito*” (ANDRADE, 1942, p.31) era determinado pelos distantes centros europeus.

Em decorrência disto, vários artistas e intelectuais se rebelavam, buscando encontrar uma manifestação artística genuinamente nacional; na literatura Olavo Bilac e Aloizio de Azevedo e, na música, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno¹¹, seriam bons exemplos disto.

¹¹ Considerados por muitos os precursores da música nacional brasileira.

No ano de 1906, Villa-Lobos parte em viagem pelo país. Seus destinos são controversos e, alguns deles, comprovadamente fantasiosos. Inicia-se aí, uma nova fase na vida e na formação do compositor.

Considerações Finais

Foram abordados neste artigo aspectos econômicos, sociais e políticos desde a queda do império até o final dos vinte primeiros anos da República Velha, contextualizados com a formação musical do compositor Heitor Villa-Lobos.

A intenção principal não foi a de fazer uma descrição biográfica do compositor, mas sim tentar demonstrar como as circunstâncias sociais e as transformações econômicas e políticas sofridas, sobretudo, pela antiga Capital da República, contribuíram para a sua formação como compositor e que, se refletiriam no caráter de sua obra. Estes fatos servirão, portanto, para auxiliar uma análise mais profunda que se pretenda da obra de Villa-Lobos e sua real contribuição na descrição de uma identidade cultural brasileira.

O auxílio desta empreitada veio não só do pensamento social brasileiro – dos ditos interpretes do Brasil -, como também de conceitos da sociologia clássica e contemporânea, além, é claro, dos vários esforços biográficos que se fizeram sobre Villa-Lobos.

A linha central que auxiliou-nos neste percurso foi, sem dúvida, a da história, talvez numa perspectiva da “nova história”, como a concebe Peter Burke. Assim, a história de Villa-Lobos, e, por analogia a de sua obra, é o reflexo de seu tempo, das transformações que ocorreram ao seu redor, no decorrer de sua vida. Citando J. B. S. Haldane, nos diz Burke que

[...] “tudo tem sua história”, como escreveu em certa ocasião J. B. S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado (BURKE, 1992, p.11).

Assim, portanto, mais tarde poderemos identificar, de que forma Villa-Lobos conseguiu consolidar em sua música a semente nacionalista plantada, a partir do contexto histórico de sua juventude. Isto será tema dos estudos que se seguirão a este.

Bibliografia

ANDRADE, Mario. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BURKE, Peter. *Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro*. In: A escrita da história: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CANDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. In: O processo de 30 e suas conseqüências. Porto Alegre: ERUS, 1983.

DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1978.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Gasa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropicós*. Buenos Aires. Editora Universidad de Buenos Aires, 1977.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica*. In: Textos em representações sociais. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. *Da república velha ao estado novo*. In: História Geral do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1990.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. Tradução Stefano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NIGRI, André. *Monteiro Lobato e o racismo*. In: Revista Bravo. 165 (05). São Paulo: Editora Abril, 2011.

PATTO, Maria Helena. *Estado, ciência e política na primeira República*. Estudos Avançados 13 (35), 1999. Disponível em <http://www.scielo.br>, acessado em 20/05/2011, às 23horas35.

- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. Uma Visão sem Preconceito. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: A.G. Pinto, 1936.
- RIBEIRO, João Carlos (org.) - *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional; Brasília : Universidade de Brasília, 1982.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VAZ, LÍlian Fessler ; [JACQUES](#), Paola Berenstein . *Pequeña historia de las Favelas de Río de Janeiro*. Ciudad y Territorio, Madrid, v. XXXV, n. 136-137, p. 259-272, 2003.
- VILLELA, Aníbal e SUZIGAN, Wilson. *Política de governo e crescimento da economia brasileira*. (1889-1945). Rio de Janeiro. IPEA, 1973.
- ZANON, Fábio. *Villa-Lobos*. Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2009.