

Modernidades dissonantes: a presença de afrotropos no projeto estético-musical de Heitor Villa-Lobos

Dissonant Modernities: the presence of afrotropes in Heitor Villa-Lobos' aesthetic and musical project

DOI: 10.20396/rhac.v5i1.18726

ANA CAROLINE MATIAS ALENCAR

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

 0000-0002-0104-9581

Resumo

O presente artigo pretende recompor o quadro multifacetado das modernidades artísticas emergidas nas primeiras décadas do século XX, no cenário cultural brasileiro, tomando, para tanto, como linha diretiva o exame de alguns aspectos do projeto estético-musical delineado por Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Nesse sentido, os “afrotropos” – conceito formulado por Huey Copeland –, ficcionalizados pelo compositor, e por ele convertidos em signos de uma suposta “brasilidade musical”, serão contrastados com o contexto de consolidação da “Pequena África” carioca, convertida naqueles anos em epicentro de modernidades alternativas potencialmente capazes de expandir, para além das fronteiras do modernismo paulista, a reflexão acerca dos modernismos artísticos atuantes no país.

Palavras-chave: Historiografia da arte brasileira. Modernismos. Arte Afro-brasileira. Afrotropos. Síncopa.

Abstract

This article aims to recompose the multifaceted picture of artistic modernities emerged in the early 20th century, in Brazilian cultural sphere. To achieve this purpose, the examination of some aspects of the aesthetic and musical project outlined by Heitor Villa-Lobos (1887-1959) will be adopted as the main strategy. In this sense, the “afrotropes” – a concept formulated by Huey Copeland – fictionalized by the composer and converted by him into signs of a supposed “musical Brazilianness”, will be contrasted with the context of consolidation of “Little Africa” in Rio, transformed in those years into an epicenter of alternative modernities potentially capable of expanding, beyond the borders of the São Paulo modernism, the debates about artistic modernisms active in the country.

Keywords: Historiography of Brazilian Art. Modernisms. Afro-Brazilian Art. Afrotropes. Syncope.

Introdução

Em tempos recentes, o debate acerca das modernidades artísticas emergidas no cenário cultural brasileiro vem sendo adensado por uma série de contribuições que visam, de um lado, relativizar o papel desempenhado pela Semana de Arte Moderna, de 1922, enquanto marco inaugural do Modernismo no país, e, de outro, recompor um quadro multifacetado de modernidades plurais, que poderiam ser expandidas em termos cronológicos e geográficos para além dos limites fixados em torno do “cânone paulista”¹, uma vez que seriam anteriores ao movimento articulado em São Paulo, remetendo sobretudo à virada do século XIX para o XX, e ao passo que as aludidas modernidades também teriam vicejado em espaços insuspeitos, como as regiões Norte e Nordeste, e como o Rio de Janeiro – espaços esses muitas vezes secundarizados pela bibliografia que se volta para o tema do Modernismo brasileiro.

Não que as ponderações às leituras cristalizadas acerca do modernismo paulista datem apenas de agora. Muito pelo contrário, como bem o pontua Pedro Duarte, desde os anos 1980, vem sendo aprofundado o contrabalanço histórico que busca revisar a “mitologia fundacional” criada pelos modernistas acerca de seus respectivos projetos estéticos. Sobre o assunto, vale dizer que a pregnância, ao longo do tempo, da aludida “mitologia” se explica pelo fato de os primeiros cronistas, narradores, críticos e historiadores do Modernismo terem sido, em grande medida, os próprios membros do movimento paulista, que se colocaram no centro dessa memória, em detrimento de outros artistas situados fora do núcleo vanguardista de São Paulo. E, com o passar do tempo, essa história continuou a ser recontada por críticos literários, historiadores e ensaístas, que, a exemplo de Antonio Candido, viram no modernismo paulista “a tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro”².

Entretanto, nas duas últimas décadas do século passado, segundo as palavras de Silviano Santiago, o Modernismo encontrou-se “fechado para balanço”³. Daí em diante as efemérides em torno da Semana de 1922 passaram a ser aproveitadas para ponderar os limites do movimento. E, assim, se torna fácil atestar que já há algumas décadas as pesquisas históricas no Brasil vêm se dedicando a tudo aquilo que ficou às margens do relato hegemônico do Modernismo. Nas artes, as obras de pintores como Arthur Timótheo da Costa foram revisitadas; na literatura, os novos estudos sobre as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto serviram ao desmanche do problemático rótulo de “pré-modernista” – em relação ao qual

¹ Sobre o assunto, conferir as reflexões de Rafael Cardoso sobre aquilo que o autor chama de “o mito de 1922”. CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 18-25.

² DUARTE, Pedro. **A palavra modernista: vanguarda e manifesto**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 35.

³ SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 85-107.

o movimento paulista perdurava como referência e modelo —; e, no sentido geográfico, as mais recentes pesquisas identificaram novos polos irradiadores de modernidades artísticas, como Pernambuco, Minas Gerais, o Sul do país e o peculiar Modernismo carioca⁴.

Inclusive a hipótese do alargamento temporal do Modernismo brasileiro foi alentada, ainda na década de 1970, por Eduardo Jardim, em *A brasilidade modernista e sua dimensão filosófica* (1978). No livro citado, o filósofo adota como eixo de sua reflexão a problemática da brasilidade tal como reelaborada pelo Modernismo, e sugestivamente aponta para a possibilidade de deitar as raízes do aludido movimento em uma linhagem do pensamento oitocentista⁵.

Nas palavras do autor:

O modernismo literário e artístico constituiu apenas um momento da história do modernismo no Brasil — um movimento que se iniciou em fins do século XIX e atravessou o século XX até os anos oitenta, tendo condicionado desde a feitura de retratos do Brasil por historiadores e sociólogos até a maior parte das realizações artísticas e literárias do período⁶.

Entretanto, em contraste com as revisões historiográficas acumuladas desde os anos 1980 acerca do Modernismo brasileiro, as revisitações contemporâneas⁷ desse tema apresentam uma flagrante inclinação de sentido que confere a elas uma especial peculiaridade: qual seja, a escrita de uma história, e, mais especificamente, de uma história da arte dotada de cor, de corpo e de nome, orientada analiticamente por um recorte biográfico e racial⁸.

⁴ DUARTE, Pedro. **A palavra modernista**: vanguarda e manifesto. *Op. Cit.*, p. 46-50.

⁵ O debate acerca das “fontes e influências” do Modernismo brasileiro esteve atravessado pelo falso dilema em relação à margem de originalidade ou dependência local, medida em relação às escolas artísticas europeias. Aracy Amaral desdobra, em seu livro *Artes plásticas na Semana de 22*, o par “internacionalismo e nacionalismo” para responder à mencionada questão, dedicando-se à descrição minuciosa do ambiente artístico europeu e de sua absorção pelos artistas brasileiros que viajaram a Paris nas primeiras décadas do século XX. AMARAL, Aracy. *Internacionalismo e nacionalismo no modernismo brasileiro*. In: **Artes plásticas na Semana de 22**. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 21-50.

Jorge Schwartz, por seu turno, opta por articular uma análise integrada e sincrônica das vanguardas na América Latina, o que acaba por atenuar o papel fundante muitas vezes atribuído aos movimentos vanguardistas europeus para a eclosão dos modernismos latino-americanos. SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 45-63.

Por fim, em meio a essas possibilidades interpretativas, observa-se a singularidade do enfoque proposto por Eduardo Jardim, ao estabelecer os referidos diálogos intelectuais entre o Modernismo brasileiro e a tradição oitocentista de intérpretes do país — tradição essa com a qual, em grande medida, os próprios modernistas paulistas procuravam romper, por considerá-la “passadista”. JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista e sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Editora Ponteio, Editora PUC-Rio, 2016, p. 18.

⁶ JARDIM, Eduardo. As tradições da diversidade cultural — o modernismo. In: **Diversidade cultural brasileira**. *Op. cit.*, p. 5.

⁷ GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 9-19.

⁸ O aludido enfoque biográfico e racial pode ser observado na produção do artista contemporâneo Dalton Paula, recentemente envolvido com o projeto de elaboração de uma galeria de retratos de personagens negras da história brasileira, com o propósito de assim restituir uma “presença da ausência”. SCHWARCZ, Lília Moritz. Dalton Paula e seus retratos afrodescendentes: dar vida

Uma particular amostra das novas tendências interpretativas mencionadas poderia ser encontrada nas reflexões de Renata Felinto Aparecida dos Santos, que, ao contrapor o par representação x representatividade, busca “desnudar a suposta celebração das raças” atribuída a obras de artistas modernistas paulistas, como seria o caso da emblemática produção plástica da pintora Tarsila do Amaral. Expressiva da aproximação profundamente ambígua da artista em relação à temática racial é sua pintura intitulada “A negra” (1923), cujo centenário foi comemorado no ano passado. As tensões presentes na obra, bem exploradas por Lilia Schwarcz e Renata Santos⁹, residem sobretudo no apagamento da identidade e na exotização do corpo feminino negro de uma mulher que esteve presente no decurso da infância da artista, e que, nas lembranças edulcoradas do passado escravista relatadas pela pintora, não chega a ser sequer nomeada, como é possível notar no seguinte excerto:

Um dos meus quadros de muito sucesso quando expus lá na Europa se chama A negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedra nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas [sic]¹⁰.

Em contraposição ao imaginário distorcido das populações não-brancas, construído por expoentes do Modernismo paulista, Renata Felinto Santos se propõe a elucidar as autorrepresentações de corpos negros feitas por artistas negrodescendentes, no contexto do pós-abolição da escravidão, cujos nomes poderiam ser inscritos nas modernidades artísticas emergentes nesse momento sensível da história nacional¹¹.

Outra leitura desejosa de desestabilizar duradouras certezas acerca do movimento modernista brasileiro poderia ser extraída do livro *Modernidade em preto e branco: arte imagem e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022), no qual o pesquisador Rafael Cardoso ressalta a pluralidade de modernidades alternativas que, desde fins do século XIX, se entrecruzaram e se sobrepuseram no contexto artístico nacional – modernidades essas diante das quais toda e qualquer redução do tema do Modernismo no país

à morte, fazer da ausência uma grande presença. In: PEDROSA, Adriano; BRITTO, Glauceia Helena; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **Dalton Paula: retratos brasileiros**. São Paulo: MASP, 2022, p. 30-34.

⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In: ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 303-305; SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In: ANDRADE, op. cit., p. 663-665.

¹⁰ PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. **Tarsila popular**. São Paulo: Masp, 2019, p. 188 *apud* SCHWARCZ, Lilia Moritz. O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In: ANDRADE, op. cit., p. 305.

¹¹ SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In: ANDRADE, op. cit., p. 666-675.

a uma narrativa única resultaria em inequívoco simplismo historiográfico a ser complexificado por novos enfoques, objetos e tendências¹².

Seguindo esse impulso, o autor se volta sobre o Modernismo carioca, composto por uma diversidade de agentes, dentre os quais jornalistas, ilustradores, humoristas e sambistas – figurando entre esses atores numerosos artistas afrodescendentes, a exemplo de K. Lixto, e dos já aludidos Lima Barreto e Arthur Timótheo da Costa. Além disso, o referido movimento seria especialmente atento à cultura de massas, que se expressava em mídias como a fotografia e as artes gráficas, e teria feito uso da indústria fonográfica, das revistas ilustradas e da moderna prática festiva do Carnaval como potentes polos de irradiação que encontravam espaço propício de desenvolvimento no cenário urbano da capital nacional¹³.

Isto posto, cabe dizer que a reflexão exposta nas páginas que seguem será porosa aos impasses e dilemas apontados pela produção bibliográfica contemporânea, acerca do tema dos Modernismos atuantes no país, aqui observados sob sua inflexão afro-brasileira. Dessa forma, a questão de fundo que permeará a análise do projeto musical e estético de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) será receptiva às possibilidades de alargamento das modernidades artísticas brasileiras em termos da composição étnica, racial e social, de seus expoentes, bem como em relação às mídias e suportes nelas envolvidos.

Nesse sentido, o exame que será feito adiante da obra do compositor carioca, sobretudo da peça para piano e voz intitulada *Xangô* (1919), inclusa no ciclo das “Canções Típicas Brasileiras”, girará em torno dos “afrotropos”¹⁴ singularmente incorporados e ficcionalizados pelo referido músico modernista em seus processos composicionais. Dessa forma, observado a partir do ângulo da retoricidade sonora, o artista será enfocado pelo emprego do motivo “tipo Xangô”¹⁵ realizado por ele em seu vasto repertório musical.

Feitos estes apontamentos introdutórios, prossigamos pela apresentação de nosso protagonista, Heitor Villa-Lobos, que será nesse texto localizado em meio ao férvido modernismo artístico e cultural que irrompia, em inícios do século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

Heitor Villa-Lobos e a alma encantadora das ruas cariocas

O flâneur é ingênuo quase sempre. [...] Acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças

¹² CARDOSO, *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 25-39.

¹⁴ Refiro-me ao conceito formulado por Huey Copeland que será mobilizado no decorrer do artigo. COPELAND, Huey. Relatando condições: rumo a uma história da arte afrotropical. Tradução de Daniel Lühmann. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Orgs.) **Histórias afro-atlânticas**: antologia. São Paulo: MASP, 2022.

¹⁵ A noção de “tipo Xangô” foi especialmente trabalhada pela pesquisadora Juliana Ripke da Costa, e será mobilizada na análise da canção *Xangô*, de Villa-Lobos, que será realizada mais adiante.

para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo¹⁶.

No despontar do século XX, a paisagem urbana carioca foi atravessada por tão vertiginosas transformações que tal processo apenas poderia encontrar na virada do século anterior¹⁷ um frágil paralelo. O núcleo urbano da capital do país, que até pouco tempo antes se repartia entre algumas quantas freguesias e que, sobretudo, abrangia a região atualmente correspondente ao Centro da cidade do Rio de Janeiro, passou então a vivenciar um verdadeiro processo de alargamento cada vez mais contundente de suas fronteiras territoriais¹⁸.

E as regiões antes localizadas às margens dos limites urbanos receberam um afluxo crescente de pessoas: fossem elas os despossuídos recentemente expulsos de seus lares pelas políticas anti-cortiços que animavam as reformas urbanas em curso na cidade, fossem os imigrantes há pouco tempo desembarcados no Rio de Janeiro – capital que se tornara conhecida como “túmulo de estrangeiros” –, ou fossem os indivíduos envolvidos na “diáspora baiana”¹⁹, composta por numerosos contingentes da população negra recém-liberta proveniente do Nordeste, e que se colocavam rumo às freguesias cariocas da Saúde, Santo Cristo, Praça Onze e Gamboa: berços primevos da “Pequena África”²⁰ que, pouco a pouco, se erigia no Rio de Janeiro.

A Pequena África carioca, que ganhava seus mais sólidos contornos nas primeiras décadas do século passado, poderia ser observada como um valioso “laboratório” cultural²¹, em torno do qual reuniam-se experiências religiosas as mais díspares e práticas festivas, musicais e performáticas as mais diversas, nutridas pelos múltiplos grupos étnicos e sociais compostos por indivíduos negros que forjavam para si próprios novos vínculos identitários e de nação, de modo a rearticular conhecimentos e práticas em face a circunstâncias alteradas²².

¹⁶ JOÃO DO RIO. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p. 6.

¹⁷ Refiro-me à modificação na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro, iniciada em 1808, em decorrência da presença da família real portuguesa, acompanhada por um contingente de aproximadamente 15 mil membros da nobreza lusitana. Emblemática da aludida modificação da paisagem da cidade, que resultou, entre outras coisas, na relativa ampliação de seu perímetro urbano, foi a construção do “Caminho das Lanternas”, que se fez a partir da ocupação de zonas pantanosas às margens do Centro da cidade. FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar no Estácio: 1928-1931**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 13-17.

¹⁸ COSTA-LIMA NETO, Luiz. **Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018, p. 117.

¹⁹ MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. São Paulo: Todavia, 2022, p. 106.

²⁰ Termo cunhado pelo multiartista Heitor dos Prazeres (1898-1966) para referir-se a essa porção da cidade como “trincheira de resistência” política e cultural. CARDOSO, *op. cit.*, p. 43.

²¹ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 278.

²² Cécile Fromont afirma: “Apesar da violência extrema que a vida na sociedade escravista brasileira impôs a todos os aspectos dos seus corpos e mentes, homens e mulheres [...] preservaram uma visão de mundo independente [...] que lhes permitiu responder às mudanças e adaptar-se às novidades segundo seus próprios pontos de vista.” FROMONT, Cécile. Dançando para o rei do Congo: da

A noção de família expandida²³ adquiria renovado sentido para a população afrodescendente que, partindo de distintos contextos regionais, sociais, econômicos e culturais, transitava nas vielas do morro da Favela e nas ruas da antiga zona portuária do Rio de Janeiro; zona essa que compunha, até a primeira metade do século XIX, o complexo do Valongo – localização central para o tráfico escravagista recentemente abolido a nível nacional²⁴.

Neste território, que, pelas vicissitudes de um país “moderno”, fora atravessado por experiências afrodiaspóricas complexas atuantes no imediato contexto do pós-abolição, a política exercia-se, entre outros meios, a partir da liderança das “tias”, que além do poderio econômico e cultural, também eram importantes recriadoras de práticas e sistemas de crenças concernentes a religiões de matriz africana em solo brasileiro. Dentre essas matriarcas, Hilária Batista da Costa – mais conhecida como Tia Ciata, seu nome caseiro, afetivo, do que por seu nome de registro –, vinda da Bahia para o Rio de Janeiro em 1876, destacar-se-ia como mãe de santo e quituteira, sendo os eventos promovidos por ela em sua casa núcleos fundamentais de articulação do samba carioca²⁵.

A respeito desses encontros, que poderiam durar por dias e mais dias e tomavam quase todos os cômodos da casa de Tia Ciata, Roberto Moura nos conta:

Na sala, durante o baile tocavam-se os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam músicos profissionais, muitos deles filhos dos baianos que frequentavam a casa. No terreiro, o samba raiado, e às vezes as rodas de batuque entre os mais moços. No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais confeccionados pelos músicos, ou apropriavam-se os presentes do que estivesse disponível, pratos, panelas, raladores, latas, caixas [...]. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas, onde aprendem as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca, tanto cantada como instrumental²⁶.

Dois aspectos assomam daquilo que foi pontuado pelo excerto. Em primeiro lugar, os batuques mais distantes dos olhos dos passantes, que ocorriam no quintal dos fundos da casa da baiana Ciata, recolocam a função política, social, religiosa e cultural desempenhada pelos terreiros de candomblé estabelecidos na Pequena África carioca. Isso porque esses enclaves demonstravam a atuação das religiões de matriz africana como potentes instrumentos promotores de alianças interétnicas no Brasil,

África Central, no início da Era Moderna, ao Brasil, no período da escravatura. In: AVOLESE, Cláudia Mattos; DALCANALE, Patrícia (Orgs.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação liberdade, 2020, p. 137.

²³ MOURA, *op. cit.*, p. 86.

²⁴ COSTA-LIMA NETO, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ SANTOS, Ynaê Lopes do. **História da África e do Brasil afro-descendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, p. 218.

²⁶ MOURA, *op. cit.*, p. 201.

uma vez que “ainda que os terreiros não tivessem deixado de representar uma memória da identidade étnica [...], tal identidade, em virtude da inclusão de tantos elementos estrangeiros, deixou de se basear na linhagem étnica para se assentar na filiação espiritual”²⁷.

Em segundo lugar, seria possível ressaltar o ambiente propício ofertado por esse poderoso “laboratório cultural” emergido na cidade do Rio de Janeiro para o estabelecimento do moderno samba carioca, que, entre outros elementos, se constituía por muitas das características rítmicas da música afro-brasileira religiosa, tais como o compasso binário, a subdivisão em semicolcheias, a melodia e o acompanhamento com ritmo sincopado e a sensação recorrente de deslocamento do tempo forte para as partes fracas do tempo²⁸ – características essas também encontradas, de maneira mais ampla, no lundu e no maxixe, considerados pela literatura especializada como gêneros primevos da música popular no cenário nacional²⁹.

Tal correlação entre a rítmica afro-brasileira e a nacionalização da expressão musical, antes de espontânea, foi argumentada e forjada discursivamente no âmbito dos projetos artísticos modernistas, a exemplo daquele aventado pelo maestro e compositor Heitor Villa-Lobos, que, desde fins dos anos 1910, já despontava como um dos principais expoentes da nova geração de músicos brasileiros. De origem modesta, o jovem violoncelista, que nas décadas seguintes seria convertido em um dos principais nomes da música de concerto do país, circulava pelas ruas cariocas, sorvendo neste espaço os elementos posteriormente utilizados em suas obras orquestrais.

Nas palavras de Eero Tarasti:

Ao cair da noite, as ruas do Rio se enchiam de grupos que tocavam serenatas, os chorões, cujas melodias sentimentais podiam ser “modinhas” (que originalmente eram baladas portuguesas com toques de ópera italiana), ou ritmos mais animados de dança: lundus, tangos, polcas, maxixes. [...]

Desde cedo Heitor ficou interessado pela musicalidade das rodas de choro, bem como por seu modo de vida. [...] Através do choro, ele aprendeu a tocar violão e se familiarizou com os gêneros musicais populares na cidade do Rio, como as valsas lentas, os tangos sincopados de Ernesto Nazareth, schottisches, entre outras formas. A roda de choro frequentada por Villa-Lobos se reunia no Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca³⁰.

²⁷ REIS, João José. O candomblé na Bahia do século 19. In: PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, *op. cit.*, p. 330.

²⁸ Cabe ressaltar a incontornável margem de inadequação e falibilidade guardada pelo vocabulário musical ocidental ao abordar expressões culturais localizadas fora do Ocidente. Entretanto, dado que o samba dificilmente poderia ser pensado enquanto gênero musical estanque, dissociado por completo de outros gêneros como o lundu, o maxixe, a modinha, o chorinho, a marcha carnavalesca, o tango brasileiro, entre outros; e dado que esses gêneros fronteiriços, também eles, estabeleceram diálogos com o repertório musical ocidental, tal vocabulário pode ser estrategicamente manejado nesse artigo, ainda que se saiba dos possíveis ruídos contidos em seu emprego.

²⁹ SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 84-89.

³⁰ TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos**: vida e obra (1887-1959). Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Cláudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021, p. 85-86.

Vale lembrar que, de acordo com a cartografia da cidade delineada por Luiz Costa-Lima Neto, desde meados do século XIX, a região pela qual Heitor Villa-Lobos transitava já poderia ser caracterizada pelo intenso e variado afluxo cultural de inflexão afro-brasileira. Segundo o mapa sonoro da cidade composto pelo pesquisador, o antigo Largo do Rocio, juntamente com a região referente ao já desativado cais do Valongo, seriam partes constitutivas da zona de influência musical do Lundu – gênero afro-luso-brasileiro –, em contraste com as zonas da Aleluia e da Ária, sob influência da música sacra e da música vocal operística de matriz europeia³¹.

Naquele mesmo espaço, em pleno auge do Império escravista brasileiro, estabeleceu-se, por exemplo, a loja de Francisco de Paula Brito, tipógrafo, escritor, jornalista, letrista de lundus e poeta negro carioca, pioneiro na edição de jornais de temática racial, como *O Homem de Cor* (1833), promotor de inúmeros espetáculos teatrais em benefício de alforria de irmãos escravizados e fundador da Sociedade Petalógica, atuante entre as décadas de 1830 e 1860, na Rua da Constituição³² – rua esta que se localizava a poucos metros de distância do Teatro São Pedro de Alcântara e do Teatro de São Francisco, naqueles anos algumas das casas de espetáculo mais prestigiadas da cidade³³. Na referida sociedade, avessa aos estatutos reguladores da República das Letras, o gênero musical da modinha foi reinventado por meio dos versos compostos pelos poetas românticos, e também a partir dos timbres da viola, da flauta e do cavaquinho, explorados pelos instrumentistas saídos das camadas populares do Rio de Janeiro³⁴.

Feitos esses apontamentos sobre a ambiência sonora do Rio antigo, vale frisar que a porosidade da paisagem urbana carioca, permeada pelos trânsitos de indivíduos pertencentes aos mais diferentes estratos étnicos, sociais e raciais, não foi traço exclusivo do contexto imperial, tendo apenas se intensificado na virada do século passado, quando os variados lados da *Belle Époque* vivenciada pela capital inopinadamente esbarravam-se – e isso à revelia dos projetos urbanos que visavam à segregação das camadas sociais menos abastadas. Pois, “dada a geografia peculiar do Rio de Janeiro e as rápidas mudanças demográficas, a convivência se impunha”, caracterizando-se a cidade, naqueles anos, pelo trânsito constante entre opostos³⁵.

³¹ COSTA-LIMA NETO, *op. cit.*, p. 29-32.

³² *Ibidem*, p. 167-169.

³³ Nos palcos de ambos os teatros brilhou, entre 1840 e 1850, o cantor-ator-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques, protegido de Paula Brito e participante de muitos espetáculos em benefício articulados pelo tipógrafo. Com seu variado repertório atorial, composto de lundus, árias e *vaudevilles*, e com seu gestual musical afro-brasileiro, Vasques poderia ser visto como potente expressão das culturas negras *no plural* praticadas por indivíduos afrodescendentes habitantes da capital do Império escravista brasileiro. COSTA-LIMA NETO, Luiz. O ator-cantor negro Martinho Corrêa Vasques (1822-1890): lundus, árias, vaudevilles e paródias no Império da escravidão. *Per Musi*, n. 42, 2022, p. 2-3.

³⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: segundo seus gêneros. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 26-27.

³⁵ CARDOSO, *op. cit.*, p. 94.

O canto *Xangô*: entre a “negrofilia” e o internacionalismo negro nos anos 1920 e 1930

Exemplos de algumas das obras vocais mais expressivas de Heitor Villa-Lobos, compostas entre finais dos anos 1910 e a década de 1920, são as “Canções Típicas Brasileiras”, cuja “fatura”, segundo Eero Tarasti, remeteria ao período de estadia do músico em Paris, que se inicia em julho de 1923, por meio do amparo de uma bolsa concedida pelo governo³⁶. De modo a elaborar para si próprio uma autoimagem “selvática”, de um típico compositor nacional, capaz de destacá-lo no contexto cultural internacional, Villa-Lobos pululou a imprensa francesa de então com as mais estapafúrdias lorotas³⁷ sobre as suas incursões Brasil adentro, chegando mesmo a relatar a sua suposta captura por indígenas das florestas tropicais, a quem teria exibido, em primeiríssima mão, as sonoridades características da música europeia, valendo-se para tanto de um aparelho fonógrafo, nessa imaginária peripécia³⁸.

Mas não por mero acaso o compositor brasileiro assim procedia. Ao fazê-lo, Heitor Villa-Lobos tinha por intento criar para si um espaço legítimo no interior de uma Paris embalada pela música negra e pelo *jazz*, pelo ritmo sincopado, pelas danças binárias, *negro spirituals* e pelo *ragtime*; uma Paris convertida em epicentro das transformações vanguardistas implementadas no campo musical, calcadas, como o pontua Eero Tarasti, na “libertação do ritmo”, na “expansão da orquestra”, na “inclusão de instrumentos antes pouco utilizados” e nas “técnicas de transmissão e gravação que levaram os compositores a escrever com mais precisão e rigor que antes”³⁹.

Para além da ambígua “negrofilia”⁴⁰ que naquelas décadas caracterizava o cenário cultural parisiense – décadas essas igualmente atravessadas pelas investidas imperialistas europeias sobre o continente africano –, e do “primitivismo artístico” que servia de estímulo para os movimentos de vanguarda então vigentes no velho continente, a exemplo do Fauvismo, do Cubismo e do Surrealismo⁴¹, é importante apontar para o fato de a Paris dos anos 1920 e 1930 ter se tornado um dos polos mais ativos de fermentação do movimento pan-africanista engajado no desmonte do “supremacismo branco” e das

³⁶ TARASTI, *op. cit.*, p. 97.

³⁷ As referidas lorotas eram críveis exclusivamente no contexto internacional europeu, afoito justamente por esse tipo de relato. Era pouco verossímil, contudo, que na imprensa brasileira estas mentiras tivessem largo lastro, sendo mais facilmente reconhecidas como paródias de crônicas como as de Hans Staden (1525-1576). Com isso, pode-se dizer que a ironia prepondera nessas histórias inventadas pelo maestro.

³⁸ TARASTI, *op. cit.*, p. 102.

³⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁴⁰ SANTOS, *op. cit.*, p. 668.

⁴¹ BARROS, José D’Assunção. As influências da arte africana na arte moderna. *Afro-Ásia*, v. 44, p. 37-95, 2011.

narrativas históricas, biológicas e sociológicas constituídas no âmbito moderno-ocidental enquanto justificativas científicas para a perpetuação das políticas neocoloniais⁴².

Assim como a cidade de Nova York vivenciou naquelas décadas o refulgente alvorecer do movimento cultural, artístico e intelectual conhecido como *Harlem Renaissance*⁴³, a capital parisiense tornou-se igualmente um dos centros irradiadores da diáspora africana, tendo sido justamente nesse fervilhante contexto fundada a *Revue du Monde Noire* (1931). Uma nova literatura circulava no salão de Paulette Nardal (1896-1985)⁴⁴, salão que se consolidou como um dos principais fóruns internacionais de discussão da intelectualidade negra daquele período, estando entre seus numerosos frequentadores o martinicano Aimé Césaire (1913-2008), criador do termo “negritude”⁴⁵ e autor, alguns anos depois, do *Discurso sobre o colonialismo* (1950), leitura arregimentadora de muitos dos movimentos de liberação do continente africano, desencadeados na segunda metade do século XX⁴⁶.

Ao levarmos em consideração tudo aquilo que vem sendo dito tanto sobre o cenário cultural parisiense, quanto sobre o “internacionalismo negro”, naqueles anos em constante expansão, a leitura da declaração estampada por Heitor Villa-Lobos nas páginas do jornal *O Paiz*, acerca de sua estadia no velho continente, torna-se deveras proveitosa:

Um exemplo frisante da ignorância europeia está em que uma afinidade flagrante entre a nossa música, indígena e popular, e algumas composições de Stravinsky, este a pretende classificar de *motu proprio* como influência universal. Alguns críticos e cronistas europeus, ao ouvirem em Paris certa obra musical escrita por um brasileiro sobre temas dos nossos índios e do tradicionalíssimo carnaval carioca, dos quais os últimos eram inteiramente criados pelos nossos compositores populares, Sinhô, Donga e outros, que são felizmente desconhecidos por completo à alta cultura

⁴² SCHWARCZ, Lilia Moritz. O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência. In: ANDRADE, *op. cit.*, p. 298.

⁴³ O movimento conhecido como *Harlem Renaissance* eclodiu nos anos 1920, em Nova York. A partir de um amplo espectro artístico-cultural, e também dos campos da filosofia, história e sociologia, os intelectuais e artistas negros participantes do movimento exploraram novas formas de compreender e figurar as experiências históricas da população afro-americana. FINZSCH, Norbert. The Harlem Renaissance, 1919-1935. In: WELSKOPP, Thomas; LESSOFF, Alan (Ed.). **Fractured Modernity: America Confronts Modern Times, 1890s to 1940s**. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2013, p. 193-194.

⁴⁴ A martinicana Paulette Nardal foi escritora e jornalista, além de ter sido a primeira mulher negra a estudar na Sorbonne. Contribuiu para a divulgação da *Harlem Renaissance*, no contexto parisiense, e, juntamente com suas irmãs, atuou na consolidação do movimento cultural e literário fundado em torno do termo “negritude”. CAMPOS, Rogério de. Retorno a Aimé Césaire, uma cronologia. In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020, p. 90.

⁴⁵ Nas palavras de Lilia Schwarcz: “A negritude toma força, pois, quando a população negra adquire consciência de que seria necessário retomar sua identidade, recuperar sua herança histórica, cultural e social, proclamar a solidariedade para com as nações negras de todo o mundo, bem como negar o branqueamento vigente de forma naturalizada em boa parte das sociedades ocidentais.” SCHWARCZ, *op. cit.*, p. 300.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 90-107.

musical europeia, disseram, pela imprensa, ao lado de alguns elogios à forma original reconhecida, que essa obra sofria influência de Stravinsky⁴⁷.

Os comentários do compositor brasileiro dizem respeito às apreciações de sua própria obra feitas por críticos europeus, consideradas por ele inadequadas, uma vez que circunscreviam suas produções ao círculo estreito das vanguardas artísticas europeias, imbuídas, em grande medida, do já mencionado “primitivismo artístico”, empregado por elas como elemento disruptivo das convenções artísticas até aquele momento estabelecidas no âmbito da história da música ocidental. Villa-Lobos, por seu turno, pretendia diferenciar-se em meio ao cenário das vanguardas artísticas europeias por meio da evocação do singular repertório rítmico e melódico mobilizado por ele em seus processos composicionais.

Em outras palavras, o músico carioca, ambientado às sonoridades dos choros, sambas e modinhas que embalavam as ruas do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, valia-se de sua vivência e de sua inscrição cultural enquanto signos diferenciadores de sua produção musical, concebendo nesses termos a distância que separaria o vanguardismo cultivado por artistas europeus, centrado em rupturas e inovações formais e estilísticas, de sua própria aproximação em relação às manifestações “folclóricas” e “populares” coexistentes no país, e inseridas por Villa-Lobos em um amplo projeto de pesquisa acerca da “brasilidade musical”.

Dito isto, podemos avançar analiticamente de maneira mais consistente sobre a canção *Xangô* (1919), composta para voz e piano, e que integra o ciclo das “Canções Típicas Brasileiras”, elaboradas, como já foi dito, durante o período de estadia do músico em Paris. A partir desse breve exame, procurarei em seguida sustentar a recorrente presença de “afrotropos” no interior do universo composicional de Heitor Villa-Lobos, de modo a oferecer lastro para futuras reflexões sobre os mais variados diálogos, contatos e tensionamentos travados entre as diferentes modernidades artísticas articuladas no cenário cultural brasileiro.

O canto *Xangô* e a presença de afrotropos

Como chave analítica a ser mobilizada no exame que proponho do canto *Xangô*, composto por Heitor Villa-Lobos e difundido em meio ao cenário cultural previamente comentado, atravessado pelos polos da negrofilia e do internacionalismo negro, irei recorrer às reflexões desenvolvidas por Acácio Piedade acerca da retoricidade e da teoria das tópicas musicais.

⁴⁷ GUIMARÃES, Luiz. *Villa-lobos visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Moderna, 1972, p. 136 *apud* TARASTI, *op. cit.*, p. 103-104.

Valendo-se da categoria de “musicalidade”, concebida como sistema sociomusical composto por elementos simbólicos e sonoros que orientam um mundo musical específico, compartilhado por determinada comunidade cultural, o pesquisador se propõe a deslindar o complexo caso da “musicalidade brasileira” a partir da identificação das tópicas musicais que passaram a orientá-la nas primeiras décadas do século XX, entre as quais poderiam ser citadas as seguintes: brejeiro, época de ouro, caipira, nordestino, indígena, sons da floresta e, por fim, a que mais interessa aos propósitos deste artigo, a tópica afro-brasileira.

Essas tópicas, compreendidas por Acácio Piedade como estruturas convencionais e consensuais mobilizadas em discursos musicais, e enraizadas sempre em uma musicalidade específica, funcionaram naquelas décadas como materiais sonoros e simbólicos explorados pelos compositores do período, engajados nos debates modernistas de então, e que recorreram a esse particular repertório de tópicas para a criação de uma almejada “música nacional”, plena de remissões a musicalidades interioranas e criadora de uma virtual “brasilidade musical”⁴⁸.

Munidos desse conjunto de reflexões, sugiro a possibilidade de nos determos momentaneamente na canção *Xangô*, buscando rastrear no interior dela a possível presença de “tópicas afro-brasileiras”, algo passível de ser realizado ao tomarmos como ponto de partida aquilo que Eero Tarasti pontua sobre a peça:

A quarta canção da série [“Canções Típicas Brasileiras”], “Xangô”, é um famoso ponto de macumba [...].

A partir dessa melodia, Villa-Lobos é capaz de abstrair seu caráter extático, espírito audacioso e potente. O compositor dá a ela valores longos, como uma espécie de polirritmia que compensa o motivo percussivo quadrático do piano. Esse arranjo resulta em um tipo de “arquetipo do estilo afro-brasileiro” presente em toda a produção do compositor.⁴⁹

Tal “arquetipo do estilo afro-brasileiro”, de acordo com Juliana Ripke da Costa, seria caracterizado pela conjugação de uma melodia vocal repleta de polirritmias, notas longas e contornos melódicos descendentes com um acompanhamento percussivo em forma de ostinato, executado pelo piano. Ainda segundo a autora, tais ritmos em repetição, que adquirem a forma de ostinatos, poderiam remeter aos

⁴⁸ PIEDADE, Acácio. Uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras* N° 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora UFPR, 2017, p. 274-277.

⁴⁹ TARASTI, *op. cit.*, p. 353-354.

atabaques⁵⁰ integrantes de muitas das cerimônias performadas no âmbito das religiões de matriz afro-brasileira, sobretudo o candomblé⁵¹.

O samba, associado às religiões negras, perseguido no Rio de Janeiro como diversão de vagabundo [...]. Na verdade, havia muitas coisas cantadas pelos negros na cidade a que se denominava samba, uma nova palavra de sabor africano que se espalhava como um incêndio da Saúde à Cidade Nova, nas favelas e nos subúrbios⁵².

O vínculo entre o samba e a rítmica religiosa afro-brasileira foi fartamente estudado por uma diversidade de pesquisadores, dentre os quais poderíamos citar Roberto Moura, autor do trecho acima transcrito, e também Magno Bissoli Siqueira, musicólogo que mobiliza a noção de “samba perene”, de modo incluir no interior dessa categoria não apenas o samba, mas todo o vasto repertório musical originário, entre outras tradições e influências, da estrutura rítmica da música negro-religiosa de matriz africana e afro-brasileira, composta por elementos como a síncopa, a pulsação rítmica, a melodia e o acompanhamento com ritmo sincopado, a acentuação das partes fracas do tempo, a marcação em semicolcheias e a predominância do compasso binário⁵³.

Trata-se de uma tradição rítmica pouco explorada ao longo da história da música europeia⁵⁴, vindo a ganhar destaque no cenário ocidental a partir do século XX, mediante a iniciativa das vanguardas artísticas atuantes no período⁵⁵. Como nos informa o autor, as síncopas⁵⁶, que copiosamente se encontram nos sambas, maxixes, lundus, batuques e cateretês, não tinham destaque no universo musical europeu até pouco mais de um século atrás. E o núcleo primário difusor desse procedimento sonoro, que

⁵⁰ Segundo Pierre Verger: “Os atabaques desempenham nesses cultos um papel essencial. São, para os negros, muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. São considerados seres dotados de alma e personalidade. [...] Os atabaques são instrumentos sagrados.” VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução de Carlos Moura. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2019, p. 25.

⁵¹ COSTA, Juliana Ripke. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. **Orfeu**, v. 1, n. 1, jun., 2016, p. 60.

⁵² MOURA, *op. cit.*, p. 237.

⁵³ SIQUEIRA, *op. cit.*, p. 72-86.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁵ CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 79-81; BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p. 71.

⁵⁶ Com as seguintes palavras José Miguel Wisnik define a síncopa: “[...] alternância entremeada de dois pulsos jogando entre o tempo e o contratempo, e chamando o corpo a ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança. Com isso ele [o ritmo] se investe do seu poder de aliar o corporal e o espiritual, e de chegar no limiar do tempo e do contra-tempo, o simétrico e o assimétrico [...]. O ritmo não é meramente uma sucessão linear de tempos longos e breves, mas a oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades [...]. WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 70.

consiste no deslocamento do acento para as partes fracas do tempo, seria, segundo Magno Bissoli Siqueira, a música negro-religiosa⁵⁷.

De modo a complementar o que vem sendo dito, observemos as colocações de Nahim Marum sobre o referido tema:

A inspiração afro-brasileira determina em Villa-Lobos o emprego de um discurso musical predominantemente modal, uma forma musical circular que explora elementos rítmicos característicos da cultura africana, carregados em ostinatos e notas pedais. A melodia é predominantemente curta, repetitiva e simétrica; as terminações dos fraseados evitam graus conjuntos e apresentam-se com terças ou quintas descendentes. Essa visão do compositor sobre os rituais afro-brasileiros se reflete nas Canções Típicas Brasileiras – Xangô, *Estrela é lua nova* – e nas Modinhas e Canções – *Cantilena*, *Remeiro de São Francisco* e *João Cambuête*⁵⁸.

Tal como o pontua o autor, um dos traços característicos da canção *Xangô* seria, portanto, o embasamento da peça em “paradigmas musicais ritualísticos ou religiosos”⁵⁹ – paradigmas esses cada vez mais explorados e ficcionalizados por compositores modernistas desejos de forjar uma “música brasileira”, calcada, entre outros elementos, nas já mencionadas “tópicas afro-brasileiras”, comentadas por Acácio Piedade.

Vejamos como esses elementos poderiam ser lastreados no interior da peça:

The image displays a musical score for the song 'Xangô' by Heitor Villa-Lobos. It consists of two staves: 'CANTO' (Vocal) and 'PIANO'. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It is marked 'Animado (120 = ♩)'. The lyrics 'Xan - - gôl - - ô - -' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It is also marked 'Animado' and features a dynamic marking of *f > p*. The piano part includes a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic shifts between *sf* and *p*.

Figura 1:
VILLA-LOBOS, Heitor. **Xangô**. Chansons Brésiliennes. Paris: Éditions Max Eschig, 1957.

⁵⁷ SIQUEIRA, *op. cit.*, p. 88-89.

⁵⁸ MARUM, Nahim. **Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos**: publicadas pela Editora Max Eschig. São Paulo: Editora UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 28.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

Mais do que o emprego das síncopas, ou seja, dos deslocamentos do acento para as partes fracas do tempo, acredito que o fator mais distintivo da produção composicional de Heitor Villa-Lobos consista na transformação desses deslocamentos em uma espécie de padrão recorrente ao longo de toda a peça. Pode-se perceber o que foi dito ao observarmos as células rítmicas, de feitiço percussivo, executadas pelo piano, que se mantêm estáveis durante quase toda a canção, e ao destacarmos as indicações de dinâmica referentes ao acompanhamento rítmico realizado pelo instrumento, indicações essas caracterizadas por sinalizações de *sforzandos* que recaem com frequência sobre os contratempos.

O efeito desestabilizador da convencional medida “quatro por quatro” em que se organiza o compasso é apenas ressaltado pelas constantes quiálteras incorporadas à linha melódica executada pelo canto; algo possível de se notar no fragmento da peça exposto a seguir:

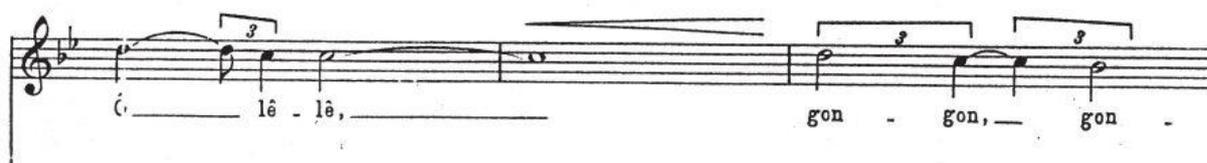


Figura 2 :
VILLA-LOBOS, Heitor. **Xangô**. Chansons Brésiliennes. Paris: Éditions Max Eschig, 1957.

Assim como em outras de suas composições, a exemplo do *Choros Nº. 10*, Villa-Lobos torna inadequada e estreita a acepção mais tradicional da “síncopa”, tal como delimitada pelo vocabulário musical ocidental, pois, ao invés de exceção, de deslocamento rítmico momentâneo, as síncopas seriam convertidas pelo compositor em elemento recorrentemente utilizado, estruturante de uma forma que rompe com a medida mais convencional do compasso⁶⁰.

Valendo-me dessas reflexões gostaria de sustentar, portanto, que em torno do repertório rítmico enfocado teria se cristalizado um importante “afrotropo”, em intensa circulação pelas mais variadas paisagens sonoras do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX – repertório esse com o qual Heitor Villa-Lobos travou recorrentes diálogos no âmbito de sua produção musical. No entanto, antes de prosseguirmos com a argumentação, comentemos brevemente a noção acima mencionada.

⁶⁰ Já no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade afirmava a limitação da concepção ocidental de “síncopa”, se aplicada à “fantasia musical” característica da rítmica “tipicamente” brasileira. Contemporaneamente, Carlos Sandroni oferece uma possível saída para esse dilema mediante o uso do conceito de “contrametricidade”. ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006; SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Segundo o historiador da arte Huey Copeland⁶¹, a categoria de “afrotropo”, interpretada ao mesmo tempo como artefato, conceito e operação, abrangeria as formas visuais (e por que não também sonoras?) que “tornam a ocorrer ao longo do tempo e de diferentes lugares na diáspora africana, influenciando a maneira como sujeitos negros imaginam a si mesmos e negociam tecnologias de transmissão visual”. Neste sentido, o afrotropo lança luz sobre as maneiras pelas quais sujeitos negros tomariam para si próprios os meios representativos disponíveis, de modo a promover fraturas em sua lógica significadora.

Nas palavras do pesquisador:

Para Bakhtin, no cronotopo – e, para nós, no afrotropo –, “o tempo, da maneira como era, ganha espessura, assume fisicalidade, torna-se artisticamente visível; do mesmo modo, espaços se tornam carregados e responsivos aos movimentos de tempo, enredo e história”. Visto sob essa luz, obscurecido e deformado pelas histórias africanas e da diáspora, o afrotropo emerge como uma formação nitidamente híbrida que coloca um desafio para as noções de autoria e narração cronológica, levando-nos para dentro e para fora da órbita do cânone tanto do ponto de vista material, quanto temporal, de modo a destacar o fluxo volúvel da imagem negra ao redor do mundo⁶².

Seguindo essa trilha de reflexão, proponho que a “tópica afro-brasileira”, concebida por Acácio Piedade, o “arquétipo do estilo afro-brasileiro”, comentado por Eero Tarasti, bem como o motivo “tipo Xangô”, referido por Juliana Ripke da Costa, poderiam todos ser compreendidos na esteira dos afrotropos, tal como definidos por Huey Copeland, uma vez que cada uma dessas categorias, a seu modo, cristalizaria processos histórico-culturais mais amplos, protagonizados por indivíduos negros, e inseridos no âmbito da diáspora africana.

Em outras palavras, a modelação desses tropos, tópicos, tipos, arquétipos não teria sido um processo unilateral, executado por artistas modernistas engajados em projetos de construção de uma pretensa “música nacional”. Pelo contrário, o forjamento de um vasto conjunto de afrotropos teria se dado – não sem tensões e conflitos – por iniciativa tanto dos referidos artistas modernistas, quanto pela agência de músicos, compositores, instrumentistas e artistas negrodescendentes, interessados em reconstruir alianças e vínculos culturais no contexto do pós-abolição, e que se utilizaram da linguagem musical como um de seus mais poderosos instrumentos de atuação.

Retornando ao caso do canto *Xangô*, de Heitor Villa-Lobos, pode-se dizer que os afrotropos ali presentes – sobretudo as síncopas e ostinatos –, forjados nas ruas, casas e terreiros da Pequena África

⁶¹ COPELAND, Huey. Relatando condições: rumo a uma história da arte afrotrópica. Tradução de Daniel Lühmann. In: PEDROSA, CARNEIRO, MESQUITA, André. (Orgs.) *Histórias afro-atlânticas*: antologia. *Op. cit.*, *op. cit.*, p. 623-624.

⁶² *Ibidem*, p. 624.

carioca e reelaborados pelo moderno samba que naqueles anos emergia no Rio de Janeiro, foram, por seu turno, transculturados pelo compositor modernista em muitas de suas composições. Familiarizado com a híbrida paisagem sonora⁶³ da cidade, uma vez que ele mesmo circulava pelos espaços de sociabilidade marcados pela presença dos chorões, modinheiros, sambistas e seresteiros⁶⁴, Villa-Lobos absorveu, e, de sua maneira singular, reinterpretou os afrotropos que integraram seu vasto universo composicional.

Não por acaso o compositor mencionou em uma entrevista previamente citada os nomes de Sinhô e Donga, que, assim como a música do carnaval carioca, foram tratados como fontes para os motivos por ele trabalhados em suas peças camerísticas e orquestrais. Contudo, como o músico lamenta, os ouvidos pouco habituados à “paisagem sonora” ressonante na cidade do Rio de Janeiro apenas encontrariam naquelas mesmas peças supostas influências europeias de compositores vanguardistas, como Igor Stravinsky, e não a fina nata da música tocada nas ruas, nas praças, nos cinemas, restaurantes e nas noites cariocas, tão ao gosto do protagonista dessas páginas – artista que, nas palavras de Eero Tarasti, participava desses ambientes com tamanho entusiasmo, que chega a surpreender o fato de Heitor Villa-Lobos ter sido alçado ao circuito musical “oficial”, em vez de “ter permanecido como um chorão ou seresteiro errante”⁶⁵.

Considerações finais

No decorrer do artigo, meu intuito foi o de analisar o universo composicional de Heitor Villa-Lobos, de modo a inseri-lo, aproximá-lo e contrastá-lo em relação ao contexto cultural de emergência da Pequena África carioca e das modernidades alternativas fervilhantes nesse singular território afrodiaspórico. Algo que foi feito mediante o exame dos afrotropos cristalizados em torno de recursos rítmicos como a síncopa e o ostinato, mobilizados pelo artista recorrentemente em muitas de suas composições, e que se fizeram presentes igualmente no canto *Xangô*, que integra o ciclo das “Canções típicas brasileiras”.

Com isso, procurei distanciar-me de leituras da obra de Villa-Lobos que enfocam o compositor a partir do ângulo das “fontes e influências europeias”, bem como de uma vertente de interpretação da obra

⁶³ SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo estado atual do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 25-27.

⁶⁴ Pequena amostra do que está sendo comentado é o fato de Villa-Lobos ter se apresentado no restaurante Assyrio e no salão do cinema Odeon, espaços pelos quais também circulavam músicos negros como Pixinguinha e Donga, então integrantes do grupo “Os Oito Batutas”. Ou então a assiduidade de Villa-Lobos nas rodas de choro promovidas pelo Cavaquinho de Ouro, ponto de encontro de músicos populares como Anacleto de Medeiros, entre outros chorões de renome. TARASTI, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁵ TARASTI, *op. cit.*, p. 86.

do músico carioca centrada particularmente nas implicações políticas passíveis de serem extraídas do projeto pedagógico-musical de Heitor Villa-Lobos; abordagem essa que se ancora na ocupação de cargos oficiais de prestígio, por parte do compositor, durante a Era Vargas, como o posto de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), que Villa-Lobos assumiu em 1932⁶⁶.

Diversamente a essas linhas interpretativas, a minha proposta analítica – vale dizer, em estreito diálogo com a bibliografia mais contemporânea referente ao tema do Modernismo brasileiro, particularmente atenta aos modernismos plurais atuantes no país – consistiu em observar o compositor carioca de um ângulo que não fosse nem o das “fontes e influências europeias” que teriam orientado seu projeto, e nem o da perspectiva estritamente política previamente mencionada.

O que pretendi, pelo contrário, foi o desdobramento de um exame de Heitor Villa-Lobos plenamente cioso das sinuosas vias de mão dupla, tripla, em múltiplas direções, que conectam o universo composicional deste artista aos pulsantes territórios do samba moderno, das rodas de choro, modinhas e serestas, vicejantes na Pequena África carioca, e ressonantes na “alma encantadoras das ruas” do Rio de Janeiro.

⁶⁶Sobre o assunto, conferir: WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. Parte 1. Nacionalismo musical. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **Música**: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 148.