

LOQUE ARCANJO JR.

**O RITMO DA MISTURA E O COMPASSO DA HISTÓRIA: O
MODERNISMO MUSICAL NAS BACHIANAS BRASILEIRAS
DE HEITOR VILLA-LOBOS**

BELO HORIZONTE
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LOQUE ARCANJO JR.

O RITMO DA MISTURA E O COMPASSO DA HISTÓRIA: O MODERNISMO MUSICAL NAS BACHIANAS BRASILEIRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: História: Tradição e Modernidade

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Dra. Adriana Romeiro

BELO HORIZONTE
2007

*Para meu pai
(em memória)*

*Para Rosangela,
com muito carinho*

SUMÁRIO

ABREVIATURAS.....	5
AGRADECIMENTOS.....	6
RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
PALAVRAS-CHAVE/KEYS-WORDS.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - A MÚSICA DE UM ARTISTA “PREDESTINADO”.....	21
1.1 - A modernidade musical no discurso autobiográfico de H. Villa-Lobos.....	28
1.2 - O <i>Macunaíma</i> da música Brasileira.....	36
1.3 - <i>Villa-Lobos da Paixão Cearense</i>	48
CAPÍTULO II - A MÚSICA BACHIANA NOS QUADROS DO NACIONALISMO MUSICAL.....	55
2.1 - Villa-Lobos e o panorama musical entre os anos 1920 e 1930: a busca por um retrato musical do Brasil.....	55
2.2 - A (re)invenção da música de J. S. Bach: de artesão da música ao mito nacionalista.....	69
2.3 - O discurso musical bachiano como instrumento pedagógico.....	77
2.4 - Os concertos: instrumentos de difusão musical.....	95
CAPÍTULO III - AS BACHIANAS BRASILEIRAS E O RITMO DA MISTURA: UMA LEITURA MUSICAL DO BRASIL.....	103
3.1 - A “apropriação espertalhona” da cultura européia.....	109
3.2 - O choro e seresta: o ritmo da brasilidade como ingrediente da mistura.....	119
3.3 - O Ritmo Bachiano da Mistura.....	125
CONCLUSÃO.....	147
GLOSSÁRIO.....	150
FONTES.....	152
REPERTÓRIO DO CD.....	156
LISTA DE PARTITURAS.....	156
BIBLIOGRAFIA.....	157

ABREVIATURAS

ACL – Acervo Curt Lange

MVL – Museu Villa-Lobos

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao *Programa de Pós-Graduação em História* da UFMG e à professora Dra. Adriana Romeiro por terem acolhido e acreditado nas idéias iniciais apresentadas no projeto. Sou muito grato pela orientação sempre precisa e pelas palavras de incentivo nos momentos mais difíceis. Agradeço ao professor Dr. José Carlos Reis, pelo auxílio no início da elaboração do projeto no ano de 2002. Agradeço ao Professor Dr. Eduardo França Paiva com quem mantive contato através das aulas na disciplina de *Metodologia da História Cultural* no *Curso de Especialização em História da Cultura e da Arte* ministrado no ano de 2004. Ao professor Dr. Magno Moraes Mello pela amizade conquistada desde os tempos de UNIBH e pelas longas conversas sobre história da arte que foram muito importantes.

Agradeço à Flávia Martins de Albuquerque responsável pela biblioteca e pela pesquisa do *Museu Villa-Lobos* no Rio de Janeiro, onde estive no mês de janeiro de 2005 em meio à documentação que me serviu de base para a escrita.

Agradeço à André Guerra Cotta e a toda equipe do *Acervo Curt Lange/UFMG* onde fui recebido com a máxima presteza e dedicação. O acervo, por meio de uma rica documentação, foi fundamental para a concretização desta dissertação.

Agradeço aos colegas de trabalho do Curso de Turismo e do Curso de História do *Centro Universitário de Belo Horizonte* (UNIBH), em especial ao professor Wantuiu Miguel de Barcelos pela amizade e por dividir as aflições acadêmicas durante a pesquisa.

Ao meu colega e amigo Ronaldo Cadeu, com quem compartilhei o gosto precoce pela música, além de uma trajetória de contato com o violão. Sem o mesmo talento musical, porém, por força de uma grande admiração pelo instrumento e pela música, esta dissertação é fruto, também, de nossa amizade.

Agradeço às longas conversas com Daniel Barbosa do Santos com quem dividi, diversas vezes, as angústias referentes à pesquisa histórica. A ele devo, também, a leitura crítica do texto que muito contribuiu para o amadurecimento deste.

Às importantes indicações da professora Dra. Ana Cláudia Assis e do professor Dr. João Pinto Furtado, durante o processo de qualificação em agosto de 2006.

Ao Marcos que me auxiliou na gravação do CD e na organização dos arquivos referentes às partituras. Sua ajuda foi muito importante.

Agradeço à Izamara Arcanjo que, além de dialogar sobre as idéias, concedeu-me o prazer de combinar o trabalho intelectual com o carinho familiar, indispensável nos momentos mais difíceis da escrita.

Agradeço à Rosangela pela leitura de parte do texto, pelo carinho e compreensão nos momentos de ausência que a escrita demandava.

Agradeço à minha mãe, a Izabela, e a Lucimara pelo apoio de sempre.

Agradeço à todos os amigos e familiares que, durante um bom tempo, ouviram as *Bachianas Brasileiras* repetidas vezes e se transformaram em ouvintes de Villa-Lobos. Algumas vezes, mesmo contrariando suas preferências estéticas, ouviam as peças, convencidos pelo meu entusiasmo que esperava enxergar nas obras uma história para contar.

Finalmente, agradeço à memória de meu pai, que me proporcionou o primeiro contato com o violão e com a música. Suas palavras de incentivo ecoam, de algum modo, neste texto. Esta escrita tem, em sua essência, muito daquilo que aprendi com seus ensinamentos e com a admiração que adquiri pela sua pessoa. Durante a escrita deste texto, ele esteve sempre presente.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise das *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) numa perspectiva histórica. Compostas entre os anos de 1930 e 1945, estas obras apareciam no discurso de Villa-Lobos como composições que, desde sua infância, já estariam na mente *predestinada* do músico, como fruto de sua *intuição* prematura. Leitura de caráter autobiográfico, tal interpretação encontra-se naturalizada em diversas obras biográficas e musicológicas sobre o compositor. A partir de uma análise teórica sobre o modernismo no Brasil, indicada por estudiosos do tema, esta interpretação que o compositor faz de sua própria obra indicou alguns traços marcantes do modernismo nacionalista brasileiro, tanto no que se refere à busca pela essência da nacionalidade, quanto no que tange à idéia de vanguarda como um dos elementos do modernismo de modo geral. Após a pesquisa, ficou evidente, neste contexto de criação das obras, que a apropriação da música de Bach tomou uma conotação que expressava bem o ideário nacionalista de modernidade musical, calcada na construção da unidade nacional. A música bachiana, a partir de sua apropriação pelo romantismo musical do século XIX, transformou-se em símbolo de nacionalismo e desenvolvimento e, dessa forma, mais tarde, no Brasil, foi “deglutida” pela leitura antropofágica de Villa-Lobos. A partir da apropriação da musicalidade “primitiva” brasileira, misturada aos elementos da música de Bach, verificou-se que o músico construiu com as *Bachianas Brasileiras* uma síntese musical que, dentro de um contexto de unificação da nação, fez dialogar elementos musicais distintos e diversos. No ritmo desta mistura, a leitura da obra de Mário de Andrade e a presença de uma musicalidade fruto do seu contato com a música popular, ditavam, em larga medida, a escrita musical de Villa-Lobos. Desta forma, as *Bachianas Brasileiras* fazem ecoar toda esta diversidade, compondo uma rede de significados que fizeram de Villa-Lobos uma expressão da cultura brasileira.

ABSTRACT

This work consists of an analysis of Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras* in a historical perspective. Composed amongst the years of 1930 and 1945, these masterpieces appeared in Villa-Lobos' speech as compositions that, since his childhood, would already be in the *predestined* mind of the musician, as the fruit of his premature *intuition*. While an autobiographical reading, such interpretation is naturalized in many biographical and musicological works about the author. From a theoretical analysis of the Brazilian Modernism, indicated by experts of the theme, this approach the composer make of his own work pointed to some remarkable features of the Brazilian nationalist modernism, as much in what refers to the search of the essence of the nationality as with respect to the idea of vanguard as one of the elements of modernism in general. After the research, it became obvious, in this context of creation of the works, that the appropriation of Bach's music took a meaning that quite expressed the nationalist ideas of musical modernism, trampled on the construction of the national unity. The Bach's music, from its appropriation by the nineteenth century musical romanticism, turned to symbol of nationalism and development and, in this way, later, in Brazil, was "swallowed" by Villa-Lobos' anthropophagical reading. From the appropriation of the Brazilian "primitive" musicality, mingled with the elements of Bach's music, it could be verified that the musician constructed with the *Bachianas Brasileiras* a musical synthesis which, in a context of nation unification, made dialogue distinct and different musical elements. In the rhythm of this mixture, the reading of Mário de Andrade's work and the presence of a musicality result of his contact with the popular music, dictated, as far as possible, Villa-Lobos' musical writing. In this way, the *Bachianas Brasileiras* make echo all this diversity, composing a web of meanings which made of Villa-Lobos an expression of the Brazilian culture.

PALAVRAS-CHAVE: música, modernismo, história cultural, Villa-Lobos, Bachianas Brasileiras

KEY WORDS: music, modernism, cultural history, Villa-Lobos, Bachianas Brasileiras

INTRODUÇÃO

Os estudos históricos que elegem a música como objeto de análise encontram uma série de dificuldades. A incorporação da música como tema para a pesquisa histórica está ligada ao momento de vitalidade pelo qual passa a disciplina desde fins da década de 1980. Este momento é caracterizado pela “multiplicação dos objetos de pesquisa, especializações cada vez mais sofisticadas, uma produção abundante”.¹ Neste mesmo período, os *Annales* reavaliaram tudo aquilo que sustentava o seu projeto desde o início: a aliança com as ciências sociais. Este foi um período caracterizado, também, pela “crise dos sistemas de interpretação da sociedade como o marxismo, o estruturalismo, o funcionalismo”.² Desta forma, a História teria que “repensar os métodos”, organizar uma nova articulação entre “indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral. A escrita da História, anteriormente caracterizada por uma narrativa “cifrada”, passaria a ser, após esta articulação, “demonstrativa”. Durante a chamada terceira fase da *Escola dos Annales*, situada entre os anos 1968 e 1988, constata-se uma crise de interdisciplinaridade, a qual, ainda hoje, é a orientação central da chamada *nouvelle histoire*.³

Chartier redefiniria os termos destas transformações em 1989 com seu artigo *Le Monde Comme Representation*. Na concepção deste autor, as mutações da história não seriam produtos de uma crise das ciências sociais. Para o historiador francês,

As mutações da história nos últimos anos estão ligadas a um distanciamento dos princípios de inteligibilidade que comandaram a *nouvelle histoire* desde a sua origem: renunciou-se à descrição da totalidade social, à história global, ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante; renunciou-se à primazia do corte social para dar conta do cultural, passando-se de uma história social da cultura a uma história cultural do social.⁴

¹ REIS, J. C. *A Escola dos Annales: a inovação na história*, São Paulo: Paz & Terra, 2000, p. 127-130.

² REIS, J. C. 2000, p. 127-130.

³ REIS, J. C. 2000, p. 127-130.

⁴ CHARTIER *apud* REIS, 2000, p.127-130.

As relações entre História e Ciências Sociais tomariam, assim, uma nova direção. Esta nova História não quer elaborar visões globais, sínteses, mas ampliar o campo da História e multiplicar seus objetos.

Dentre estas transformações, a incorporação da música como objeto de pesquisa histórica é um dos traços marcantes. De acordo com Peter Burke, “para um estudo de caso na história das representações, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais”. Como exemplo, Burke destaca o trabalho de Edward Said, *Culture and Imperialism*. Neste texto, Said promove “uma discussão sobre *Aída* de Verdi, em que sugere que a obra confirma a imagem ocidental do Oriente como um lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem ostentar certo poder”.⁵ Esta novidade temática está vinculada, também, ao momento histórico no qual os próprios pesquisadores estão inseridos. Por meio de recursos técnicos cada vez mais sofisticados, de acordo com Marcos Napolitano,

vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos diretamente da realidade. Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir. Este fenômeno não pode passar despercebido pelos historiadores, principalmente para aqueles especializados em História do século XX.⁶

Para Napolitano, as dificuldades do emprego de documentos musicais como fontes históricas levaram o historiador a supervalorizar a *letra* na abordagem da canção como documento histórico. Desta forma, “até bem pouco tempo, persistia a crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal”.⁷ Da mesma maneira, pode-se dizer também que, para o senso comum e para muitas instituições de ensino musical, a história da música erudita resume-se, ainda hoje, em narrativas biográficas sobre os principais compositores ocidentais, acompanhadas de descrições gerais das suas principais obras.

⁵ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 86.

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Fontes áudio-visuais: a História depois do papel*. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto. 2005, p. 235-289. Ver também: NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

⁷ NAPOLITANO, 2005, p. 235-289.

Nesta nova perspectiva, explicita-se a necessidade de “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (seu conteúdo narrativo propriamente dito)”⁸. Assim, Napolitano enfatiza que,

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual, ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, estas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a estrutura específica do material áudio-visual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os fatos sociais e históricos nela encenados direta ou indiretamente.⁹

Procedendo deste modo, o estudioso pode revelar, por meio das fontes musicais, os diferentes padrões estéticos de uma dada sociedade, bem como apresentar diferentes posições acerca das formas de compor, das sonoridades, das orquestrações e da difusão de diversos gêneros musicais por meio de concertos e circulação de partituras. Na maioria das vezes, o que acontece é a substituição destes documentos musicais por documentos escritos, desvinculando-se assim o material musical da análise. É o que acontece com bastante frequência nos estudos de canções, quando se leva em conta apenas a letra, ou seja, o texto ou a lírica.

Muitas obras que se propõem a escrever uma história da música são na verdade escritas por jornalistas, aficionados e outros diletantes no campo da pesquisa histórica. Estes textos promovem, na maioria das vezes, uma narrativa biográfica sobre o compositor, recheada com o que se convencionou chamar “contexto histórico”. Este contexto é descrito sem que para isto o escritor utilize uma perspectiva crítica para discutir as relações entre a produção do músico em questão e seu universo cultural.

Outro tipo de análise tornou-se muito difundida, principalmente após as pesquisas de José Ramos Tinhorão. Este historiador, que desde a década de 1970 se transformou numa referência

⁸ NAPOLITANO, 2005, p. 235-289.

⁹ NAPOLITANO, 2005, p. 235-289.

quase que obrigatória para os pesquisadores da chamada história da música popular brasileira, desenvolveu sua produção em torno do mapeamento dos gêneros musicais brasileiros (choro, samba, samba-canção, etc).¹⁰ As fontes utilizadas por ele para o desenvolvimento de seus textos são bastante variadas: documentos oficiais, textos de viajantes estrangeiros, periódicos e materiais iconográficos. Mas a desvinculação do material musical da análise, o abandono da forma e a supervalorização das fontes escritas fizeram com que Tinhorão desenvolvesse um discurso que levantou questões de ordem ideológica e sociológica, enfocando a música apenas como “gênero” e ocultando um debate histórico-cultural que privilegiasse os sons, os estilos e a produção musical propriamente dita.¹¹

As fontes de natureza escrita não devem ser desvinculadas do material musical. Não se trata de menosprezar as fontes escritas não-musicais, ou colocá-las em segundo plano, mas de destacar a importância do material musical, em forma de partitura ou fonograma. É importante perceber que o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível.

É indispensável ao historiador remontar a uma “rede de escuta”¹² que perpassa o universo cultural no qual está inserido um possível recorte temático e temporal, pois,

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo.¹³

Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, dentre outros aspectos

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

¹¹ Ver NAPOLITANO, 2005, p. 254.

¹² A expressão é de CONTIER *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 259.

¹³ NAPOLITANO, 2005, p. 235-289.

formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes (...) [e] dão sentido histórico às obras musicais.”¹⁴

Os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que “o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados”. Assim, “a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais”. Esta abordagem permite “analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade”.¹⁵

Tendo como objeto de pesquisa a literatura, Chartier propõe uma análise histórica que desloca a atenção, tanto para o mundo do texto quanto para o mundo da leitura, destacando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura (ou escuta), enquanto um processo histórico, varia de acordo com o tempo e os lugares. As diversas significações de um texto dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores (ou ouvintes)¹⁶. Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação.

Esta renovação metodológica, relacionando a história e a música, tornou-se instrumento para pensar o objeto de pesquisa sobre o qual se organizou esta dissertação. Nela, pretende-se desenvolver uma análise das *Bachianas Brasileiras* tendo como referência o nacionalismo musical

¹⁴ CONTIER *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 259.

¹⁵ DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.

¹⁶ CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, n.11(5), p.173-191, 1991.

nos quadros do modernismo brasileiro. Conjunto de nove obras compostas entre os anos de 1930 e 1945, elas se transformaram num dos marcos do nosso nacionalismo musical, projetando Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como um dos mais importantes compositores brasileiros.

José Miguel Wisnik é um dos pesquisadores que a partir dos anos 1980 passa a analisar de forma crítica o lugar de Villa-Lobos na conformação de uma musicalidade nacionalista no Brasil. Ao discutir as relações entre a obra do compositor e a política nacionalista do Estado Novo, o autor destacou a ligação que os compositores nacionalistas como Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet e o próprio Villa-Lobos possuíam com a música popular.¹⁷

A partir deste trabalho pioneiro de Wisnik, observa-se que a complexidade envolvendo as composições de Villa-Lobos em suas relações com o nacionalismo é um tema compartilhado por outros estudos posteriores. Sua análise reverberou nos textos de Arnaldo Contier¹⁸ e em outras obras que se concentraram no debate sobre o modernismo musical nacionalista e sobre as relações deste com a política de Getúlio Vargas.

Nestas obras, os autores destacaram as mudanças nas composições de Villa-Lobos, que se concentrou, a partir dos anos 1930, na confecção de obras em exaltação à pátria. Foi neste mesmo direcionamento que alguns estudos analisaram o lugar de Villa-Lobos no processo de construção do projeto cívico educacional do Estado Novo¹⁹.

Nestes trabalhos que estudam a questão ideológica envolvendo a música de Villa-Lobos, existe uma tendência à utilização privilegiada das fontes escritas presentes nos cantos orfeônicos, em detrimento da análise formal, pois, a letra dos textos já explicitaria, por si só, o sentido histórico

¹⁷ WISNIK, J. M. “*Getúlio da Paixão Cearense*”: *Villa-Lobos e o Estado Novo*. In: SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982; ver também: WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

¹⁸ CONTIER, Arnaldo Dayara. *Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição* In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. SP: Companhia das Letras, 1992; CONTIER, A. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

¹⁹ Ver, como exemplos: CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em história) – UNICAMP, 2003; GALINARI, Meliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFMG, 2004, 96 p.

a ser abordado. Com o auxílio da metodologia proposta por Marcos Napolitano, esta tendência pode ser explicada, também, pelo maior acesso dos historiadores às fontes escritas que às partituras e às formas musicais propriamente ditas. Esta tipologia de pesquisa musical supervalorizou a letra dos cantos orfeônicos escritos por Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1940 enquanto fontes privilegiadas para a análise do nacionalismo musical na obra do compositor.

Há uma unanimidade em se situar as *Bachianas Brasileiras* como um retrocesso estético na trajetória artística de Villa-Lobos que passou dos modernos *Choros* compostos na década de 1920 para uma década mais contida, na qual uma estética clássico-romântica²⁰ passou a ditar a escrita musical do compositor brasileiro a partir de suas relações com a política nacionalista.²¹ Com as *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos passou a produzir uma obra mais contida, em conformidade com o “equilíbrio” da nacionalidade enquanto “um todo típico” de uma nação consolidada.²²

Além do consenso em se constatar este retrocesso estético e associá-lo às afinidades de Villa-Lobos com a política oficial, há, nestes mesmos textos, uma tendência em se diferenciar as *Bachianas Brasileiras* das obras cívico patrióticas e pedagógicas, tais como os cantos orfeônicos escritos a partir de 1932 por estarem estes cantos diretamente conectados às suas atividades educacionais. Por um lado, os cantos orfeônicos expressariam claramente as afinidades com o poder oficial, por outro, estas demonstrariam a busca pela síntese sonora nacional em seu equilíbrio estético.

Ao comparar as *Bachianas Brasileiras* com a produção cívico-patriótica de Villa-Lobos, Wisnik afirma que, “através do neoclacissismo das *Bachianas Brasileiras*”, Villa-Lobos pretendia

²⁰ A presença desta estética clássico-romântica se dá principalmente nas orquestrações de algumas das *Bachianas Brasileiras* nas quais Villa-Lobos retoma a utilização da grande orquestra romântica do século XIX e valoriza o equilíbrio do timbre dos *nipes* da orquestra retomando, por meio deste equilíbrio, a tradição do período clássico da história da música erudita ocidental (1730-1827). Período este, tradicionalmente delimitado pelos historiadores da música. É importante salientar que a obra barroca de J. S. Bach foi apropriada por Villa-Lobos sob a influência desta estética. Apropriação que classificou, de modo generalizado, as *Bachianas Brasileiras* como obra neoclássica.

²¹ WISNIK (1983); CONTIER (1992); ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese (Doutorado em História), UFMG, 2005.

²² WISNIK, 1983, p. 174.

“assegurar o equilíbrio da nação ‘madura’ que soube disciplinar a sua rica ‘seiva’”, (...) “o registro pedagógico, por outro lado, representado pelo programa de canto orfeônico no Estado Novo quer imprimir civismo ao povo deseducado (ou educando) partindo do tom patriótico e hínico.”²³

Na obra de Arnaldo Contier, esta tendência a não se relacionar as obras em homenagem a Bach com o patriotismo cívico-educacional, pode ser visualizada nas entrelinhas das suas afirmações, que demonstram inclusive a crença numa contradição entre as duas obras:

Embora durante os anos 30 Villa-Lobos tivesse escrito as Bachianas, alguns quartetos admiráveis ou poemas sinfônicos, dedicou a maior parte de seu tempo às atividades burocráticas da SEMA.(...) Durante os anos 30, Villa-Lobos preocupou-se com seu projeto pela implantação do canto orfeônico nas escolas, tendo escrito, por outro lado, peças de elevado teor estético: *Bachianas Brasileiras no 1*, (1930), *no 2* (1930), *no 3* (1938), *no 4* (para piano: 1930; para orquestra: (1931), *no 5* (1938-45), *no 6* (1938), *no 7* (1942), *no 8* (1944) e *no 9* (1945). Durante toda sua carreira, V. Lobos conviveu com incontáveis contradições entre seus projetos estéticos e ideológicos.²⁴

Sobre esta questão coloca-se uma dúvida: no contexto de atividades cívico patrióticas, as *Bachianas Brasileiras* podem ser consideradas uma contradição neste momento na trajetória artística de Villa-Lobos? Quais os sentidos que a obra de Bach tomou naquele contexto? Quais valores culturais a obra bachiana tomaria num momento de construção da nacionalidade?

Na sua pesquisa, Wisnik alerta que as questões do nacionalismo musical modernista são muito mais complexas quando pensadas em relação às obras de Villa-Lobos e as de Mário de Andrade.²⁵ A explicação que o autor oferece para justificar esta complexidade interessa diretamente aos objetivos desta dissertação. Para o autor, esta dificuldade se dá porque, no caso de Villa-Lobos, o compositor

se formou musicalmente entre os seresteiros e sambistas no Rio de Janeiro no início do século, e a sua música, trabalhada pela sua formação erudita em processo de atualização modernista, nasce tangenciando a mesma fonte sócio-cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado.²⁶

²³ WISNIK, 1983, p. 184.

²⁴ CONTIER, A. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998, p. 42.

²⁵ WISNIK, 1983, p. 136.

²⁶ WISNIK, 1983, p. 136.

Para Wisnik, “embora sempre propagasse a superioridade do folclore sobre o popular, Villa-Lobos deslanchou a sua fulminante trajetória a partir da convivência íntima do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano.”²⁷ Mesmo que as *Bachianas Brasileiras* expressassem, naquele momento, uma tentativa de síntese da musicalidade brasileira, nos termos do nacionalismo modernista destacado por Moraes²⁸, é muito importante perceber a diversidade musical destas obras, fruto, em larga medida, da formação “tangenciada” de Villa-Lobos destacada por Wisnik.

Neste sentido, no artigo em que analisa a *Bachianas Brasileiras n° 7*, Santuza Naves defende a importância de não se generalizar a música a partir de suas relações com o nacionalismo, o que poderia colocá-la apenas como um componente homogeneizador da cultura. Para Naves, é muito importante, no estudo das produções musicais engajadas no processo de consolidação do Estado-nação, ressaltar “a diversidade tanto das realizações musicais quanto dos discursos nacionalistas sobre música, (...) evitando generalizações óbvias e grosseiras sobre o tema música e nacionalismo.”²⁹ O texto de Santuza Naves aponta para uma série de possibilidades de análises das *Bachianas Brasileiras*. Estas possibilidades dizem respeito à necessidade de se pensar as obras numa perspectiva que envolva tanto a trajetória musical de Villa-Lobos, quanto o modernismo brasileiro em suas respectivas fases.

Na tentativa de situar as *Bachianas Brasileiras* na extensa e complexa produção musical de Villa-Lobos, no primeiro capítulo desta dissertação, pretende-se analisar os discursos do próprio compositor sobre estas obras, discursos estes produzidos no momento de composição das mesmas. Seguindo os caminhos indicados por Jorge Coli e Paulo Renato Guérios, as leituras que o músico faz das suas músicas apontam para uma gama de significados atribuídos por ele à obra de J. S. Bach e à

²⁷ WISNIK, 1983, p. 148.

²⁸ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

²⁹ NAVES, Santuza. *Bachianas Brasileiras n° 7 de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema*. In: BOMENY, Helena. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 183-200.

musicalidade brasileira. Estes significados estão relacionados ao modernismo brasileiro e, em especial, às idéias presentes no modernismo nacionalista que se consolida entre os anos de 1922 e 1930. Esta discussão é fundamental para a compreensão da musicalidade presente nas *Bachianas Brasileiras*, pois apontam para um melhor entendimento das escolhas estéticas do compositor na escrita das obras.

O segundo capítulo tem como objetivo analisar os sentidos estéticos e culturais que a obra bachiana tomou no cenário internacional e por meio de quais leituras a música setecentista de J. S. Bach foi apropriada por Villa-Lobos entre os anos 1930 e 1940. O estudo desta recepção esclareceu alguns aspectos que envolveram as escolhas estéticas do compositor brasileiro ao compor as *Bachianas Brasileiras*. Estes aspectos dizem respeito tanto às atividades cívicas educacionais de Villa-Lobos no período, quanto às particularidades do modernismo nacionalista face às transformações no cenário musical do momento, mas se referem também aos dilemas impostos à construção da nacionalidade brasileira entre os anos de 1930 e 1945.

Seguindo as indicações metodológicas de Napolitano, no terceiro capítulo, pretende-se discutir o que a análise dos elementos musicais presentes nas partituras de Villa-Lobos pode trazer para o debate sobre o lugar das *Bachianas Brasileiras* nos quadros do modernismo nacionalista. Influenciado pela escrita musicológica de Mário de Andrade, para quem a música do “interior do Brasil” expressaria a essência da brasilidade, Villa-Lobos compõe as *Bachianas Brasileiras* destacando a *suíte* como o elo musical entre a tradição brasileira e à tradição européia. Porém, as partituras revelaram outras particularidades que envolvem a trajetória musical de Villa-Lobos num momento anterior à escrita das obras. Estas particularidades estão relacionadas a uma diversidade que vai muito além da influência da obra de Mário de Andrade, evidenciando, dentre outras questões, sua formação cultural “tangenciada”, como nos lembrou José Miguel Wisnik.

CAPÍTULO I - A MÚSICA DE UM ARTISTA “PREDESTINADO”

Heitor Villa-Lobos nasceu em 5 de março de 1887 no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era funcionário da Biblioteca Municipal daquela cidade, professor e autor de livros de história, além de instrumentista amador. Sua mãe, D. Noêmia, queria que o filho fosse médico, mas o músico acabou não realizando o desejo materno. A opção de Villa-Lobos pela música teria sido motivada pelo seu contato com a estética musical da boemia carioca do início do século. Mas, na verdade, não é possível saber, de forma detalhada, a intensidade do contato do compositor com os músicos populares de sua cidade durante sua juventude. Apesar disso, sabe-se que ele convivia nos mesmos espaços, ocupava a mesma posição socioeconômica e aprendeu a tocar o instrumento dos *Chorões*: o violão, para o qual comporia extensa obra mais tarde.

Os *Chorões* eram músicos populares do Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX. Oriundos, normalmente, da pequena classe média, eram contratados para tocar em festas, usando gêneros de dança vindos da Europa que, pouco a pouco, se adaptaram à atmosfera local. Dentre estes músicos, destacavam-se Joaquim Antonio da Silva Callado, Sátiro Bilhar, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense e outros.³⁰ Sobre a formação acadêmica do compositor, Guérios afirma que,

Heitor Villa-Lobos não chegou a concluir seus estudos secundários. Em 1904, contudo, inscreveu-se no Instituto Nacional de Música para ter aulas de violoncelo em um curso noturno, ao mesmo tempo em que participava da orquestra de uma sociedade sinfônica, o Club Francisco Manuel. Os cursos noturnos faziam parte do projeto dos professores do Instituto para manter e ampliar o espaço da música erudita no Rio de Janeiro, logo após a Proclamação da República.³¹

³⁰ Ver: SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 194. Em seus relatos, Villa-Lobos faz questão de argumentar que sua obra essencialmente brasileira é resultado de seus contatos com este grupo de músicos. Na verdade, não há registro histórico não-musical que comprove este contato.

³¹ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003, p. 85. O livro de Guérios é resultado de sua dissertação de mestrado em Antropologia intitulada: *Lutando por sua Predestinação. Um Estudo Antropológico da Trajetória de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2001.

Por um lado, no início do século XX, Villa-Lobos mantinha contato com a música dos compositores em evidência na Europa, como Claude Debussy³², Richard Wagner³³ e Camile Saint-Saens³⁴ que representavam a modernidade para os músicos brasileiros do Instituto Nacional de Música, em fins do século XIX e início do século XX. Por outro lado, a partir de seu contato com o samba e com o choro, Villa-Lobos saltava um dos limites impostos pela política oficial da sociedade da Primeira República, para a qual o violão, o choro e a seresta não faziam parte do repertório dos músicos de concerto ditos eruditos.

Uma grande parte das composições de Villa-Lobos neste período espelhava exatamente este contato com a música popular. A *Suíte Popular Brasileira*³⁵ é um destes exemplos. Esta obra consiste num conjunto de peças para violão-solo, compostas no Rio de Janeiro entre 1908 e 1912, quando Villa-Lobos contava com vinte e três anos de idade. A *Suíte* se divide em cinco partes: *Mazurca-choro*, *Gavotta-choro*, *Valsa-Choro*, *Schotich-Choro* e *o Chorinho*. Este último movimento foi composto e incorporado à *Suíte* em Paris na primeira viagem do maestro à capital francesa em 1923. Mesmo que não se confirme por meio de outros documentos o contato de Villa-

³² **Claude Debussy** (1862-1918): compositor francês que contribuiu de forma decisiva para uma nova linguagem musical no final do século XIX e início do século XX. O compositor utilizou neste período modelos de composição menos convencionais para a música do momento, como por exemplo, o modo de *tons inteiros* para criar a harmonia fluante. Suas principais obras são: *L'après-midi d'un faune*, orquestral (1894); *Suite Bergamasque* (1890); *La mer* (1905), dentre outras.

³³ **Richard Wagner** (1813-1883): Compositor alemão que aspirou em suas obras realizar a síntese de todas as artes: poesia, música e dança. Buscou este objetivo em várias composições que tinham como referência a literatura alemã. Deixou um grande número de obras tornando-se referência para compositores da geração. O estilo dramático e monumental de sua obra é representado em peças como: *Tanhauser* (1845); *Lohengrin* (1850) e *Tristan und Isolde* (1865).

³⁴ **Camile Saint-Saens** (1835-1921): Compositor, pianista e organista francês. Tornou-se uma das personalidades mais destacadas da vida musical parisiense na segunda metade do século XIX. Para seus contemporâneos, era um dos grandes compositores franceses do final do século. Suas obras de formato conservador apresentavam uma grande fantasia melódica e harmônica e dominavam os programas das salas de concertos. Com sua atividade pedagógica, exerceu grande influência em outros destacados compositores, como Gabriel Fauré e Maurice Ravel. De suas 13 óperas, *Sansão e Dalila* continua sendo representada com muita frequência. Esta ópera estreou em Weimar, em 1877, sob a direção do maestro Franz Liszt, grande admirador e protetor de Saint-Saëns. A influência de Liszt na obra de Saint-Saëns é nítida, por exemplo, no poema sinfônico *Dança Macabra* (1874). Uma das obras mais populares e apreciadas de Saint-Saëns é *O Carnaval dos Animais* (1886), uma suíte para orquestra com dois pianos.

³⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Suíte Populaire Brésilienne*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955.

Lobos com *os Chorões*, esta obra explicita a habilidade do compositor no tratamento dado ao violão e ao *choro* enquanto gênero musical.

Concomitantemente, *A Prole do Bebê*, escrita poucos anos depois, em 1918, são peças produzidas para piano, semelhantes à escrita musical *impressionista* de Claude Debussy e são composições que comprovam o contato de Villa-Lobos com os movimentos musicais europeus de fins do século XIX e início do século XX.

Em 1920, o *choro* é novamente adotado por Villa-Lobos. O *Choros n° 1* para violão-solo, escrito neste ano em homenagem a Ernesto Nazareth³⁶, incorpora uma técnica violonística própria da cultura musical popular e urbana do Rio de Janeiro do início do século. Desde suas primeiras composições, é importante notar a grande diversidade delas. Algumas incorporam as tradições musicais brasileiras e outras, escritas no mesmo momento, são compostas sob elementos da tradição musical européia, representada principalmente pelo *impressionismo*. Até o final da década de 1910, o compositor não conseguiu o sucesso que esperava. Os meios de difusão de sua obra não passavam de alguns concertos que, sem a regularidade esperada pelo músico, sempre o colocavam em dificuldades financeiras.³⁷

Aos 35 anos de idade, Villa-Lobos recebeu o convite para participar da Semana de Arte Moderna em São Paulo. “Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Paulo Prado foram à casa de Villa-Lobos convidando-o para participar do evento projetado.”³⁸ Foi a primeira vez que o compositor apresentaria suas obras fora do Rio de Janeiro.

³⁶ **Ernesto Nazareth** (1863-1934): Compositor e pianista carioca bastante conhecido por suas composições que são uma expressiva fusão entre gêneros europeus e a musicalidade urbana do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Escreveu tangos, valsas, polcas e outros gêneros. Com estilo bastante pessoal sob a marca da escrita pianística de Chopin, Nazareth escreveu obras que demonstram um grande domínio do instrumento. Dentre estas peças, podemos destacar clássicos como: *Odeon*, *Brejeiro*, *Apanhei-te Cavaquinho*, etc. Seu nome é, também, regularmente associado aos *Chorões*.

³⁷ Para os detalhes deste momento da vida de Villa-Lobos, ver GUÉRIOS, 2003.

³⁸ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

Naquele ano de 1922, Heitor Villa-Lobos foi o único músico a se apresentar nos três dias do evento realizado nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. O repertório de sua autoria, apresentado por ele na Semana, foi composto em diferentes momentos no período que vai de 1914 a 1921: duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto (nas *Danças Africanas*), seis peças para canto e piano e sete peças para piano-solo.³⁹ As apresentações de Villa-Lobos em 1922 foram consideradas pela historiografia como o marco na vida artística do compositor que, a partir daquele momento, se transformaria num músico “essencialmente brasileiro”. Os anos anteriores à década de 1920 são apontados como uma etapa preliminar na consolidação de Villa-Lobos enquanto “expoente máximo da música brasileira”.

Um dos responsáveis pela criação desta imagem foi o próprio Mário de Andrade. O musicólogo afirmava que “poucos anos depois de finda a guerra, e não sem antes ter vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado [influência de Debussy], para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista”.⁴⁰

Relativizando as afirmações de Mário de Andrade, Guérios defende a idéia de que não foram as experiências de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna que transformaram o compositor em um músico nacional. Apesar de já ter escrito algumas peças exaltando elementos da cultura musical brasileira, foi apenas após suas viagens a Paris em 1923 e 1927 que o compositor transformou suas composições, passando a exprimir, por meio destas, um conteúdo nacional.⁴¹

De modo geral, sobre este contato dos modernistas brasileiros com as vanguardas européias, Eduardo Jardim de Moraes destaca que, numa primeira fase, os artistas modernistas não direcionaram suas preocupações para a construção de uma arte nacional. Num primeiro momento, o

³⁹ Sobre as obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana de Arte Moderna, ver: WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

⁴⁰ ANDRADE, Mário. *A Evolução Social da Música no Brasil*. In: ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villarica, 1991 [1939], p.25.

⁴¹ GUÉRIOS, 2005, p.124.

modernismo brasileiro se caracterizava pelo combate ao que se denominava “passadismo”. De acordo com Moraes,

Mesmo nos momentos em que nossos modernistas estão mais próximos das vanguardas européias, e é esta situação dos primeiros anos da década de 20, o que o analista do desenvolvimento do processo modernista precisa perceber é que este contato com o exterior pode ser imaginado com o da escolha das armas para uma guerra que se trava aqui mesmo no Brasil. Quando Oswald e Tarsila partiam para a Europa, quando Mário comentava com Sérgio Milliet as novidades de Paris, o que se tinha em mente era a adaptação, a utilização do material trazido da Europa na querela que prosseguia no Brasil contra o passadoismo.⁴²

É muito significativo notar que o caráter nacional presente na obra de Villa-Lobos, ao qual se refere Guérios, muitas vezes se resumia a um exotismo que agradava de forma inequívoca ao mundo europeu. Villa-Lobos não escapou das críticas de Mário de Andrade que, no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, afirmou: “no caso de Villa-Lobos, por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú⁴³ com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista”.⁴⁴

Ainda sobre as relações entre as vanguardas européias e os modernistas brasileiros no processo de formação de uma cultura artística nacional, já é lugar comum na literatura sobre o tema a percepção que destaca “a importância do contato dos modernistas brasileiros com os grupos intelectuais que propugnaram a volta ao primitivo em matéria de arte.”⁴⁵

Foi este retorno ao primitivo, expresso nas artes plásticas, sobretudo pelo cubismo, de certa forma, e do expressionismo, de outra, que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade primitiva nacional. Houve uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros. Mas esta redescoberta se fez através do contato da intelectualidade brasileira com os círculos literários franceses, e mais particularmente com Blaise Cendrars.⁴⁶

É inegável a ascensão de Villa-Lobos à posição de “expoente da nova música” após as apresentações de 1922. Naquele mesmo ano, diversos convites foram feitos ao compositor para

⁴² MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.63.

⁴³ Adjetivo da língua Tupi que significa *grosso, largo, grande*.

⁴⁴ ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4ª Ed. 2006 [1928], p. 12.

⁴⁵ MORAES, 1978, p. 79.

⁴⁶ MORAES, 1978, p. 79.

concertos na capital paulista, em sua maioria patrocinados pelo governo municipal. Com o apoio de órgãos públicos e de homens influentes na sociedade paulista e carioca, Villa-Lobos conseguiu fundos para realizar sua primeira viagem à França. Para tanto, reuniram-se diversas personalidades do cenário artístico e político que promoveram concertos, graças aos quais o compositor pôde organizar a viagem financeiramente. Fizeram parte destas iniciativas em apoio a Villa-Lobos: o magnata Arnaldo Guinle, Olívia Penteadó, Antônio Prado, os compositores Francisco Braga e Henrique Oswald, e o poeta Ronald de Carvalho.

Villa-Lobos partiu então para Paris onde permaneceu no período de julho de 1923 a setembro de 1924, quando retornou ao Brasil. Neste período de pouco mais de um ano na capital francesa, ele conseguiu promover a apresentação de algumas de suas peças como *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e a *Prole do Bebê*, esta última interpretada por Arthur Rubinstein, um dos mais importantes pianistas do momento na Europa.

De um modo geral, este contato dos modernistas brasileiros com as vanguardas européias é considerado um marco na construção da nacionalidade no campo das artes e da cultura:

Em suas linhas mestras a pesquisa de Aracy Amaral e a de diversos pesquisadores, como Antônio Candido e Benedito Nunes, para citar apenas os mais importantes, levam-nos a pensar que o nacionalismo literário que se esboça no ano de 24 e se amplia nos anos seguintes, num projeto de construção de uma cultura nacional, foi, mais uma vez, resultante do contato de nossa cultura dependente dos meios dominantes da Europa deste período.⁴⁷

Para Moraes, apesar do pioneirismo de Graça Aranha em sua obra *A Estética da vida*, publicada pela primeira vez em 1920, a questão da brasilidade e do nacionalismo se apresenta no discurso modernista apenas a partir de 1924, com o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. De 1917 até o ano de 1924, a questão modernista se direcionava para a crítica ao “passadismo”. Somente a partir deste ano é que o modernismo brasileiro volta suas forças para a busca de uma nacionalidade artística. De acordo com Moraes,

⁴⁷ MORAES, 1978, p.79

Uma leitura atenta dos documentos modernistas pode nos revelar que a tentativa de conciliar seus propósitos internacionalistas com o ideário nacionalista não foi uma preocupação que motivasse o grupo modernista até o ano de 1924 e que, a partir desta data, quando esta questão se colocou, sua solução exigiu uma elaboração bem mais complexa do que a simples enumeração dos atributos permite entender (...) é apenas no final de 1924 que a questão de fato surge como um problema para o escritor Mário de Andrade⁴⁸

Em 1927, dentro deste contexto de transformações no cenário artístico-cultural brasileiro, Villa-Lobos retornaria novamente à França, com uma fama já conquistada desde sua primeira viagem. Nesta última viagem, permaneceu por três anos, quando em 1930 retornou a São Paulo, quando começa a compor as partituras que, concluídas, mais tarde, após quinze anos de trabalho, formariam as nove *Bachianas Brasileiras*.

As peças são consideradas, assim como os quatorze *Choros*, escritos na década anterior, suas principais obras. Dentre elas, compostas entre os anos de 1930 e 1945, destaca-se a *Bachianas Brasileiras n° 5*, por ser aquela que, em grande parte, tornou-se “responsável pela penetração de Villa-Lobos nas mais diversificadas faixas do público.”⁴⁹ Escrita inicialmente para violoncelos e canto e, posteriormente, transcrita pelo próprio compositor para piano e canto e, também, para violão e canto esta peça é, até os dias de hoje, sua obra mais gravada no Brasil e no exterior, além de ter sido arranjada para diversas outras formações orquestrais.⁵⁰

As *Bachianas Brasileiras* devem ser situadas nos quadros do modernismo brasileiro, tendo como referência a segunda fase do movimento, que deslocava seu foco daquela preocupação inicial com a atualização estética, centrada na luta contra o denominado “passadismo”, para a

⁴⁸ MORAES, 1978, p.52

⁴⁹ NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 83.

⁵⁰ Catalogadas pelo Museu Villa-Lobos, existem 23 gravações das *Bachianas Brasileiras n° 5* executadas por músicos das mais diversas nacionalidades, sendo 17 gravações integrais e 6 gravações da primeira parte (a *Ária Cantilena*). Para uma análise da discografia da obra de Villa-Lobos, ver: RODOLFO, Marcelo. *Villa-Lobos: uma discografia*. In: *Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música – Edição Especial: Villa-Lobos, 40 anos de morte*. Número 3, setembro de 1999 [1994], p. 26-37.

consolidação de uma cultura nacionalista. Sobre esta mudança nos quadros gerais do modernismo brasileiro, Moraes afirma que

Uma transformação capital ocorreu na cultura nacional. Já não se trata mais do problema da renovação estética, da atualização da arte em geral, de “acertar o relógio império da literatura nacional” como afirma Oswald de Andrade no “Manifesto pau-brasil”. Não; a questão se transformou radicalmente. Não apenas o modernismo deve se revestir das cores nacionalistas, mas só desta forma chegaremos a alcançar o nível da concorrência universal⁵¹

A partir deste quadro de transformações, as *Bachianas Brasileiras* aparecem num contexto nacionalista que buscava condensar uma série de perspectivas construídas nos anos anteriores e que se explicitam nas partituras escritas por Villa-Lobos, bem como nos seus discursos sobre estas obras. Em ambos, podem ser encontrados diversos elementos essenciais do modernismo brasileiro apresentados por seus atores deste seu primeiro momento.

Passando pela Semana de Arte de 1922 e pelos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico entre os anos de 1924 e 1928, as obras escritas pelo compositor brasileiro nas duas décadas seguintes, podem ser vistas como uma leitura da cultura brasileira que traz também uma gama de possibilidades de análise do processo histórico que perpassa a trajetória do modernismo no Brasil.

1.1 - A modernidade musical no discurso autobiográfico de H. Villa-Lobos

Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras* entre os anos de 1930 e 1945. No ano de 1930, o compositor escreveu a *Bachianas Brasileiras n° 1* e esboçou a música que formaria as *Bachianas n° 2* e *n° 4*. Em 1938, compôs a *Bachianas Brasileiras n° 3* e a primeira parte da *Bachianas n° 5*, a Ária (Cantilena), bem como a *Bachianas Brasileiras n° 6*. Somente em 1945, Villa-Lobos compõe a Dança (Martelo) que ele acrescentaria à *Bachianas n° 5*. As *Bachianas n°s 7, 8 e 9* foram escritas nos anos de 1942, 1944 e 1945, respectivamente.⁵²

⁵¹ MORAES, 1978, p.52

⁵² Existem apenas três gravações integrais das nove *Bachianas Brasileiras*. Ver RODOLFO, 1999 [1994], p. 26.

Diversos textos que discutem o interesse de Villa-Lobos pela música de J. S. Bach⁵³ se apóiam num argumento presente em quase todas as biografias e musicologias escritas sobre o compositor carioca:

Data de seus oito anos a adoração por Bach. A explicação é dupla e não implica necessariamente em qualquer genialidade: o garoto estava farto daquela música banal que o assaltava por todos os lados e queria agarrar-se a algo diferente. Duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a música caipira. Uma força irresistível impeliu-o para Bach. Sua idade impedia-o de compreendê-lo imediatamente, mas isso, no momento pouco se lhe dava – aquela música era diferente. Responsável por esta nova predileção foi a tia Zizinha, boa pianista, grande entusiasta do *Cravo bem Temperado*. E o pequeno Heitor extasiava-se diante dos prelúdios e fugas que a tia lhe tocava. Como vemos, desde criança Heitor Villa-Lobos recusava-se instintivamente a aceitar a rotina: tinha uma moldura, preferentemente polifônica. O acorde perfeito para Villa-Lobos tinha, e ainda tem, o efeito dos acordes dissonantes para uma pessoa normal. Dissemos um pouco acima que Bach e a música caipira pareciam-lhe incomuns. Na verdade, o menino presentiu até uma certa relação entre estes gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente.⁵⁴

O referido estudo é a primeira obra biográfica sobre o compositor e resultou de uma entrevista concedida pelo próprio Villa-Lobos, sendo a publicação que mais influenciou as produções posteriores. Esta obra contou com onze edições, incluindo seis no exterior. Quando escreveu o texto, entre 1946 e 1947, Vasco Mariz era representante do Brasil na Iugoslávia. O diplomata correspondia-se regularmente com Villa-Lobos, seu amigo pessoal. De acordo com o próprio Vasco Mariz, suas entrevistas com o biografado causaram-lhe profunda impressão. Trinta e três anos depois, confessou que teria sido mais prudente reavaliar os adjetivos que havia atribuído ao

⁵³ **J.S. Bach** (1685-1750): Compositor germânico nascido em Leipzig. É considerado um dos maiores compositores de todos os tempos. Sua música culminou e enriqueceu a tradição *polifônica* da música barroca e refletiu também as inovações harmônicas que estavam suplantando a polifonia. Grande mestre da fuga e do contraponto, ocupou cargos na Corte do duque de Weimar e de Cothen e foi diretor de música da Igreja de São Tomás em Leipzig. Destacou-se como organista dedicando várias composições para o instrumento. Dentre suas principais obras destacam-se *O Cravo Bem Temperado*, *As Variações Goldberg* além dos seis *Concertos de Brásdemburgo*. A maior parte de seu trabalho é de inspiração religiosa, particularmente as peças corais que contam com mais de 200 obras. Destas peças vocais, as mais difundidas são: *A Paixão Segundo São Mateus*, *A Paixão Segundo São João*, *A Missa em Si Menor* e o *Oratório de Natal*.

⁵⁴ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947, p. 26. Parte deste fragmento está citada também em: KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981, p. 19.

compositor. Escreveu a biografia quando jovem e, de acordo com suas próprias ponderações, esta juventude influenciou o texto.

Sobre esta propriedade da escrita biográfica, Bourdieu afirma que, “o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente de qualquer existência)”.⁵⁵

Para Vasco Mariz, seria necessário, ao reescrever seu livro trinta anos após a primeira edição, reavaliar o que fora escrito em 1947, “a fim de não ser dominado pela personalidade gigantesca do compositor”.⁵⁶ Em 1994, o autor confirmou o impacto das idéias do próprio Villa-Lobos em sua escrita, acrescentando que,

Como é sabido, o mestre habituou-se desde cedo a dar entrevistas conflitantes, talvez até deliberadamente, para provocar debates, e dar-lhe, assim, publicidade. Urgia, portanto, fazer um esforço de investigação junto a familiares, amigos e instituições antes que desapareçam e tornem ainda mais difícil esta apuração de *atos duvidosos* alusivos a Villa-Lobos.⁵⁷

A obra recebeu uma nova edição norte-americana em 1959, ano em que faleceu o compositor. A terceira edição apareceu em Paris em 1967, e, em 1970 foi impressa nos Estados Unidos, uma nova edição da biografia escrita por Vasco Mariz. Estas foram três de um total de onze edições da obra pioneira que mais influenciou os estudos biográficos sobre o compositor até o presente momento.

Paulo Renato Guérios, em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, constrói uma narrativa sobre a trajetória artística e pessoal de Villa-Lobos, destacando a construção social da imagem do músico. No trabalho de Guérios, a trajetória da vida de Villa-Lobos transformou-se, desta forma, num instrumento antropológico para se pensar como a

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina. *Usos e Abusos da História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 184. Para esta discussão sobre a biografia, ver também: ORIEUX, Jean. *A arte do Biógrafo*. In: ARIÈS, P.; DUBY, G.; LADURIE, E. L. R. *História e Nova História*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994, p. 37-49.

⁵⁶ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

⁵⁷ MARIZ, Vasco. *O Projeto Memória de Villa-Lobos*. In: Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música – Edição Especial: Villa-Lobos, 40 anos de morte. Número 3, setembro de 1999 [1994], p. 2-5.

reputação do músico foi, em larga medida, resultado da construção de um “personagem” por parte do próprio compositor.⁵⁸

Esta propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar esta criação artificial de sentido.⁵⁹

A “adoração por Bach” desde os oito anos de idade, destacada por Mariz, aponta para a existência de um compositor moderno, “à frente de seu tempo”. O garoto, “farto daquela música banal”, ouvia Bach. Como poderia não parecer prematuro um menino que “pressentiu” uma relação entre a “música caipira” e as composições de Bach? Como explicitado logo à frente, esta suposta formação prematura foi endossada por diversas obras biográficas que tratam das *Bachianas Brasileiras*. Ao materializarem a figura de Villa-Lobos como um modelo de artista moderno e predestinado a escrever as peças, ainda em sua infância, estas biografias não promoveram um debate sobre a relação deste discurso autobiográfico com o contexto histórico no qual foi valorizado, ou seja, no momento de criação das peças em homenagem a Bach.

Sobre o impacto desta narrativa, Guérios afirma que “é como se as *Bachianas Brasileiras*, compostas a partir da década de 1930, já estivessem predestinadas a aparecer desde que Villa-Lobos tinha oito anos de idade, em 1895.”⁶⁰ O elemento indicado por Guérios compõe esta valorização *a posteriori* e interessa diretamente aos objetivos desta pesquisa: as *Bachianas Brasileiras* aparecem na narrativa de Villa-Lobos como composições que já estavam em gestação desde 1895 quando o compositor contava com oito anos de idade, estando, portanto, predestinadas a

⁵⁸ GUÉRIOS, 2003.

⁵⁹ BOURDIEU, P. 1998, p. 185.

⁶⁰ GUÉRIOS, 2003, p. 20.

se materializarem. Materialidade que veio a ocorrer somente trinta e cinco anos depois, a partir de 1930, com a escrita das primeiras notas da série “inspirada em Bach”.⁶¹

Os objetivos deste capítulo se concentram na tentativa de compreender historicamente este discurso de Villa-Lobos sobre as *Bachianas Brasileiras*. A valorização destas narrativas se consolida entre os anos 1930 e 1940, exatamente no momento de composição das obras, transformando-se, assim, numa forma de compreendê-las historicamente nos quadros do nacionalismo modernista. Porém, antes de prosseguir a análise, o texto se concentrará num dimensionamento da difusão desta leitura de Villa-Lobos sobre sua obra e sobre seu lugar enquanto compositor, em outros textos.

Jorge Coli, em 1998, num trabalho sobre a crítica musical de Mário de Andrade, percebendo o caráter construtivo deste discurso autobiográfico, apontou para a necessidade de uma pesquisa neste sentido. Uma investigação que dimensione esta construção nos trabalhos de musicólogos e historiadores da música que se debruçaram sobre a obra e a vida de Villa-Lobos.⁶²

Na tentativa de apresentar alguns exemplos destes textos, é significativo indicar alguns textos que seguiram a mesma argumentação do músico para explicar a composição das *Bachianas Brasileiras* e para analisar a modernidade de suas composições. A maioria destas, parece diretamente influenciada pela biografia de Vasco Mariz e pelo próprio Villa-Lobos:

Ouvindo a Tia Zizinha tocar piano, punha-se ao lado do instrumento. Enquanto ela executava, com muito talento, *O Cravo bem Temperado* de Bach, Tuhu [apelido atribuído a Villa-Lobos] ficava a imaginar se naquela harmonia suave e profunda não havia algo que lhe lembrava a beleza singela da violinha sertaneja (...).⁶³

⁶¹ Esta versão permanece presente inclusive na produção cinematográfica atual. A narrativa fílmica de Zelito Viana, *Villa-Lobos: uma vida de Paixão*, filmado em 2000, reproduz, sobre as *Bachianas Brasileiras*, o mesmo discurso construído por esta memória difundida pelo próprio Villa-Lobos.

⁶² COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 386.

⁶³ GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. *Villa-Lobos: alma sonora do Brasil*. (Biografia para a infância e juventude). Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos/ Instituto Nacional do Livro – MEC, 1972 [1959], p 18.

Esta biografia escrita por Arnaldo Magalhães de Giacomo em 1959, ano em que faleceu o compositor, ganhou o prêmio Jabuti, conferido pela Câmara Brasileira do Livro como melhor livro infantil do ano. O autor dedica o capítulo intitulado *Bach e a Violinha de Tuhu* [apelido atribuído ao compositor] às *Bachianas Brasileiras*. Dentre outras explicações sobre o interesse do pequeno Villa-Lobos pela música de Bach, Giacomo explica:

Já o menino Tuhu amava Bach. Sentia na música deste insígne mestre alemão alguma coisa de grande, completo, maravilhoso. Não sabia explicar o que, mas ouvindo uma violinha caipira... O que sente em Bach é a música do mundo todo – da Alemanha, de terras da África, da França, do Brasil. Bach é para ele a voz de todos os povos, uma condensação do folclore universal... Cria então Villa-Lobos uma forma toda sua de composição – As *Bachianas Brasileiras*. Nelas, à maneira de Bach, constrói suas melodias. Mas é a alma musical brasileira que lhe dá a inspiração.⁶⁴

Nestas passagens, é notória a retomada da perspectiva autobiográfica para descrever elementos que seriam características da música brasileira. Estes elementos são naturalizados pela narrativa do biógrafo ao descrever as *Bachianas Brasileiras* como símbolos da musicalidade brasileira e enquanto produtos de uma “alma” musical, harmonizada por uma “beleza singela” própria da música “sertaneja” do Brasil.

Em 1971, numa publicação que trata especificamente das *Bachianas Brasileiras*, Adhemar da Nóbrega reproduziu uma idéia muito semelhante citada acima: “Alimentado desde infância nestas duas fontes generosas – Bach e o populário musical brasileiro – era o compositor predestinado a realizar esta milagrosa fusão”.⁶⁵

Nota-se, nestes dois textos, a permanência da mesma idéia concebida anteriormente, na primeira biografia publicada: a questão da “predestinação” como fundamento para justificar a composição das *Bachianas Brasileiras*. A tia Zizinha aparece, mais uma vez, como responsável pelo contato de Villa-Lobos com a obra de Bach. Graças à providencial interferência da tia, “que lhe

⁶⁴ GIACOMO, 1972 [1959], p. 84.

⁶⁵ NÓBREGA, 1971, p. 12.

tocava os prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado*, muito cedo tornou-se íntimo da música de Bach.”⁶⁶

O trecho, citado abaixo, faz parte de uma biografia publicada em 2001 numa coleção intitulada *A vida dos Grandes Brasileiros*:

Aconteceu, porém que uma noite, na casa da rua do Riachuelo, onde a família passara a morar, Tuhu [apelido atribuído a Villa-Lobos quando criança] foi acordado com os sons de flautas, violoncelos, piano. Sabia que o pai e os amigos estavam reunidos na sala a tocar. Sabia também que não podia descer, que o melhor era fechar os olhos para dormir. Mas como dormir se o que ouvia tocar era tão lindo? Por que não ficar sentado na escada escura, para não ser visto por ninguém e assim poder escutar aquela música que parecia vir do céu?

Foi no degrau da escada, naquela noite que já ia alta, que a mãe o encontrou adormecido e, carinhosamente, o carregou nos braços para a cama. O menino abre os olhos sonolentos e pergunta:

- Mãe, que música era aquela que parecia encantada?
- Bach.
- Quem é Bach?
- Foi um grande compositor que viveu há muitos anos.
- Já morreu? Então ele está no céu?
- Está.
- Pois um dia, no céu da música vou me encontrar com Bach. Não será bom?
- Será. Agora durma, meu filhinho.⁶⁷

É importante salientar que a biografia, enquanto gênero historiográfico, foi atacada pela *Nouvelle Histoire* exatamente por, supostamente, representar uma concepção tradicional de tempo histórico. Mas, é Jacques Le Goff quem promoveu uma defesa do gênero que, cultivado por nomes como Lucien Febvre, retornou nos anos 1980, incorporando a temporalidade proposta pela História Nova.⁶⁸ De acordo com Le Goff, “a biografia tradicional é deplorável – superficial, anedótica, cronológica, psicologista e não mostra o alcance histórico de uma vida individual”. De forma inversa, pensada a partir da temporalidade proposta por uma renovação historiográfica, “a biografia

⁶⁶ NÓBREGA, 1971, p. 12.

⁶⁷ SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. Coleção: A Vida dos Grandes Brasileiros. São Paulo: Ed. três, 2001, p. 41-42.

⁶⁸ REIS, J. C. *Nouvelle Histoire e o tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 146-147.

no quadro temporal da *Nouvelle Histoire* apresenta uma vida individual que se expressa num contexto histórico e se revela neste contexto”.⁶⁹

Nas biografias de Villa-Lobos citadas anteriormente não é a concepção de escrita biográfica defendida por Le Goff que se explicita. Nestas obras, ocorre a naturalização das versões construídas por Villa-Lobos sobre si mesmo, sem que estas versões sejam analisadas como parte integrante do contexto modernista brasileiro como propõe Jorge Coli. As análises demonstram exatamente o contrário: problemáticas psicologizantes e cronológicas. Todas elas desempenham uma função importante na construção de uma memória em torno das *Bachianas Brasileiras* e da presença da obra de Bach na trajetória musical de Villa-Lobos.

Esta memória, cuja construção se quer aqui situar historicamente, vem sendo difundida, há muitos anos, em diversas outras biografias e nas obras sobre as *Bachianas Brasileiras*. Nestas, esta memória se reproduziu, se valorizou e se cristalizou, a partir de um relato auto-biográfico e “monumentalizado”⁷⁰, persistente entre os anos 1950 até os dias atuais⁷¹, que classificou as *Bachianas Brasileiras* como produtos de um gênio predestinado a realizar tal “monumento” musical sem que esta interpretação fosse analisada de forma crítica tal como acontece nos referidos trabalhos de Coli e Guérios.

A obra de Vasco Mariz constituiria o marco fundador desta memória autobiográfica sobre a infância bachiana de Villa-Lobos.⁷² Porém, seguindo a indicação de Jorge Coli sobre a necessidade de melhor dimensionar esta memória, há outros precedentes relativos à influência autobiográfica exercida sobre esta construção. Estes precedentes colocam de forma mais direta o

⁶⁹ REIS, 1994, p. 146-147.

⁷⁰ LE GOFF, J. *Documento/Monumento*. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1992, p. 535-553.

⁷¹ A partir nas décadas de 1980 e 1990, nota-se uma renovação nas publicações sobre Villa-Lobos e sua obra. Esta inovação foi fundada por José M. Wisnik (1982) e pelas pesquisas de Arnaldo Contier (1992; 1998; 2004) em textos que problematizam as relações entre a música e a sociedade a partir dos novos instrumentos teóricos oferecidos pelas ciências sociais e pela História.

⁷² GUÉRIOS, 2003.

compositor como artífice de sua trajetória musical e oferecem uma melhor compreensão para outras questões que se relacionam com este debate.

1.2 - O *Macunaíma* da música Brasileira

Em 1941, oito anos antes da publicação da biografia de Mariz, já se difundia a idéia de que Villa-Lobos tomara contato com a obra de Bach em sua infância. Segundo uma “biografia autêntica resumida”, publicada no periódico *Música Viva*⁷³, o compositor, ainda em 1897, aos dez anos de idade:

Declarou à sua tia, que tocava regularmente alguns autores líricos, românticos e clássicos ao piano, especialmente para ele ouvir, gostava somente dos prelúdios e fugas de J. S. Bach, porque achava diferente dos outros autores, como Chopin, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Verdi, Bellini, Ponchielli, etc e a harmonia e a melodia de Bach tinha qualquer coisa da música dos caipiras que ele ouvira em Minas em 1897.⁷⁴

É muito significativo esclarecer que este texto, trazendo a data de publicação das obras do compositor, foi fornecido pelo próprio Villa-Lobos. De acordo com Mário de Andrade⁷⁵, nesta autobiografia, Villa-Lobos teria alterado as datas de suas próprias composições e, desta forma, apresentou algumas de suas peças como sendo criações anteriores às datas reais de criação das obras. Jorge Coli já havia percebido que, na década de 1940, existia um debate em torno desta construção autobiográfica, e este mesmo debate já estava presente nos textos de Mário de Andrade e Lisa Peppercom.⁷⁶

⁷³ O *Música Viva* foi um importante periódico fundado por J. Koerreutter, músico alemão que chegou ao Brasil em 1937 e fundou um importante movimento musical homônimo à revista aqui citada. O *Grupo Música Viva* era formado por compositores como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, diferenciava-se, em vários aspectos, do nacionalismo musical de Mário de Andrade e Villa-Lobos.

⁷⁴ VILLA-LOBOS, H. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida*. *Música Viva*, ano 1, n° 7/8, 1941, p. 11, Rio de Janeiro/MVL.

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. “*Vila Lobos*” *Mundo Musical* 25-01-1945., In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 173.

⁷⁶ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 386.

Contemporânea do compositor, a musicóloga Lisa Peppercorn apontou as estratégias “nada convencionais” encontradas pelo compositor para a definição da sua música. Num artigo escrito em 1943, ela chamou a atenção para o fato de que Villa-Lobos arranjava, freqüentemente, suas obras para diversas orquestrações instrumentais diferentes daquelas apresentadas no momento real de composição. Nestes novos arranjos, o músico alterava a data das peças provocando uma enorme confusão entre os musicólogos.⁷⁷ Modificando as datas das obras, colocando-as como composições anteriores às datas reais de criação, o compositor apresentava-se como um músico mais moderno.

Após este alerta da biógrafa, Mário de Andrade apontou uma série de alterações cronológicas presentes na biografia publicada no *Música Viva*. A alteração que mais o irritou foi a mudança na data de criação das *Cirandas*. Nas palavras do musicólogo,

No número de “Música Viva”, dedicado a Villa-Lobos a que o autor do “Amazonas” forneceu a relação de suas obras, estas vêm acompanhadas cuidadosamente das datas em que, ponhamos, “espiritualmente” ou espiriticamente concebidas... Por desgraça, nem isto é verdade, e custa a crer que o artista se arrojasse a semelhantes ilusões. Aí Villa-Lobos coloca certas obras brasileiras dele na década de 1910 e 20 como as “cirandas” e as “cirandinhas” que foram muito posteriormente tanto compostas como concebidas. Posso pessoalmente garantir isso porque sei quem solicitou de Villa-Lobos umas peças para piano, sugerindo até a forma bitemática (...) Deste pedido resultou coisa muito diversa, é verdade, a série genial das “cirandas” (*sic*).⁷⁸

Mário de Andrade continua sua explicação deixando explicitada sua percepção sobre estas estratégias do compositor: “desde muito me sinto na obrigação de duvidar das datas com que o compositor antedata muitas de suas obras, na presunção de se tornar pioneiro genial em tudo”.⁷⁹

Sobre este depoimento do musicólogo, Jorge Coli afirma que

Com as chaves que Mário de Andrade nos fornece, o caminho é muito mais simples, e mais... verossímil. Não seremos obrigados a aceitar a hipótese de uma irrupção miraculosa de modernidade nacionalista antes do tempo. Basta aceitarmos que, *bel et bien*, Villa-Lobos simplesmente pré-datou as obras. E isto é

⁷⁷ PEPPERCORN, Lisa. *Some aspects of Villa-Lobos principles of compositions*. In: The Music Review. Cambridge. vol. IV, no 1, fev. 1943.

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “Vila Lobos” *Mundo Musical* 25-01-1945., In: COLI, 1998, p. 171.

⁷⁹ ANDRADE, Mário de. “Vila Lobos” *Mundo Musical* 25-01-1945., In: COLI, 1998, p. 171.

fundamental, pois permite derrubar por terra o mito, a crença, numa brasilidade autenticamente surgida da personalidade, impregnada de um ser “nacional” desde sua gênese infanto-juvenil. Ao invés do mito prodigioso, teríamos o constructor, a *posteriori*, muito mais plausível. Pois é preciso lembrar que, de todos os modos, apenas com os *Choros*, nos anos 1920, o caráter francamente brasileiro de Villa-Lobos se afirma. Isto é, ao mesmo tempo que suas longas e freqüentes estadas em Paris.⁸⁰

Villa-Lobos enviou uma carta a Curt Lange⁸¹ contendo a mesma “biografia resumida” citada anteriormente no *Música Viva*. Na carta, o compositor, demonstrando o quão precoce seria a interferência de J. S. Bach na sua formação, reproduz a publicação presente no periódico supracitado. Segundo este texto, Villa-Lobos:

Em 1897 (10 anos de idade) – Declarou à sua tia que tocava regularmente alguns autores líricos, românticos e clássicos, ao piano, especialmente para ouvir, gostar somente dos prelúdios e fugas de J. S. Bach, por que os achava diferentes dos outros autores, como Chopin, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Verdi, Belinni, Ponchielli, etc., e a harmonia e a melodia de Bach tinham qualquer coisa das músicas dos caipiras que êle ouvira em minas nêsse mesmo ano.
Em 1898 (11 anos de idade) – Aprendeu com seu pai a embocadura de clarinete...⁸²
(sic)

Os periódicos e as correspondências já difundiam o virtuosismo precoce do compositor enquanto leitor da obra de Bach e de uma musicalidade brasileira, “sertaneja”, “bucólica” e “singela”. Como ressonância desde discurso, Giacomo diz, no ano da morte do compositor que “Toda essa beleza que o músico trouxe da infância, ou foi buscar mais tarde em suas inúmeras viagens pelo Brasil, palpita agora nas Bachianas”.⁸³

⁸⁰ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 385.

⁸¹ **Franz Curt Lange:** Musicólogo nascido em Eilenburg, Alemanha, em 1903. Desenvolveu uma trajetória muito importante na América Latina. Estabeleceu-se em Montevideu em 1930, a convite do governo uruguaio, dirigindo a seção musical do *Instituto de Estudos Superiores* do Uruguai. Criador do chamado *Americanismo musical* e do *Boletim Latino-americano de Música* (1935-1946). Autor de diversos ensaios que tratam da música colonial latinoamericana. No período de 1944 a 1946, realizou pesquisas em Minas Gerais que forneceram as primeiras notícias sobre a produção musical dos séculos XVIII e XIX nas Minas.

⁸² VILLA-LOBOS, H. “*Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*” (Datilografado e s/data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097. De acordo com a organização documental do Arquivo Curt Lange esta é uma de um conjunto de correspondências enviadas por Villa-Lobos a Curt Lange entre 1933 e 1944. Nas demais correspondências, Villa-Lobos trata apenas de questões tecnico-financeiras ligadas a sua administração na SEMA (Secretaria de Educação Musiscal e Artística).

⁸³ GIACOMO, 1972 [1959], p. 84.

Na biografia resumida enviada a Curt Lange e editada no Periódico *Música Viva*, Villa-Lobos reservava um lugar de destaque para as peças “inspiradas” em Bach. Ele deixava, desta forma, implícita a importância que ele atribuía às *Bachianas Brasileiras* caracterizadas, por ele, como “uma outra modalidade de forma e técnica”⁸⁴. Na cronologia que compreende a vida do compositor de 1887 até 1944, as peças são citadas e detalhadas de forma integral. De acordo com Villa-Lobos,

Em 1930 (43 anos de idade) – (...) Escreveu “Bachianas Brasileiras No’s 1 e 2 (outra modalidade de forma e técnica); “vários arranjos da obra de J.S. Bach para violoncelo e piano, coros, etc.;...

Em 1938 (51 anos de idade) – (...) Escreveu as “Bachianas Brasileiras n° 5” (canto e orquestra de celos) e Bachianas Brasileiras n° 6 (flauta e fagote)... Dirigiu Bachianas Brasileiras n° 1 na Casa D’Itália no Rio de Janeiro.

Em 1939 (52 anos de idade) – Dirigiu “Bachianas Brasileiras n°1 e n°5, na hora do Brasil no DIP.

Em 1940 (53 anos de idade) – (...) Escreveu “Bachianas Brasileiras n° 3” (piano e orquestra); (...)

Em 1942 (55 anos de idade) – Dirigiu dois concertos sinfônicos de obras de sua autoria, apresentandos em 1ª audição: “Bachianas Brasileiras n° 4”;... Compoz o 7º Quarteto de cordas e “Bachianas Brasileiras n° 7” (orquestra)

Em 1944 (57 anos) – Iniciou o 8º Quarteto de cordas e “Bachianas Brasileiras n° 8” (orquestra)...⁸⁵ (*sic*)

Em 1935, um concerto promovido pela *Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural* (quando o compositor era o então secretário de educação musical e artística do governo Vargas) trouxe no repertório obras de Villa-Lobos, Bach e de compositores do final do século XIX. Além do programa musical, o impresso apresentava, didaticamente organizadas, as biografias dos compositores e intérpretes que estavam presentes no programa do concerto. No texto referente à biografia de Villa-Lobos, pode-se perceber diversas semelhanças com o discurso autobiográfico descrito acima: a infância prodigiosa, as primeiras lições de violoncelo com o pai quando ainda

⁸⁴ VILLA-LOBOS, H. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida” (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

⁸⁵ VILLA-LOBOS, H. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida” (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

muito jovem, além de outros “grandes feitos e grandes obras” que são dados comuns aos outros suportes documentais.⁸⁶

Jorge Coli alerta que as informações dadas pelo músico, através desta maneira “macunaímica”⁸⁷ de proceder sobre as informações acerca de suas composições, foram naturalizadas pelos seus estudiosos que não haviam pensado na relação existente entre o papel desempenhado por Villa-Lobos na construção de sua própria trajetória e o momento histórico desta construção.

Após este mapeamento envolvendo todos estes elementos acima discutidos, algumas questões se colocam: o que estaria em jogo para Villa-Lobos na alteração das datas de suas próprias obras? Por que o compositor reivindicava o pioneirismo na expressão da musicalidade brasileira e bachiana? Como estas questões se relacionam com o contexto histórico em que foram produzidas?

Para situá-las historicamente, é necessário relacionar as idéias de Villa-Lobos implícitas nesta problemática com o modernismo brasileiro de maneira mais ampla. Sobre este tema, já é lugar comum entre os estudiosos a constatação de que

uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo com o passadismo. Esta é uma fase de atualização-modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias do momento e que perduraram até o ano de 24. Uma segunda fase, (...) que se inicia no ano crucial de 24, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929.⁸⁸

A análise de Moraes, bem como a opinião de diversos estudiosos até os dias atuais, identifica duas fases distintas do modernismo brasileiro, destacando a existência de um primeiro momento caracterizado por uma preocupação essencial: a renovação estética da arte brasileira; e um

⁸⁶ VILLA-LOBOS, H. *Ligeiras notas biográficas sobre H. Villa-Lobos*. Programa de Concerto, *Theatro Municipal*, 26/10/1935, ACL/Biblioteca Central/UFMG - 2.2.S151096.

⁸⁷ O termo é utilizado por Jorge Coli (1998) para caracterizar o papel desempenhado por Villa-Lobos na difusão de sua própria obra.

⁸⁸ MORAES, 1978, p.49.

segundo momento, a partir de 1924, caracterizado pela “preocupação do movimento que se amplia no projeto de elaboração de uma cultura nacional em sentido amplo.”⁸⁹ Desta forma,

Foi somente num segundo estágio do movimento modernista que surgiria lucidamente o nacional como objetivo, a eclodir a partir de 1924, com o Manifesto Pau-Brasil de Oswald. (...) Mas esta conseqüência de fundo nacionalista, esse descer às raízes para buscar o fundo de brasilidade a ser impresso como caráter numa obra de arte só se evidenciaria a partir de Tarsila em 1923(...) ⁹⁰

A preocupação com a renovação estética que se expressa, sobretudo na Semana de 1922, cede lugar, a partir de 1924, à questão da brasilidade. Desde o primeiro momento do modernismo brasileiro, iniciado com a exposição de Anita Malfatti em 1917, até 1924, percebe-se “o seu elemento mais essencial: o modernismo deste primeiro momento se afirma, sobretudo por seu caráter polêmico com relação ao que ficou sendo denominado passadismo.”⁹¹

Pode-se perceber que a reivindicação de Villa-Lobos pelo pioneirismo na busca da brasilidade musical e de sua capacidade intuitiva ao buscar na obra de J. S. Bach um modelo de nacionalismo e universalidade musical, devem ser analisadas historicamente nos quadros deste debate em torno do modernismo brasileiro. A partir das definições propostas por Annateresa Fabris acerca das relações entre modernidade e vanguarda, pode-se concluir que esta “consciência” que Villa-Lobos demonstrava de seu papel histórico deve ser identificada como um “traço definidor” da vanguarda enquanto função da modernidade do século XX⁹².

A questão do pioneirismo defendido por Villa-Lobos pode ser conectada a esta noção de vanguarda, própria do modernismo; implícita na sua defesa de uma infância bachiana, nota-se outro traço fundamental do discurso modernista brasileiro em sua segunda fase: a propriedade da *intuição*

⁸⁹ MORAES, 1978, p. 50.

⁹⁰ AMARAL, Aracy *apud* KIEFER, 1981, p.80.

⁹¹ MORAES, 1978, p.53.

⁹² FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 9-25.

como elemento decisivo na busca pelos traços característicos e fundamentais da “alma brasileira”, os quais constituiriam a nacionalidade em sua essência.

Ao discutir a importância do pensamento de Graça Aranha para a compreensão da segunda fase denominada nacionalismo modernista, que surge a partir dos anos de 1924 e 1925 nas obras de Oswald de Andrade, em especial no *Manifesto Pau-Brasil* e, mais tarde, no *Manifesto Antropofágico*, Moraes afirma:

um primeiro aspecto diz respeito à própria maneira de se definir a nacionalidade. Já observamos, com relação a este problema, que interessa a Graça Aranha, para esta definição, a busca dos traços fundamentais característicos da alma brasileira. O instrumento privilegiado nesta busca é a intuição. Trata-se de captar por intermédio desta faculdade privilegiada a chave que descobre o perfil íntimo da nação, os traços que, segundo Graça Aranha, resumem e exprimem os sentimentos das almas singulares de todos os brasileiros formando um todo imortal.⁹³

De acordo com Moraes, esta maneira de definir a nacionalidade é marcada por um frágil psicologismo e por uma ingênua confiança no instrumento *intuitivo*. Tal perspectiva pode ser encontrada na obra de Oswald de Andrade e do grupo antropofágico de modo geral.

Nos documentos apresentados anteriormente, além da música bachiana, o contato de Villa-Lobos com a música popular é valorizado como um dado presente já em sua infância. Ambas as influências seriam produtos de sua *intuição*, ao passo em que Villa-Lobos “pressentiu até uma certa relação entre estes gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente.”⁹⁴

A brasilidade presente na música do compositor seria influenciada pelo seu prematuro contato com a “música caipira” que “ele ouviu em Minas” em 1897. É muito significativo salientar que o período no qual Villa-Lobos supostamente esteve em Minas, em 1897, aos dez anos de idade, passou a ser uma das explicações dadas pelos textos posteriores para justificar a inspiração que o

⁹³ MORAES, 1978, p. 42.

⁹⁴ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947, p. 26. Parte deste fragmento está citada também em: KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981, p. 19.

levou à composição do *Trenzinho do Caipira*, parte que constitui a *Bachianas Brasileiras n° 2*, escrita em 1930.

Sua música tornou-se, para a história da música⁹⁵, o modelo máximo de uma brasilidade conquistada ainda em sua juventude. Desta maneira, a origem das *Bachianas Brasileiras* no que diz respeito à musicalidade brasileira,

Remonta àquelas peregrinações pelo interior do país, quando constatou a semelhança de modulações e contracantos do nosso folclore musical com a música de Bach. Misturando este material primitivo com formas pré-clássicas, o resultado é uma síntese absolutamente original, onde a técnica e o espírito do *Kantor de Leipzig* aparecem envolvidos em cadências brasileiríssimas. Ao vincular o Brasil a Bach, Villa-Lobos caracterizou-se como um dos maiores músicos do nosso tempo.⁹⁶

A reivindicação de Villa-Lobos pela faceta de pesquisador musical é notória em seus discursos como naquele presente em sua autobiografia enviada a Curt Lange na qual o músico valoriza sua suposta estada em Minas. Na verdade, na defesa da existência um lado pesquisador na sua trajetória artística, pode ser identificada uma das propriedades do debate modernista a partir de 1924, envolvendo as questões em torno da apreensão da brasilidade desenvolvidas por Oswald de Andrade e posteriormente discutidas por Mário de Andrade no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Para Eduardo Jardim de Moraes, de modo mais geral, enquanto a obra de Oswald Andrade valorizava o caráter *intuitivo* como propriedade necessária para a apreensão da cultura brasileira, a de Mário de Andrade expressava a defesa da pesquisa de campo como instrumento necessário no processo de construção do nacional, como deixa evidente o musicólogo no *Ensaio* publicado em 1928. As falas de Villa-Lobos oscilam entre estas tendências. Várias viagens que teriam como

⁹⁵ Sobre as possibilidades de delimitação dos campos de pesquisa acadêmica que relacionam música e sociedade, é importante esclarecer que, de acordo com Marcos Napolitano, “*Grosso modo*, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a Musicologia histórica, a Etnomusicologia e um terceiro campo ainda confuso, que poderíamos chamar de Estudos em música popular”. Para Marcos Napolitano, existe, também, uma vasta produção das “Histórias da Música”, “erudita ou popular, muitas vezes escritas por jornalistas e diletantes ou eruditos”. Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Fontes áudio-visuais: a História depois do papel*. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 235-289.

⁹⁶ RIBEIRO, João Carlos. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 33.

objetivo a coleta e o estudo de materiais “folclóricos” supostamente utilizados por Villa-Lobos são descritas por ele como parte deste seu “lado duto”⁹⁷.

Estas supostas viagens musicológicas datadas das décadas de 1910 e 1920 são apontadas por Guérios como criações resultantes da mesma matriz autobiográfica que dimensionou também o contato de Villa-Lobos com a música “folclórica” brasileira. Para Guérios,

Além de um depoimento de Beatriz Roquette-Pinto, vários documentos do arquivo do Museu Villa-Lobos oferecem indicações que reforçam a hipótese de que as viagens do compositor em busca de material folclórico, não ocorreram. (...) Além disso, o exame das fontes primárias sobre o compositor, demonstra que suas viagens apenas surgem e são comentadas a partir de 1927, ano que Villa-Lobos vai a Paris pela primeira vez. (...) As únicas provas concretas de que Villa-Lobos teria deixado o Rio de Janeiro em diferentes períodos continuavam a ser os programas de concertos em seu nome realizados em 1908 em Paranaguá e em 1912 em Manaus.⁹⁸

Na verdade, Villa-Lobos utilizou, em diversas peças para canto orfeônico, pesquisas e materiais coletados por Sodré Viana, Jean de Léry, Fritz Krause e Roquette-Pinto⁹⁹. Estes materiais não resultavam de suas supostas viagens no início do século recheadas de aventuras “exóticas”, com as quais Villa-Lobos construiu a explicação para seu contato com manifestações da cultura musical ameríndia, africana e mestiça. Realmente, não há “referência a qualquer anotação ou lembrança do próprio compositor a respeito de canções que ele próprio teria recolhido, assim como não há material taquigráfico sobre tais canções em seus arquivos”.¹⁰⁰

Na partitura do coro a seis vozes, intitulado *Canide Ioune-Sabath*, escrito por Villa-Lobos em 1933 (PARTITURA 1), nota-se que o compositor escreveu a peça a partir de um canto recolhido por Jean de Léry. Villa-Lobos utilizou peças como essa como evidência documental de suas viagens, porém, elas não podem ser uma prova documental deste contato.

⁹⁷ O termo é de MORAES (1978)

⁹⁸ GUÉRIOS, 2003, p. 25-26.

⁹⁹ De acordo com Guérios, o compositor anotou diversos textos e materiais musicais brasileiros coletados por estes pesquisadores. “Há também uma série de manuscritos do compositor com anotações de fontes para um projeto de livro sobre o folclore brasileiro, em meio aos quais se lê: *Cantos Ameríndios do Brasil*; *Canide-iume: Tamoios* recolhido por Jean de Léry, 1530; *Nozani-ná: Parecis*, canção báquica, recolhida por E. Roquette Pinto em 1908; *Teiru: Parecis, canto fúnebre*, recolhida por E. Roquette Pinto em 1908; *Ualalôcê: Parecis, caça*, recolhida por E. Roquette Pinto em 1908”. GUÉRIOS, 2003, p. 21.

¹⁰⁰ GUÉRIOS, 2003, p. 25-26.

41

CANTO FOLCLORE - SABATH
 (Canto Ancestral) (Canto Orfeônico)
 Coro misto duplo a seis
 (Sobre um canto indígena brasileiro de 1880)
 (a 6 vozes)

Andante

H. VILLA-LOBOS
 Rio, 1933

Recolhido por
 JEAN DE LÉRY

ANDANTE

(pp a 24 mos)

Ca - di - da lou - - - sa!

Ca - di - da lou - - - sa! Heu - ra ho

a tempo *rit. a tempo*

POCO PIÙ MOSSO

Heu - ra! Heu - ra! Heu - - - ra! Heu - ra!

Heu - - - ra! Heu - - - ra!

MARIO, Gravador

Copyright U. S. A. 1945 by H. Villa-Lobos 10-V

PARTITURA 1: Partitura do coro a 6 vozes escrito por Villa-Lobos em 1933 a partir de um canto recolhido por Jean de Léry.
 FONTE: VILLA-LOBOS, H. Canto Orfeônico. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2º volume. 1953 [1933].

Ainda utilizando o discurso autobiográfico de Villa-Lobos, sobre suas supostas viagens pelo interior do Brasil em busca de materiais folclóricos musicais, Vasco Mariz, a partir de uma entrevista com o músico que resultaria na publicação da primeira biografia, reafirma e naturaliza o mito dizendo que,

Já na primeira viagem ao nordeste (...) em 1905, com dezoito anos de idade (...) Villa-Lobos apesar de sua extrema mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-nos, uma espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar nota sobre os sinais taquigrafados. Nesta e em outras viagens pelo Brasil, recolheu mais de mil temas folclóricos de valor. O *Guia Prático*, que Villa-Lobos publicou quase 30 anos depois, reúne parte daquela coleta.¹⁰¹

Nota-se, mais uma vez, que a criação do *Guia-Prático*, produzido na verdade entre os anos 1930 e 1940, é, para Mariz, resultante das viagens prematuras do jovem compositor ao interior do Brasil, no início do século, em busca da originalidade musical da cultura popular brasileira. Discurso endossado pelo próprio compositor e difundido, posteriormente, em outros textos.

Em outra peça musical bastante difundida, Villa-Lobos descreve o que chamou de *Canto dos mestiços do Rio São Francisco da Baía* (PARTITURA 2). A música não foi produto das viagens do compositor, mas resultado de uma pesquisa desenvolvida por Sodré Viana e arranjada pelo compositor em 1934 para fazer parte da coletânea de cantos orfeônicos que formam o *Guia Prático*, escrito para fins pedagógicos.

¹⁰¹ MARIZ, 1947.



PARTITURA 2: Partitura do *Remeiro do S. Francisco* escrito por Villa-Lobos em 1934 a partir de um canto Recolhido por Sodré Viana.

FONTE: VILLA-LOBOS, H. *Canto Orfeônico*. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2º volume. 1953 [1933].

A reivindicação de pioneirismo na busca de uma essência nacionalista baseada na música popular e a sua habilidade como compositor e músico instrumentista que dominava o *choro* levou Villa-Lobos a incorporar em suas peças esta musicalidade. Este contato de Villa-Lobos com a música de compositores representantes da tradição musical popular do Brasil está explicitado em obras como no *Choros n° 10*. Escrito em 1928, foi alvo de uma polêmica que rendeu ao compositor um processo que se arrastou de 1952 a 1957, dois anos antes de sua morte.

1.3 - Villa-Lobos da Paixão Cearense

Em 1952, Guimarães Martins, jornalista carioca residente em Copacabana, apresentou uma ação judicial contra Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário das obras de Catulo da Paixão Cearense¹⁰², alegou que Villa-Lobos teria plagiado a música de autoria de Catulo e Anacleto de Medeiros¹⁰³, intitulada *Rasga o Coração*. O plágio teria ocorrido na composição dos *Choros n° 10*, intitulado de forma homônima, escrito por Villa-Lobos em 1928. No frontispício da partitura publicada pela Editora Max Eschig aparecia somente o nome de Villa-Lobos.

¹⁰² **Catulo da Paixão Cearense:** Poeta brasileiro, nascido em São Luís, Estado do Maranhão. Aos dez anos, mudou-se com os pais para a fazenda dos avós paternos no sertão cearense. Passou parte da infância no sertão do Ceará e ainda jovem transferiu-se para o Rio de Janeiro (1880), onde se tornou conhecido como seresteiro. Escreveu letras para modinhas, choros e canções de autores célebres da época, como Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré. Sua letra mais famosa foi para Luar do sertão, modinha de João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco, que se tornaria um clássico da música popular. Entre seus livros de poemas, cabe citar *Meu Sertão* (1918), *Sertão em flor* (1919), *Mata iluminada* (1928) e *Alma do sertão* (1928). Outras canções de sua autoria que alcançaram grande sucesso foram: *Ontem ao luar* e *Tu passaste por este jardim* além de *Rasga o Coração* em parceria com Anacleto de Medeiros. Sua obra musical foi reunida numa coletânea publicada para violão solo (1963). Suas canções levaram Mário de Andrade a classificar o autor como o maior criador de imagens da poesia brasileira.

¹⁰³ **Anacleto de Medeiros** (1866-1907) Filho de uma escrava liberta, começou na música tocando flautim da Banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro. Aos 18 anos, foi trabalhar como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, e ao mesmo tempo matriculou-se no Imperial Conservatório de Música. Nessa época, já dominava quase todos os instrumentos de sopro e tinha especial preferência pelo saxofone. Fundou, entre os operários da tipografia, o Clube Musical Gutemberg, iniciando aí sua função de organizador de conjuntos musicais. Formou-se no Conservatório em 1886, época em que organizou a Sociedade Recreio Musical Paquetaense, em Paquetá, sua cidade natal, e começou a compor algumas peças sacras. Em seguida suas composições passaram a ser mais populares, principalmente polcas, schotisch, dobrados, marchas e valsas. Aos poucos foi criando fama como compositor, e suas peças passaram a ser executadas em bandas de todo o país. Catulo da Paixão Cearense criou alguns poemas para suas músicas, como o famoso schotisch *Iara*, editado em 1912 com o nome *Rasga Coração* (peça protagonista da polêmica discutida neste texto). Outras composições que ficaram conhecidas foram *Santinha* e *Não Me Olhes Assim*. Anacleto foi fundador, diretor e maestro de muitas bandas, tendo contribuído de maneira fundamental para a fixação dessa formação orquestral no Brasil. Disponível em: www.unicamp.br/nidic/banda_anacleto/UnibandaAnacleto.htm, acessado em 31/01/2007.

De acordo com a petição ajuizada na quarta vara cível da justiça do Rio de Janeiro em 16 de junho de 1954, a peça foi “desautorizadamente harmonizada pelo Sr. Heitor Villa-Lobos e ilicitamente vendida sua propriedade comercial à mesma editora”.¹⁰⁴ Além disso, o texto da petição alegava ainda que “o ‘Copyright’ que foi cedido àquela editora em 1930” teria sido em completo desrespeito ao artigo 663 do Código Civil Brasileiro referente aos direitos autorais.

A briga pelos direitos sobre a obra *Rasga o Coração* já se encontrava referida em outros periódicos e se arrastava desde 1952 quando o jornalista Guimarães Martins denunciou em diversos jornais brasileiros o suposto plágio de Villa-lobos na referida obra. Martins era amigo pessoal de Catulo, o qual, segundo o jornalista, acompanhou em sua velhice e por amizade e admiração comprou-lhe os direitos autorais de sua obra.¹⁰⁵

De acordo com o jornalista, Villa-Lobos, na publicação do referido *Choros*, feriu o código civil brasileiro ao “reproduzir obra que não tenha caído no domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la, ou melhorá-la, sem permissão do autor ou suplicante”.¹⁰⁶

No jornal maranhense “O Combate”, Guimarães deixou pública sua acusação a Villa-Lobos, dizendo que o compositor era “usurpador, sem imaginação, e que vem usufruindo glória e fortuna à custa da inspiração alheia”. Ainda nas palavras do jornalista, o músico seria um “aproveitador de melodias de compositores conhecidos, que omite a fonte para passar, notadamente no estrangeiro, como autor destes temas”. Indignado, Guimarães atribui a fama de Villa-Lobos no exterior ao desconhecimento, por parte da crítica internacional, da “música folclórica brasileira”:

As músicas da ‘autoria’ do Sr. Heitor Vila-Lobos, quem já não as cantou ou ouviu cantar na infância de várias gerações?! É claro que pelas diversidades rítmicas e melódicas, as composições apresentadas pelo Sr. Heitor Vila-Lobos, ao público estrangeiro que desconhece inteiramente a música folclórica, popular e erudita do

¹⁰⁴ Diário da Justiça. *Juízo de Direito da Quarta Vara Cível*. Número 16.585. 16-06-54. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098

¹⁰⁵ Todos os documentos tais como a partitura referente à publicação do *Choros n° 10*, os documentos referentes aos direitos autorais cedidos ao jornalista Guimarães Martins, bem como os artigos do código civil referentes aos direitos autorais estão anexados ao texto do Juízo de Direito.

¹⁰⁶ Jornal Vanguarda. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro 5-8 1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098

Brasil, com muita justiça teria de apontar o Sr. Heitor Vila Lobos como glória nacional.¹⁰⁷

Das mais variadas maneiras, alguns jornais demonstravam esta indignação de Guimarães Martins. O Jornal *A Situação* apresentou uma caricatura de Villa-Lobos (FIGURA 1) carregando as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria que, de acordo com Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuía. De acordo com a charge, além do referido *Choros*, Villa-Lobos teria cometido também plágio ao escrever as *Cirandas*. A caricatura estava acompanhada da curiosa manchete: “Vila-Lobos é um talento-fêmea: ou alguém o fecunda ou nada produz” (*sic*), destacando a infertilidade do compositor como criador de peças originais.

De acordo com outro jornal que também discutia a polêmica, o trecho de *Rasga o Coração* plagiado por Villa-Lobos se referia à parte musical que acompanha a seguinte *letra* escrita por Anacleto Medeiros:

“Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
refletindo a prismação da luz solar
rasga o Coração
vem te debruçar
sobre a vastidão do meu penar”.¹⁰⁸

Em 18 de Janeiro de 1954, o deputado Oswaldo Orico enviou à Câmara Federal dos Deputados um projeto de lei que visava autorizar os órgãos federais e estaduais a desapropriar a obra literária e artística de Catulo da Paixão Cearense. O projeto de número 4.003 de 1954 propunha ainda que o Ministério da Educação e Cultura se responsabilizasse pelo pagamento referente à aquisição dos direitos sobre as obras.¹⁰⁹

¹⁰⁷ O Combate. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão 22-11-1952. Publicado também na Gazeta de Notícias 18-09-1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹⁰⁸ *Villa-Lobos é um talento-fêmea, não original, não criador. Ou alguém o fecunda ou nada produz*. Recado Carioca, s/d de publicação. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹⁰⁹ Comentários ao Projeto de Lei no 4.003. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. ACL/UFMG 2.2S15.1098.



FIGURA 1: Caricatura de Villa-Lobos “carregando” as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria que, de acordo com o jornalista Guimarães Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuíra.

FONTE: Jornal A Situação. *Vila-Lobos é um talento-fêmea ou alguém o fecunda ou nada produs. s/d.* Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

Nitidamente, o projeto beneficiava Villa-Lobos. Caso aprovado, livraria o compositor da acusação de plágio. Apesar disso, as justificativas dadas pelo deputado autor do projeto não tocavam neste ponto. Em sua justificação, ele alegava que:

Considerando que Catulo da Paixão Cearense foi, antes de tudo, um artista e um escritor do povo; considerando que sua obra está presa aos direitos autorais, e como tal impedida de ser apreciada na sua totalidade por um sistema de exploração comercial que furta aos leitores a oportunidade de conhecê-la, considerando que

seus poemas e suas músicas vêm sendo objeto de injustificável descaso por parte de terceiros, o que impede sua maior divulgação; considerando que sua obra não tem amparado viúvas ou descendentes, mas apenas intermediários que abusaram da pobreza do autor desaparecido pagando-lhe insignificantes quantias e condenando sua produção ao esquecimento pela ausência de edições adequadas.¹¹⁰

O projeto foi levado a plenário e considerado inconstitucional pelo Congresso. Mas o mesmo serviu como munição para Guimarães Martins demonstrar sua indignação frente ao episódio. De acordo com Martins, “o estranho projeto do deputado Osvaldo Orico só visa um fim – salvar o seu amigo incondicional, o usurpador Vila-Lôbos do processo infalível”.¹¹¹(*sic*)

Guimarães Martins continua com seu argumento dizendo que,

É também claro, é claríssimo, o desejo intencional do ex-deputado Osvaldo Orico, vindo em socorro do seu amigo incondicional, o conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, quando redigiu o projeto 4.003, acima citado, pois o seu artigo 3º é insofismável quando diz que será lícito o aproveitamento sinfônico de temas lítero-musicais da autoria de Catullo... por parte do conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, já se vê.¹¹²

Em uníssono, outro jornal explicitou o espanto frente ao projeto que, de acordo com o texto do periódico, era “um dos mais curiosos projetos de lei oferecidos ao Poder Legislativo”.¹¹³ Este artigo, de autoria do jornalista Carlos Maúl¹¹⁴, apresentou aos leitores uma severa crítica ao projeto questionando a legalidade da desapropriação das obras de Catulo. Segundo o texto de Maúl:

Como justificar, honestamente, esta desapropriação, se lhe falta, para ser decretada, a base legal que seria o desrespeito ao estabelecido no Código Civil? Mas temos ainda um outro aspecto que convém focalizar, para que se saiba não ser tão inocente assim o projeto em referência. Com ele o que se quer é abrir ao músico Heitor Vila-Lôbos, uma fonte para dela tirar o que lhe aprouver para suas composições ditas “folclóricas”, admitindo-se arbitrariamente, que a poesia de Catulo é de gênero popular e folclórico (...) o que não compreende é que o poder legislativo saia de seus cuidados para desrespeitar o direito de propriedade e dar o título de

¹¹⁰ Projeto de lei encaminhado à Câmara dos Deputados por Osvaldo Orico em 18-01-1954. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹¹¹ Comentários ao Projeto de Lei no 4.003. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹¹² *Idem*

¹¹³ JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro: 7-5-1954. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹¹⁴ Carlos Maúl publicou em 1960, um ano após a morte de Villa-Lobos, um livro que reuniu diversas questões envolvendo temas polêmicos sobre Villa-Lobos: MAÚL, Carlos. *A Glória Escandalosa de Heitor Vila-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. do Império, 1960.

“desapropriação” ao que não passa, na verdade, de expropriação para atividade privada...¹¹⁵

Na tentativa de dar resposta aos problemas apontados anteriormente por Jorge Coli sobre o debate em torno da nacionalidade pioneira construída pelo próprio Villa-Lobos, pode-se afirmar que a música popular brasileira, da mesma forma que a música de Bach, presentes na obra do compositor brasileiro, deve ser analisada dentro do contexto histórico do modernismo brasileiro na sua tentativa de criar uma cultura nacional.

Para pensar o processo criativo de Villa-Lobos, o conceito de *apropriação cultural*, realçando “a maneira contrastante através das quais os indivíduos fazem uso dos motivos ou das formas que partilham com os outros”,¹¹⁶ revela-se um instrumento adequado para analisarmos como a obra bachiana e a musicalidade brasileira foram incorporadas pelo nacionalismo musical de Villa-Lobos.

Destacando as particularidades que envolveram a *apropriação* e o *uso* da obra de Catulo por parte de Villa-Lobos, nota-se que o compositor cearense é um nome, regularmente, associado ao grupo de músicos populares do início do século os quais Villa-Lobos sempre fez questão de reforçar e valorizar como influência decisiva para sua música. Pode-se perceber nas entrelinhas desta polêmica um dos traços fundamentais do nosso modernismo: a positivação da cultura local, representada neste caso pela obra de Catulo, na busca daquela essência que Annateresa Fabris destacou como ser “nosso *Ser* moderno”:

Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar no passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las. Este era o nosso *Ser* moderno.¹¹⁷

¹¹⁵ JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro: 7-5-1954. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

¹¹⁶ CHARTIER, 2002, p. 49.

¹¹⁷ FABRIS, 1994, p. 14.

Neste mesmo sentido, pode-se afirmar que “foi este retorno ao primitivo [marcante nas vanguardas européias com as quais os modernistas brasileiros estabeleceram contato no início da década de 1920] que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade primitiva nacional.”¹¹⁸

Destacando esta valorização do “primitivo”, Villa-Lobos fazia questão de valorizar o contato com os músicos populares do início do século, conhecidos como *Os Chorões*, dizendo que ele, aos quatorze anos de idade “freqüentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão.”¹¹⁹ Além disso, o compositor disse nesta mesma biografia envidada a Curt Lange que, aos dezenove anos de idade, “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Satiro Bilhar e outros.”¹²⁰

Pelo menos no caso de Catulo, a influência dos *Chorões* sobre sua obra se deu de forma muito mais polêmica do que queria Villa-Lobos. No caso de *Rasga o Coração*, obra que expressa esta influência, a busca por este “Ser moderno” brasileiro lhe custou um processo que se arrastou até o ano de 1957 quando o compositor foi condenado a pagar os direitos autorais da obra toda vez que esta fosse executada daquele momento em diante, além de ser obrigado a declarar que ela é extraída de *Rasga o Coração* de Catulo.¹²¹

¹¹⁸ MORAES, 1978, p. 79.

¹¹⁹ VILLA-LOBOS, H. “*Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*” (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

¹²⁰ VILLA-LOBOS, H. “*Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*” (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

¹²¹ MAÚL, 1960.

CAPÍTULO II: A MÚSICA BACHIANA NOS QUADROS DO NACIONALISMO MUSICAL

2.1 - Villa-Lobos e o panorama musical entre os anos 1920 e 1930: a busca por um retrato musical do Brasil

As pesquisas mais recentes sobre Villa-Lobos¹²² destacam, da mesma forma como Mário de Andrade já havia observado, a mudança que teria sofrido a obra do compositor, “dos loucos anos 20” para uma década seguinte mais nacionalista. Dos anos 1920, representados pelos *Choros*, mais experimentais e menos convencionais, no sentido formal, Villa-Lobos teria passado, com as *Bachianas Brasileiras*, para um momento menos inovador e menos criativo, ao buscar materiais orquestrais e recursos sonoros que se afastavam daqueles presentes nas obras anteriores. Sobre a distinção entre as duas fases do compositor, Carlos Kater afirma:

Se a primeira fez recursos ousados e originais à experimentação, revolucionando a linguagem musical naquele momento dado – em termos de materiais, formas, discurso, faturas, texturas, etc -, a segunda se caracteriza preponderantemente por empréstimos e evocações da tradição cultural brasileira – várias vezes sob a forma de valores da nossa história - articulados numa retórica tonal-romântica.¹²³

A retomada de uma concepção romântica, implícita na busca pelos elementos que representassem a cultura nacional, deve ser pensada como uma das particularidades do nosso modernismo no que se convencionou denominar de sua “segunda fase”. No caso do modernismo musical, é importante esclarecer que o nacionalismo, entre os anos 1920 e 1930, diferenciava-se em muitos aspectos daquele apresentado, por exemplo, por Alberto Nepomuceno¹²⁴, na passagem do século XIX para o século XX.

¹²² CONTIER, 1992; WISNIK, 1983 *apud* NAVES, Santuza. *Bachianas Brasileiras n° 7 de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema* In: BOMENY, Helena. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 184; KATER, C. *Aspectos da Modernidade em Villa-Lobos*. Revista Em Pauta, v. 1, n. 2, p.52-65, 1990.

¹²³ KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Ed. Musa, 2001, p. 37 – 39. Ver também: ASSIS, 2005.

¹²⁴ **Alberto Nepomuceno (1864-1920)**: Compositor Cearense que pode ser considerado um dos fundadores do chamado nacionalismo musical brasileiro. Iniciou sua carreira em Recife e, em 1882 assume o cargo de diretor dos concertos do *Clube Carlos Gomes*. Com bolsa do governo brasileiro, estudou na Alemanha e no Conservatório de Paris. Em 1895,

A retomada de alguns pressupostos românticos poderia ser analisada como uma contradição no contexto do modernismo. Porém, ao analisar o prefácio de Paulo Prado à primeira edição do Manifesto Pau-Brasil, Moraes destaca a existência de dois romantismos na visão de Oswald de Andrade: “o romantismo erudito de Gonçalves de Magalhães” e o “romantismo não comprometido com o lado doutor, erudito (...) ao qual se relaciona a figura de Catulo da Paixão Cearense”¹²⁵

Analisando o modernismo musical no âmbito da modernidade artística brasileira de modo mais geral, pode-se afirmar que

Os limites da modernidade artística brasileira residem sobretudo na questão da brasilidade que praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade desde Manet repudiava - o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição.¹²⁶

Como discutido anteriormente, entre os anos 1924 e 1929, o modernismo direcionou suas forças para a busca de uma essência da nacionalidade brasileira. De acordo com Moraes, esta busca não estabeleceu uma reedição do romantismo do século XIX, mas sim uma releitura de alguns aspectos deste romantismo, apropriados aos propósitos modernistas, reavaliados a partir de 1924, através das idéias sintetizadas por Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil* e no *Manifesto Antropofágico*. Assim,

Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas.¹²⁷

Esta constatação é fundamental para a compreensão das escolhas estéticas de Villa-Lobos a partir dos anos 1930. Naquele momento, essas escolhas influenciaram diretamente a

passa a ensinar no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Dentre suas principais composições destacam-se a *Série Brasileira* e os quartetos de cordas, em especial o de número 3, intitulado “*Brasileiro*”.

¹²⁵ MORAES, 1978, p.89.

¹²⁶ FABRIS, 1994, p.15.

¹²⁷ MORAES, 1978, p. 88.

composição das *Bachianas Brasileiras*. Como será demonstrado mais adiante, a partir de meados do século XIX, a obra de Bach foi retomada pelo romantismo europeu. Suas composições, a partir daquele contexto, tomam um sentido nacional, e é com esta conotação que estas obras serão, mais tarde, apropriadas também pelo modernismo musical nacionalista de Villa-Lobos.

Santuza Naves esclarece que Silviano Santiago “trouxe importantes contribuições para a questão modernismo e memória ao enfatizar a prática modernista de ‘ler a tradição como novidade.’” Sobre o modernismo nacionalista, a autora esclarece ainda que “Santiago chamou também a atenção para o caráter aberto do movimento, na medida em que se dispunha a absorver as mais variadas manifestações artísticas, inclusive as que contestavam os ideais modernizadores da Semana de 22”.¹²⁸

Eduardo Jardim de Moraes também sustenta que a concepção de ruptura é incompatível com a idéia de modernidade proposta pelo movimento modernista no Brasil, pois, segundo ele, ao invés de promoverem descontinuidades com relação ao passado, os modernistas tentam atualizar este passado em prol da brasilidade.¹²⁹

Para melhor situar as *Bachianas Brasileiras* nos quadros deste modernismo nacionalista, é importante uma descrição do ambiente musical entre os anos 1910 e 1930 no cenário mundial. Nestas primeiras décadas do século XX, foram intensas as transformações no cenário musical do Ocidente. Estas transformações ocorreram tanto no campo da linguagem quanto no dos estilos. Para Arnaldo Contier, ser musicalmente moderno, neste momento, significava reformular ou reavaliar, de forma radical, o modo de compor e de escrever música. Além disso, os compositores ditos de vanguarda desejavam contestar a música predominante desde o século XIX até a eclosão da

¹²⁸ NAVES, 2001, p. 186.

¹²⁹ NAVES, 2001, p. 186-187.

Primeira Grande Guerra. Uma das rupturas destacadas por Contier foi a fragmentação do sistema *tonal*, o centro da chamada música universal.¹³⁰

Este novo sistema de organização dos sons, o *atonalismo*, provocou o surgimento de movimentos modernistas “caracterizados pelos novos tipos de combinações e agrupamentos sonoros”. As apresentações de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg em 1912; da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky em 1913, “transformaram as ‘escutas’ de públicos e críticos de Paris em discursos verbais”.¹³¹

São muitos os compositores modernistas que se filiavam a diferentes “correntes teórico-estéticas”, as quais, ainda seguindo as observações de Contier, eram muito diversificadas. Dentre as correntes modernistas, destacam-se: o impressionismo de Claude Debussy; o expressionismo, o atonalismo e o dodecafonismo de Schoenberg; a música serial de Anton Webern e Alban Berg; e o futurismo com a utilização de máquinas e ruídos na música de Prattela e Luigi Russolo.¹³²

Apesar de todas estas transformações no cenário musical do Ocidente, Contier demonstra que o gosto musical, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nas décadas de 1910 e 1920, estava restrito a um repertório que se apoiava na tradição romântica. As obras apresentadas nos programas de concertos, teatros e sociedades artísticas, restringiam-se a “compositores do passado”. Em termos quantitativos, uma intensificação na circulação de partituras destes compositores proporcionou uma invasão sonora sem precedentes históricos.¹³³

Durante a década de 1920, a música de J. S. Bach era uma das opções para os compositores, num momento dominado pela busca da música erudita. Na Europa, de acordo com Boulez, durante esta mesma década, podia-se falar em duas tendências deste “retorno a Bach”: uma

¹³⁰ A idéia de universalidade musical será discutida mais adiante.

¹³¹ CONTIER, 1992, p. 259.

¹³² CONTIER, 1992, p. 262.

¹³³ CONTIER, 1992, p. 261.

que visava reencontrar a objetividade total na *música pura*, outra que se baseava numa dialética histórica para caracterizar uma nova universalidade de estilo.

Diversos compositores, entre os anos 1910 e 1920, concentraram suas composições numa polifonia inspirada na obra de J. S. Bach, após o redescobrimento de sua obra por parte dos compositores românticos do século XIX. Dentre as obras de Berg¹³⁴, nota-se a presença bachiana no *Concerto para violino e Orquestra*. Webern¹³⁵ orquestra a grande fuga da *Oferenda Musical*, além de compor o quarteto cuja série baseia-se nas quatro notas: B – A – C – H (sib – lá – dó – si). A *Chacona* para violino solo de Bartók¹³⁶ é cheia de referências à obra do compositor alemão.¹³⁷

A opção por Bach levou diversos compositores a apelar, em apoio à politonalidade, para alguns compassos da obra deste compositor. Segundo Boulez, “a grande justificativa destes passos estetizantes reside, acima de tudo, em um retorno da linguagem a uma ‘universalidade’ perdida”.¹³⁸ Esta “volta ao passado”, do qual faz parte, também, neste período, o “retorno a Bach”, passou a ser tratada como uma opção nostálgica de busca por um pretense equilíbrio formalista.

O *atonalismo* que se desenvolve na música moderna dos países europeus, em fins da década de 1910, já estava presente na Europa através das obras de Stravinsky¹³⁹ e Schoenberg¹⁴⁰.

¹³⁴ **Alban Berg** (1885-1935): Compositor austríaco, aluno de Schoenberg. A partir de 1904, começa a sofrer a influência da escrita musical do seu mestre. Iniciou suas aulas com o compositor num momento muito especial: quando Schoenberg ingressava-se no atonalismo. A partir de 1910, afasta-se da tonalidade com suas *Quatro Canções op. 2* e, no mesmo ano, escreve *O Quarteto de Cordas op. 3* já inteiramente atonal. Manteve um intenso contato com Webern com o qual desenvolveu uma importante revolução na trajetória da escrita musical do ocidente.

¹³⁵ **Anton Webern** (1883-1945): Compositor austríaco nascido em Viena. Como aluno de Schoenberg de 1904 a 1908, foi mais rigoroso que Berg ao seguir Schoenberg na atonalidade dodecafônica. Diferentemente do professor, nunca mais procurou compor de outra maneira.

¹³⁶ **Béla Bartók** (1881-1945): Compositor e pianista húngaro que desenvolveu uma intensa pesquisa sobre o “folclore” de seu país e incorporou-o em suas obras. Na busca pela “autenticidade” da cultura musical húngara, utilizou os ritmos da cultura rítmica das danças camponesas de seu país e dos romenos. Por meio de um estudo comparativo, Elizabeth Travassos desenvolveu um trabalho relacionando o trabalho de pesquisa desenvolvido por Bartók com as visões da nacionalidade de Mário de Andrade. Ver: TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE e Zahar, 1997.

¹³⁷ BOULEZ, Pierre, *O Momento de Johann Sebastian Bach*. In: BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995 [1966], p. 17.

¹³⁸ BOULEZ, 1995 [1966], p. 18.

¹³⁹ **Igor Stravinsky (1882-1971)** Compositor russo nascido em Oraniembaum, cidade próxima a São Petersburgo. Como a maioria dos músicos no início do século XX, Stravinsky decide viver na França, onde conquista amigos importantes como Claude Debussy e Sergei Diaghilev. Em 1910, o compositor conclui a música para o balé *O Pássaro de Fogo*.

Porém, entre os anos 1920 e 1930, este novo sistema de organização dos sons não é adotado, como modelo de composição, pelo discurso musical modernista brasileiro. De acordo com Contier, a música no Brasil acaba tendendo para um modernismo apegado a uma tradição romântica, cadenciada por um *tonalismo* muito próximo aos compositores românticos do século XIX. As transformações promovidas por Schoenberg não foram tão aceitas pelos “conservadores nacionalistas, neoclássicos e neo-românticos, tais como Villa-Lobos e De Falla.”^{141,142}

Além de não ser adotado pelo modernismo nacionalista brasileiro, o *atonalismo* foi criticado pelos seus principais representantes:

Em 1942, Mário de Andrade criticava, de um lado, uma possível adesão dos compositores eruditos brasileiros ao dodecafonismo schoenberguiano, implodindo, assim, temas e melodias inspiradas no cancionário brasileiro e, de outro, a falta de técnica da maioria dos compositores brasileiros (com exceção de uns três ou quatro) para consolidar o nacional na estética da música erudita, fundamentando uma idéia de identidade cultural e de brasilidade.¹⁴³

Encenado pela primeira vez em Paris, o espetáculo oferecia uma orquestração rica em imagens e sons. Obteve sucesso absoluto, proporcionando a Stravinsky o início da fama. A partir daí, outras obras para balé lhe seriam solicitadas. Em menos de um ano, mais uma vitória. Dessa vez, com *Petrouchka*, interpretada por Nijinsky. Mas foi com a célebre *A sagração da primavera* (1913) que seu nome entraria mesmo para a história da música universal como compositor moderno. Com relação à *Sagração*, as rítmicas agressivas da música e as mudanças bruscas de compasso e harmonia chocaram a platéia na época em que foi encenada pela primeira vez em 1913.

¹⁴⁰ **Arnold Schoenberg** (1874-1951) Compositor austríaco que, entre os anos 1921 e 1924, desenvolveu uma nova sistematização das tonalidades que revolucionou o mundo da música, a chamada "composição com 12 tons", também conhecida por dodecafonismo. Esta novidade daria lugar à dissolução da tonalidade e da técnica harmônica do romantismo. Segundo a configuração de Schoenberg, 12 meios-tons equivalem a uma oitava, o que invalidava as leis da harmonia tradicional. O ponto de partida é uma série básica de 12 tons, cada um dos quais só voltará a aparecer quando soarem os restantes. A série assim criada deve ser mantida ao longo do desenvolvimento da peça. Isso garante a unidade dos elementos utilizados dentro da composição atonal. As primeiras experiências dodecafônicas realizadas por Arnold Schoenberg, na década de 1920, são suas cinco peças para piano, op. 23, e Suíte para piano, op. 25.

¹⁴¹ **Manuel De Falla** (1876-1946): Compositor espanhol que, juntamente com Albéniz e Granados, tornou-se um dos primeiros compositores da Espanha a alcançar fama internacional. Em 1907 mudou-se para Paris fazendo amizade com Debussy, Stravinski e Albéniz. Em sua música, De Falla procurou retratar a música espanhola, incorporando em algumas destas as tradições musicais de Andaluzia. Num segundo momento, a partir da década de 1920, procurou pesquisar a música barroca da Península Ibérica. Esta pesquisa começou a refletir na sua produção musical até o fim de sua vida. Pode ser considerado o maior representante do nacionalismo musical na Espanha.

¹⁴² CONTIER, Arnaldo Dayara. *Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição* In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. SP: Companhia das Letras, 1992, p. 263.

¹⁴³ CONTIER, Arnaldo D. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural*. Revista Fênix. Vol. 1, ano 1, no 1, outubro/novembro/dezembro, 2004, p. 1-21.

Nos discursos de Villa-Lobos nota-se, sob a influência de Mário de Andrade, a crítica às vanguardas européias representadas, segundo o compositor, por um “atonalismo ortodoxo e estéril”.

Nas palavras do músico brasileiro,

Seja essa atitude de aceitar a tutela da Europa, seja outra diametralmente oposta, no sentido de ultrapassar os limites alcançados no Velho Mundo, lançando mão de um atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo, os americanos enveredam por um falso caminho que só poderá levar ao esgotamento dos meios de expressão, conquanto disponhamos de um rico material a ser trabalhado.¹⁴⁴

Esta crítica às vanguardas européias no que se refere ao *atonalismo* reflete uma das particularidades do modernismo brasileiro em sua segunda fase. A partir de 1924, nossos modernistas passam a acreditar que “a qualidade da obra de arte não reside mais no seu caráter de renovação formal. Ela deve antes refletir o país em que foi criada.”¹⁴⁵ Desta maneira, como já discutido anteriormente, a adesão ao *tonalismo*, diretamente conectado ao romantismo musical, deve ser analisada dentro das particularidades do modernismo brasileiro em sua fase nacionalista.

No Brasil, durante as décadas de 1920 e 1930, os modernistas, “preocupados com o ideal de atualização técnico-estética da música brasileira, em face dos modernismos europeus, passaram a defender a criação de uma nova música brasileira”. A busca por um “rosto musical do Brasil” levou os compositores e os teóricos brasileiros a procurar diversas alternativas para se chegar a esta sonoridade brasileira: novas instrumentações sonoras, utilização de ruídos, gêneros musicais, tais como, choros e maxixes. Esta busca por uma identidade sonora provocou um forte interesse pelas canções e danças populares, tanto na Europa quanto no Brasil.¹⁴⁶

De acordo com Sevcenko, nos anos 1920, “Villa-Lobos já conseguira um público ‘classista’ e empolgara a cena pública com uma efetiva expressão de temas e ritmos populares, formas modernas e acento ‘nacional’”. Ele se tornara a própria plataforma viva da nova arte.

¹⁴⁴ VILLA-LOBOS, H. *A Música nas Américas*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970. (Publicado no *A Manhã* de 3/7/1949).

¹⁴⁵ MORAES, 1978, p. 108-109.

¹⁴⁶ CONTIER, 1992, p. 272.

Durante a Semana de Arte Moderna, foi o único artista a se apresentar nos três dias do Festival. Logo após a Semana, vários convites surgiram para novas apresentações de Villa-Lobos nos palcos paulistas. Naquele momento, “Villa-Lobos saíra da tutela de Graça Aranha e passara a ser patrocinado por Paulo Prado”. Neste mesmo período, antes da primeira viagem do compositor à Europa, em 1923, sua ascensão fora espantosa. Em poucos anos, já era solicitado para diversos concertos promovidos pelo governo paulista sob o patrocínio de Washington Luíz. A recepção dada à obra de Villa-Lobos, entre os anos de 1922 e 1930, justifica-se, em larga medida, pelo anseio da sociedade paulistana por uma sólida síntese entre os elementos históricos, populares, modernos e nacionais. Sua música era compatível com a idéia de modernidade presente na sociedade paulista.¹⁴⁷

Em alguns de seus textos, Mário de Andrade expressa sua preocupação com o surgimento de um “messias” que deveria colocar em prática o projeto de construção desta identidade sonora nacional. Heitor Villa-Lobos apresentava-se como modelo desta espécie de “músico-profeta”, “predestinado” a realizar tal tarefa. É muito significativo demonstrar que esta idéia da predestinação já estava presente nos discursos do compositor desde os anos de 1930, o que confirma mais uma vez a importância dada pelo compositor a esta questão. Numa carta enviada a Curt Lange, Villa-Lobos trazia suas opiniões sobre o papel da sua música para a sociedade. Nela, o músico afirmava:

O creador original é aquele que, embora demonstrando em sua obra o conhecimento exato da diversidade de estilo na Música, empregando de maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua *predestinação* e influências étnicas do seu feitiço, formando assim o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu, cuja terra marcará o lugar distinto entre todas as nações do mundo.¹⁴⁸

¹⁴⁷ SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, p.274.

¹⁴⁸ VILLA-LOBOS, H. *Apologia à Arte* (Datilografado, com data de 1930, ano em que, também, o músico inicia a composição das Bachianas). ACL/Biblioteca Central/UFGM - Dossiê 2.2 S15.1097. Grifo nosso.

Pouco antes de sua morte, a idéia de predestinação é rerepresentada pelo próprio compositor, numa de suas últimas entrevistas, em agosto de 1957:

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo... Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o 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, por exemplo, 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... A minha obra musical é consequência da *predestinação*.¹⁴⁹

Como demonstrado no primeiro capítulo, dentro do contexto modernista das décadas de 1920 e 1930, o fato de Villa-Lobos se colocar como um compositor predestinado está de acordo com os preceitos modernistas calcados na questão da vanguarda e da intuição, enquanto elementos constitutivos da modernidade musical e artística no Brasil entre estas décadas.

Esta consciência pode ser identificada como aquele “instinto antropofágico” que por um lado reinventa, por “deglutição”, elementos da cultura importada, e por outro, “se caracteriza por defender ferrenhamente a *intuição* e pelo poder de sintetizar em si os traços marcantes da nacionalidade que garantem a unidade da nação”¹⁵⁰, “empregando de maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade (...) formando assim o traço característico (...) do país onde nasceu, cuja terra marcará o lugar distinto entre todas as nações do mundo.”¹⁵¹

Claramente, nas palavras do compositor brasileiro, podem ser identificadas as ressonâncias do modernismo presente na obra de Oswald de Andrade, em especial no *Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropofágico* (1928). De acordo com Moraes,

¹⁴⁹ VILLA-LOBOS, H. *Autobiografia* In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 98-99. Grifo nosso.

¹⁵⁰ MORAES, 1978, p.144.

¹⁵¹ VILLA-LOBOS, H. *Apologia à Arte* (Datilografado, com data de 1930, ano em que, também, o músico inicia a composição das Bachianas). ACL/Biblioteca Central/UFGM - Dossiê 2.2 S15.1097.

O movimento antropofágico dá continuidade à perspectiva Pau-Brasil com sua crença na existência de uma realidade nacional subjacente que é preciso atingir, e se inscreve na medida em que o Pau-Brasil pode ser considerado como o denominador comum das diversas subcorrentes da brasilidade, no panorama geral do segundo momento modernista¹⁵²

Durante as décadas de 1920 e 1930, a busca pela sonoridade nacional provocou debates acirrados. Alguns destes, protagonizados por intelectuais representantes de diferentes campos do conhecimento. Num artigo publicado no *Correio da Manhã* do dia 02 de fevereiro de 1938, Gilberto Freyre comentava os protestos provocados por uma nota de sua autoria sobre o compositor espanhol Manuel de Falla. As críticas feitas por Freyre nesta nota foram rebatidas pelo musicólogo Andrade Muricy, no *Jornal do Comércio*. Muricy teria saído em defesa de Manuel de Falla, destacando o compositor como “o homem que deu, como nenhum outro, vitalidade e autenticidade à música espanhola, pelo maior contato do seu gênio poético com as fontes populares e regionais da melhor tradição musical da península”.¹⁵³

Gilberto Freyre diz que na mesma nota havia se referido também a Villa-Lobos e a Cícero Dias como “as duas expressões mais autênticas de originalidades e ao mesmo tempo de poder poético na arte brasileira de nossos dias”. Para Freyre, ambos eram “irmãos do espanhol exatamente nisto: no poder poético de interpretação do popular, do regional, do tradicional em termos universais”. Muricy, argumenta Freyre, teria escrito, na verdade, tentando defender Villa-Lobos de um ataque que ele, Freyre, teria feito ao grande compositor brasileiro.¹⁵⁴

Freyre teria convidado Villa-Lobos para viajar ao nordeste. Deixar o Rio e viajar pelo interior para conhecer melhor a cultura musical brasileira, seria uma das sugestões dadas pelo sociólogo ao músico. Num encontro entre eles, em Recife, no ano de 1931, Villa-Lobos disse:

¹⁵² MORAES, 1978, p. 141.

¹⁵³ FREYRE, Gilberto. *Viva Villa! In: Presença de Villa-Lobos - 5º Volume*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1967 [1938]. Publicado no *Correio da Manhã* de 2/2/1938.

¹⁵⁴ FREYRE, 1967 [1938].

“preciso vir aqui outra vez, mas para demorar (...) queria ir a terreiros de pais de santo. Participar de xangôs. Ver as danças. Ouvir as toadas dos negros”.¹⁵⁵

Estes diálogos são elementos para se visualizar a necessidade dos modernistas brasileiros em estabelecer uma síntese da brasilidade durante a década de 1930. Estes debates estão relacionados com esta questão mais ampla: o projeto modernista que visava criar um conceito de brasilidade e buscar uma síntese da identidade musical brasileira. Projeto este expresso nas obras teóricas de Mário de Andrade e nas partituras de Villa-Lobos. Além disso, estes discursos são instrumentos para situarmos historicamente versões sobre a identidade brasileira. Estes intelectuais travavam diálogos que estabeleciam olhares sobre o Brasil. Criaram olhares sobre o passado e projetavam visões de futuro.

Diferentes abordagens sobre a cultura brasileira implicaram, também, diferentes posicionamentos em torno de questões como: miscigenação, diversidade cultural, a inserção do Brasil num mundo moderno, noções sobre o passado e sobre o *devoir* da sociedade brasileira. Temas que, como veremos mais adiante, podem ser identificados tanto na obra de Freyre quanto nas composições de Villa-Lobos. Estas questões, latentes em 1938, têm uma historicidade bem mais remota, envolvendo todo um debate que já está presente desde fins do século XIX. “A discussão em torno da mestiçagem que antecede o modernismo, já estava presente, no século XIX, na produção de intelectuais como Silvio Romero, e prossegue no século XX com Graça Aranha, Gilberto Freyre”.¹⁵⁶

Durante o século XIX e início do século XX, vários intelectuais e teóricos sociais afirmavam a impossibilidade do desenvolvimento de uma sociedade miscigenada como a brasileira. Os problemas do Brasil seriam resolvidos mediante um “branqueamento progressivo” da

¹⁵⁵ FREYRE, 1967 [1938]

¹⁵⁶ TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e música brasileira*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª ed., 2000.

população¹⁵⁷. A partir da década de 1930, a tese do branqueamento cede lugar à busca de um sistema educacional que teria como objetivo o equilíbrio social. Surgiram vários estudos sobre a formação do caráter nacional brasileiro, como *Casa Grande & Senzala*. “Gilberto Freyre e os intelectuais começaram a partilhar a crença de que, através da educação e da formação das mentes, a sociedade poderia ser remodelada e redefinida de uma maneira mais positiva”.¹⁵⁸

Para P. M. dos Santos, Mário de Andrade era um otimista com relação à mestiçagem. Ao fazer uma comparação entre o pensamento de Mário de Andrade e Silvio Romero, o autor diz que “Mário inspirou-se na teoria da mestiçagem de Romero, mas dela aboliu o pessimismo quanto às possibilidades de uma civilização do mestiço nos trópicos – arianismo que desejava o branqueamento progressivo do povo brasileiro.”¹⁵⁹ P. M. dos Santos ainda acrescenta que o “deslocamento significativo do pensamento andradiano sobre as idéias de Romero reside no deslocamento do conceito de *raça* pelo de *cultura*. “Mesmo quando usa *raça*, opera como *cultura*”.¹⁶⁰

Diferentes “soluções” para o Brasil definiam as posições de intelectuais e artistas a partir dos anos 1930. Dentro deste processo histórico que deslocou as perspectivas de análise sobre a cultura brasileira de uma política de branqueamento para uma política civilizadora educacional, de fins do século XIX à década de 1930, o papel da obra de J. S. Bach transformou-se, na concepção de Villa-Lobos, num instrumento fulcral para a “modernização” musical de um país considerado “atrasado” artisticamente e musicalmente. Analisada desta forma, a apropriação da música de Bach por parte do compositor brasileiro toma outra conotação e redesenha novas possibilidades de análise.

¹⁵⁷ Para o debate sobre o ideário racial no Brasil, ver: SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. Companhia das Letras, 1993.

¹⁵⁸ GUÉRIOS, 2003, p. 178.

¹⁵⁹ SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 17.

¹⁶⁰ SANTOS, 2004, p. 17.

O compositor alemão, um artesão da música no século XVIII, foi “desenterrado” pelo século XIX e tornou-se um dos mais importantes mitos nacionalistas da música ocidental. Portanto, em fins do século XIX e no início do século XX, a música “alemã” de Bach tomaria outro sentido, bem diferente daquela apresentada no tempo de sua composição.

Relacionar as *Bachianas Brasileiras* e o projeto educacional desenvolvido por Villa-Lobos em conformidade com o governo de Getúlio Vargas, deixa explícito o fato de que parte dos estudiosos da obra de Villa-Lobos não identificou na composição das *Bachianas Brasileiras*, os ecos de um projeto pedagógico e civilizador desenvolvido entre os anos 1930 e 1940. Para estes autores, “ao mesmo tempo em que ensinava o Brasil a cantar, Villa-Lobos prosseguia sua atividade como compositor. Agora dá início ao *corpus* das nove Bachianas.”¹⁶¹ Nota-se, muitas vezes, como será demonstrado à frente, a tendência em se desvincular a composição das *Bachianas Brasileiras* das atividades educacionais de Villa-Lobos junto ao Estado.

A música de Bach, em sua relação com a música brasileira entre os anos 1930 e 1940, seria uma temática a ser desenvolvida enquanto elemento constituinte do projeto cultural e político de construção de um “som brasileiro”. Na busca por uma unidade sonora, este projeto fez dialogarem e se misturarem, às vezes de forma efetiva, outras apenas em nível do discurso, tradições musicais distintas como a música de Bach e a musicalidade brasileira.

A questão das misturas culturais, implícita no debate sobre a mestiçagem, tomou-se um dos pontos centrais para o debate modernista em torno da brasilidade nacional. Este olhar modernista nacionalista se constituiu como um arquétipo de mestiçagem cultural pois,

Longe de participar do debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típico das vanguardas européias, o olhar modernista brasileiro se constrói como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor.¹⁶²

¹⁶¹ RIBEIRO, João Carlos. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 33.

¹⁶² FABRIS, 1994, p. 15

Como será desenvolvido mais à frente, pôde-se perceber que, para Villa-Lobos, o público brasileiro, “inculto” musicalmente, não estava preparado para compreender um compositor tão “erudito”, “civilizado” e complexo quanto Bach. Desta forma, na sua concepção, a música bachiana poderia ser um instrumento pedagógico que, misturado à tradição musical “primitiva” do Brasil, por meio de “pequenas dosagens” como nas *Bachianas Brasileiras*, poderia produzir o efeito desejado para uma cultura “em desenvolvimento”.

Encontrar respostas que explicam a presença da musicalidade brasileira e da música de Bach nas *Bachianas Brasileiras* sempre foi uma tarefa difícil para os historiadores de ofício, pois este diálogo raramente envolveu uma pesquisa sobre as tendências musicais e as relações destas com a escrita das partituras. Quando se propôs este diálogo, o material musical raramente foi incorporado a estas pesquisas, preferindo-se destacar os documentos escritos ou os estudos dos gêneros musicais em detrimento da análise das partituras. Outro posicionamento envolveu um novo *corpus* documental: as próprias partituras, os programas de concerto e diversos fonogramas, todos em diálogo com algumas questões referentes ao modernismo brasileiro representado pela obra de Mário de Andrade.

Desta forma, novas questões puderam ser enumeradas e analisadas ao longo da pesquisa: Quais obras de Bach eram executadas naquele contexto? Qual o contato que o compositor mantinha com elas? Quais os mecanismos de *difusão* das obras de Bach e das peças do próprio Villa-Lobos? Quais sentidos as obras de Bach tomam no momento de composição das *Bachianas*? Além disso: como a música brasileira aparece nas *Bachianas*? Por meio do material musical? Na escolha dos subtítulos das obras que apenas fazem referências a determinados gêneros? Por meio da forma-suíte? Como Villa-Lobos dialogou com esta mistura? Esta mistura se deu de forma concreta em todas as obras? Em outras palavras, qual era o “ritmo” e o “compasso” e desta mistura?

2.2 - A (re)invenção da música de J. S. Bach: de artesão da música ao mito nacionalista

Para compreender a presença da obra de Bach nas composições de Heitor Villa-Lobos, em especial nas *Bachianas Brasileiras*, enquanto produções musicais concebidas no contexto do nacionalismo modernista brasileiro, pretende-se, neste ponto, discutir, de forma mais detalhada, o ressurgimento da obra do compositor alemão no cenário musical internacional. Este ressurgimento aconteceu em fins do século XIX e início do XX. “Depois de 1750, quando Bach foi enterrado, esquecido e sua música relegada à obscuridade pelo novo sentimento de vida daquela época, o caminho de volta a Bach, quase um século depois, foi extremamente longo”.¹⁶³ O reaparecimento do compositor, nascido em Leipzig no ano de 1685, só veio a se concretizar a partir de meados de 1850.

No período compreendido entre 1723 e 1750, não há registro de narrativas sobre Bach. O compositor não conheceu o culto ao gênio que iria se desenvolver no século seguinte. Era um trabalhador da música, um artesão que pertencia a uma família tradicional de músicos. Desta forma,

Quase um século depois de Bach ter sido esquecido, as primeiras imagens que se formaram dele foram distorcidas: às vezes reduzidas ao *kantor*, outras vezes banalizadas na figura paternal, devota e objetiva do mestre da harmonia. Assim também o gênio infernal de Wolfgang Amadeus Mozart permaneceu por longo tempo obscurecido pela aceitabilidade aparentemente fácil e superficial de sua música.¹⁶⁴

A música do “*Kantor* de Leipzig”, desde a sua redescoberta feita por Félix Mendelssohn¹⁶⁵, regendo a *Paixão Segundo São Mateus*, em fins do século XIX, não parara de se popularizar. Por meio da *Paixão*, Mendelssohn fez o mundo retirar do esquecimento a obra do

¹⁶³ RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15.

¹⁶⁴ RUEB, 2001, p. 17.

¹⁶⁵ **Félix Mendelssohn** (1809-1847): Compositor alemão proveniente de uma tradicional família berlinense. Uma família de banqueiros, artistas e intelectuais da alta sociedade alemã. Produziu sua primeira peça em 1820. A partir desta, surgiram inúmeras outras obras: sonatas, quartetos, concertos e sinfonias. Como autêntico representante da cultura romântica alemã, além de amigo do escritor, tornou-se leitor da obra de Goethe. Clareza e adesão ao “classicismo”. São estas características da obra de Mendelssohn resultantes da aproximação com as obras de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven.

compositor. Da mesma forma que Mozart sempre foi representado sob a imagem “do músico jovem, genial e frívolo, à imagem, portanto, da fragilidade doentia que Hollywood se incumbiu de propagar pelo mundo, Bach é um senhor velho e severo, que usa uma peruca barroca e dá tom à música”.¹⁶⁶

De acordo com Rueb,

O jovem Mendelssohn ousou empreender um grande feito contra o esquecimento de Bach. Seu pai, conhecedor e admirador de Bach, encorajou o filho a resgatar a memória do músico, a trazer para o presente aquele compositor incomparável. A apresentação da Paixão foi um divisor de águas. Embora Mendelssohn tenha apresentado uma caricatura da *Paixão Segundo São Mateus*, esta apresentação foi de grande importância para tirar Bach do esquecimento.¹⁶⁷

As condições por meio das quais a obra de J. S. Bach se difundiu a partir deste momento é outro elemento fundamental para a análise do impacto da obra bachiana sobre a música nacionalista de Villa-Lobos entre os anos 1930 e 1945. Um longo trajeto foi percorrido entre os anos de 1850 e 1930 até que a música do “grande mestre alemão” se afirmasse. Sobre este aspecto, Rueb afirma que

Em meados do século XIX tiveram início a pesquisa científica sobre Bach e a edição de suas obras no âmbito da Sociedade Bach. A edição completa foi concluída em 1900, com a edição do 19º volume. Perguntado sobre quais seriam os acontecimentos e experiências mais importantes do século, Johannes Brahms respondeu em fins do século XIX: “A fundação do Reich alemão em 1871 e a edição das obras de Johann Sebastian Bach.” Para os músicos do século XIX o diretor musical de Leipzig foi a bússola e a medida de excelência. Bach estava decididamente resgatado do esquecimento.¹⁶⁸

Na Europa, o século XIX foi o momento fundador deste resgate da música de Bach, bem como da criação do mito em torno de sua imagem. Diversas iniciativas foram fundamentais para levar a música bachiana aos quatro cantos da Europa. As apresentações de suas obras a partir deste momento tinham como ideal estético a monumentalidade orquestral e sonora, propriedade da cultura musical romântica cultivada por músicos do período como Richard Wagner e Franz Liszt¹⁶⁹. Para

¹⁶⁶ RUEB, 2001, p. 48

¹⁶⁷ RUEB, 2001, p. 21.

¹⁶⁸ RUEB, 2001, p. 22.

¹⁶⁹ **Franz Liszt** (1811-1886): Compositor e pianista húngaro. Conhecido por sua formação prematura e pela capacidade técnica como pianista. Iniciou sua vida de concertista aos 12 anos de idade. Além de grande compositor, Liszt publicou

executar a música de Bach, era necessária uma orquestra de duzentos ou trezentos músicos, entre cantores e instrumentistas. “Isto sim era considerado sublime, o conceito predileto da época para música. Apreciavam-se as obras gigantescas, o caráter nobre, a grandiosidade”.¹⁷⁰

Franz Rueb aponta uma série de apresentações, publicações, criações de sociedades musicais e outras iniciativas que fizeram a música de Bach sair das partituras originais e dos arquivos, colocando assim as notas escritas no século XVIII frente a frente com o público, fora dos arquivos e ecoando, agora, nas salas de concerto:

Samuel Wesley fundou na Inglaterra um movimento em favor de Bach. Na primeira metade do século XIX, organizou apresentações, publicou obras de Bach, procedeu adaptações e ministrou palestras em Cambridge. Em 1837, Mendelssohn executou em Londres obras de Bach para órgão. No mesmo ano foram apresentados em Birmingham trechos da *Paixão Segundo São Mateus*, um ano mais tarde, trechos do *Magnificat* e da *Missa em Si Menor*. (...) Na França, o culto a Bach teve início somente a partir de 1860, aproximadamente. (...) Em 1830 a *Revue Musicale* começou a dedicar algumas de suas páginas ao compositor; 1850 é fundada a Sociedade Bach Francesa, 1873 são apresentadas a Suíte para Orquestra em Si Menor, 1891 apresentação completa da Missa em Si menor, em 1903 a primeira apresentação da *Paixão Segundo São João*, em 1904 do *Magnificat*. Em 1907 O oratório de Natal...¹⁷¹

Nota-se, a partir de 1870, um grande movimento que tinha como objetivo o volumoso esforço para publicar a obra completa do compositor de Leipzig. Juntamente com este movimento, viu-se surgir também diversas biografias. Estas publicações provocaram uma grande agitação na cena musical por volta de 1900, fazendo com que os musicólogos e teóricos passassem a se dedicar

alguns ensaios sobre música e cultura. Viajou pela Europa conservando sua fama legendária como um dos maiores pianistas da história da música. Como compositor romântico, mantinha uma intensa relação com a literatura e com outros campos da produção cultural.

¹⁷⁰ RUEB, 2001, p. 29. Este caráter monumental apresentado na apropriação da obra de Bach por parte dos compositores do século XIX pode ser encontrado em quase todas as *Bachianas Brasileiras*. Porém, esta idéia de monumentalidade diz respeito quase que exclusivamente à orquestração. Sendo assim, três das quatro partes das *Bachianas Brasileiras n°2*, escritas inicialmente para violoncelo e piano, a *Bachianas Brasileiras n°4*, transcrita por Villa-Lobos para piano solo durante o período que vai dos anos de 1930 a 1941, a *Bachianas Brasileiras n°5*, transcrita pelo próprio compositor para violão e voz e, também, para piano e voz, a *Bachianas Brasileiras n°6* escrita para fagote e flauta não podem, a partir da utilização desta instrumentação pouco complexa, serem classificadas como monumentais.

¹⁷¹ RUEB, 2001, p. 23-24.

cada vez mais ao estudo da música de Bach. A partir daquele momento, “Bach significava progresso”.¹⁷²

Devido ao volume e importância destas publicações no cenário musical internacional, suas reverberações no Brasil foram inevitáveis. Algumas décadas mais tarde, estas publicações já se apresentavam no universo musical nacionalista brasileiro. Em 1935, por exemplo, é possível verificar o destaque dado à disseminação da obra de Bach no Brasil. De acordo com um programa de concerto dirigido por Villa-Lobos no Rio de Janeiro,

Em 1851 foi fundada uma sociedade com o fito de deitar a obra completa de Bach que só terminou a sua tarefa em 1890.

Em 1890 uma nova sociedade foi organizada para propagação desta grande edição que publica anualmente um “Álbum Annual de Bach”.

O grau de admiração dos músicos, que chamaram Bach “o Deus da música”, desde os seus contemporâneos até hoje, pôde se resumir nesta frase de Schumann: “A música deve a Bach tudo aquilo que uma religião deve ao seu fundador” (*sic*).¹⁷³

Este programa de concerto do qual faz parte o texto citado acima foi organizado pela *Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural da Secretaria Geral de Educação e Cultura*, sob a direção artística e a regência de Villa-Lobos. Das composições de J. S. Bach, este concerto realizado no Rio de Janeiro, trazia no repertório um concerto para piano, tendo como solista o pianista Souza Lima.

Nacionalismo e Romantismo. Estes dois elementos são, na concepção de Franz Rueb, os “filtros” pelos quais a música e as imagens sobre a figura de Bach se disseminaram pelo ocidente.

Ainda de acordo com Rueb,

No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência alemã. Ele tornou-se o fundador da “música alemã”, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Brahms. Os românticos descobriram em Bach seu verdadeiro pai, o homem que, acima de todos eles, era também o início de tudo. Com admiração e assombro, os românticos

¹⁷² RUEB, 2001, p. 40.

¹⁷³ Programa de Concerto, *Theatro Municipal*, 26/10/1935, ACL/Biblioteca Central/UFMG - 2.2.S151096

chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração.¹⁷⁴

Pode-se perceber que o autor aponta Schumann¹⁷⁵, Mendelssohn, Liszt, Wagner e Brahms, todos compositores românticos do século XIX, como os principais propagadores deste caráter nacionalista e patriótico pretensamente implícito na personalidade de Bach. Ausente na lista de Rueb, mas sob o impacto da música e das personalidades deste grupo, Villa-Lobos passou a ocupar, no século XX, uma posição de destaque ao difundir uma imagem da música de Bach como “a mais sagrada dádiva do mundo” ou “prova de amor ao seu país”.¹⁷⁶

Em diversas narrativas, as imagens em torno da figura de Bach variam bastante, mas todas têm como matriz imagética esta busca nacionalista por uma identidade alemã. Dentre estas imagens construídas em torno do músico, as mais recorrentes são: “o velho Bach”, “o pai da música”, “o Deus da música”, “o espírito Bachiano” e “o gênio alemão”.¹⁷⁷

Após 1871, com a vitória alemã contra a França e a fundação do Reich, Johann Sebastian Bach entrou para a galeria dos “heróis alemães” daqueles anos e foi usado para o fortalecimento da idéia de nação e de sentimento nacional. A segunda metade do século XIX também foi a época em que foram erigidos os monumentos nacionais. De acordo com Rueb, “a música de Bach não tem nada a ver com um caráter nacional”, mas este é o caráter mais emblemático que sua obra tomou ao longo da História da Música. A valorização da música de Bach passou a representar uma das ressonâncias desta vitória alemã sobre a França.

Segundo o próprio Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras* foram escritas em homenagem a J. S. Bach, “inspiradas no ambiente musical” do compositor germânico, “fonte folclórica

¹⁷⁴ RUEB, 2001, p. 25.

¹⁷⁵ **Robert Schumann** (1810-1856): Compositor alemão. No mesmo estilo de Franz Liszt, faz parte do grupo de compositores que podemos classificar de “românticos”. Tal classificação não se refere apenas ao estilo de composição musical. Mas pela postura diante da arte. Schumann era um intelectual que além da música, era um estudioso da literatura e da filosofia. Além disso, exímio e prematuro pianista.

¹⁷⁶ VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-americano de Musica, em 1946).

¹⁷⁷ RUEB, 2001.

universal”, “intermediária de todos os povos”. De acordo com o músico brasileiro, “a música bachiana, assim como a música folclórica, vem do infinito astral para se infiltrar na terra, ambas com tendência a universalizar-se”.¹⁷⁸ Para Villa-Lobos,

Tendo Bach pensado em Deus e no universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência.¹⁷⁹

Alguns biógrafos, musicólogos e estudiosos de sua obra e, em especial, aqueles que se dedicaram, particularmente, ao estudo das *Bachianas Brasileiras*, seguem a tendência iniciada pelo próprio compositor para fundamentar suas análises.¹⁸⁰ A inspiração e a universalidade dão o tom predominante nos argumentos presentes nestas narrativas sem que estas desenhassem uma visão crítica sobre o tema. Assim, as *Bachianas Brasileiras* seriam obras “inspiradas em Bach” e representariam, ao mesmo tempo, “o grande momento da música de nossa terra”.¹⁸¹ A “música do grande mestre barroco passaria, ‘mediante um processo telúrico’, a transformar-se em sedimento folclórico universal”.¹⁸²

A noção de *universalidade*, tão presente nos discursos de Villa-Lobos para descrever a obra de Bach, nasce, na verdade, dentro deste contexto bastante complexo que implica a criação das idéias de *civilisation* e *kultur*. Em fins do século XVIII e início do XIX, França e Alemanha que disputavam a supremacia sobre a produção musical e sobre as manifestações artísticas na Europa, disseminavam padrões de conduta, de comportamento e de produção cultural que significavam também supremacia política.¹⁸³

¹⁷⁸ VILLA-LOBOS *apud* GUÉRIOS, 2003, p. 168.

¹⁷⁹ VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-Americano de Música, em 1946).

¹⁸⁰ Ver: PALMA, Enos da C. et alii. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971. e NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

¹⁸¹ PALMA, Enos da C. et alii, 1971, p. 11.

¹⁸² NOBREGA, 1971, p. 12.

¹⁸³ ELIAS, Norbert. *Da Sociogênese da diferença entre Kultur e Zivilization*. In: ELIAS, N. *O Processo Civilizador: uma História dos costumes*. volume 1. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990, p. 21-51.

Neste contexto, a busca por uma pretensa *universalidade* tinha na arte musical mais que uma aliada, um instrumento. Dentro da idéia alemã de *kultur*, a “música universal” seria resultado da incorporação da cultura popular à produção cultural nacional. Diferentemente da noção francesa de *civilização*, a idéia alemã de *kultur* implicava a incorporação do “folclore”, como essência da nacionalidade.¹⁸⁴ A partir desta apropriação da cultura tradicional pela produção erudita, a construção da nacionalidade era o meio para se alcançar a almejada universalidade.

Esta noção de cultura deveria se transformar numa linguagem universal e, portanto, compreendida por todos os povos. Estas idéias fomentaram a busca de entendimento e de pesquisas sobre a cultura musical popular em diversos países, tornando-se, no século XIX e no início do século XX, um modelo de composição musical nestas nações em gestação. Símbolos desta produção podem ser encontrados, por exemplo, nas obras dos compositores húngaros Franz Liszt e Bela Bartok, e do espanhol Manuel De Falla. “Todas estas buscas representavam, no entanto, uma quebra muito pequena com relação aos cânones da música “erudita”, “ocidental” ou “universal””¹⁸⁵.

Mas recorrer à sabedoria do povo significava também afastar-se da sabedoria da *civilisation* dos franceses, do saber iluminista: significava exaltar o “natural” e o espontâneo em detrimento da razão e do planejamento consciente. Herder e seus seguidores queriam assim substituir o universalismo de modelo único da *civilisation*, por um universalismo de outro tipo: um universalismo que respeitasse as manifestações particulares de cada povo, que legitimasse as várias encarnações que diferentes condições materiais produziam sobre uma mesma essência humana. Era o universalismo da *kultur*¹⁸⁶.

É constante a presença desta noção de universalidade na obra de Mário de Andrade e nos textos de Villa-Lobos para se referirem às composições de Bach. Apesar de nunca ter sistematizado teoricamente suas idéias, em algumas falas de Villa-Lobos, estas noções que defendiam a busca por uma cultura musical “universal”, aparecem como justificativa para o trabalho do compositor no contexto nacionalista brasileiro. Para ele, as “características específicas” de cada nação estão

¹⁸⁴ Ver esta discussão em Guérios (2003).

¹⁸⁵ GUÉRIOS, 2003, p. 75.

¹⁸⁶ GUÉRIOS, 2003, p. 73.

presentes na cultura popular, mas, com relação a esta cultura musical, só poderemos “julgá-la definitiva em relação ao universo” quando moldada por uma “expressão universal”.¹⁸⁷ Sobre esta questão, Villa-Lobos esclarece que

Todo povo tem o direito de apreciar e sentir a sua arte musical, oriunda da expressão popular, mas nunca julga-la definitiva com relação ao universo. Só é arte definitiva dos sons quando ela se faz compreender numa expressão universal, embora possuidora das características específicas.¹⁸⁸

Estas palavras de Villa-Lobos expressam uma das questões centrais do modernismo em sua fase nacionalista, a partir de 1924. Ao defender o pioneirismo da obra de Graça Aranha como precursora do nacionalismo modernista, Eduardo Jardim de Moraes destaca que, na concepção do escritor, o artista “tem uma função privilegiada no estabelecimento da sociabilidade. Diante da arte por ele realizada, as emoções daqueles que a contemplam são o caminho da fusão da comunidade com o Todo Universal.”¹⁸⁹

Como demonstrado no capítulo anterior, estas imagens ligadas às noções de civilização e cultura ecoam nas falas de Villa-Lobos ao dissertar sobre a música de Bach e ao descrever as *Bachianas Brasileiras*. A difusão romântica da obra Bachiana encontrou terreno fértil no universo musical brasileiro dos anos 1930 e 1940, momento de exaltação de um nacionalismo modernista que tinha como propriedade a prática de “ler a tradição como novidade.”¹⁹⁰

Em 1955, o musicólogo francês Emile Vuillermoz parecia estar totalmente influenciado pela construção histórica destacada por Franz Rueb. Ao dizer sobre as relações entre as *Bachianas Brasileiras* e a obra de Bach, ele não poupou elogios ao argumentar que, com estas nove obras, “Villa-Lobos propõe-se a adaptar ao folclore de seu país o estilo *familiar e patriarcal* de Bach”. Ainda sobre as *Bachianas*, Vuillermoz afirma que “aí está uma linda idéia que reafirma o poder que

¹⁸⁷ VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

¹⁸⁸ VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

¹⁸⁹ MORAES, 1978, p. 30.

¹⁹⁰ SANTIAGO *apud* Naves, 2001, p. 184

o *Grande Cantor* exerce sobre todas as classes de ouvintes, pela abundância, espontaneidade e a força de sua inesgotável eloquência”.¹⁹¹

2.3 - O discurso musical bachiano como instrumento pedagógico

As mudanças ocorridas na obra de Villa-Lobos dos anos 1920 para os anos 1930 são apontadas como retrocesso na sua trajetória musical. Dos modernos e criativos *Choros*, Villa-Lobos passou a compor ao estilo neoclássico, menos criativo e com uma coloração “romântica”.¹⁹² Segundo Neves, “fica a impressão de um retrocesso dos “Choros” para as “Bachianas”, de abandono de terreno conquistado a duras penas, para voltar à posição mais cômoda e tranqüila” (...) “A audição de suas séries famosas de obras [o autor se referiu às Bachianas Brasileiras], e o estudo das partituras, entretanto, leva a pensar em um terrível empobrecimento, em um esvaziamento, em capitulação, em fuga”.¹⁹³

Como já foi discutido, na década de 1920, a música ocidental havia passado por intensas transformações. Novas tendências musicais bastante inovadoras propunham rupturas com a tonalidade tradicional e, no sentido estético, a música dos compositores do século XVIII e XIX, responsáveis pela construção de um repertório “clássico-romântico”, se tornava ultrapassada. Os *Choros*, escritos numa década anterior às *Bachianas*, explicitaram ao público um compositor revolucionário e adepto de uma linguagem particular e inovadora. Com uma instrumentação que utiliza desde o violão solo até, a cuíca, o reco-reco e o tam-tam, os *Choros* pareciam apontar para um futuro compositor cada vez mais “moderno”. As *Bachianas Brasileiras*, por sua vez, explicitaram uma instrumentação e a utilização de materiais musicais próprios da tradição musical

¹⁹¹ VUILLERMOZ, Emile. *Bach no Brasil*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970. Publicado no Boletim de Paris em 8-4-1955.

¹⁹² Sobre este retrocesso estético de Villa-Lobos da composição dos *Choros* para as *Bachianas Brasileiras*, ver: NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. Ver também: ASSIS, 2005; KATER, 1990.

¹⁹³ NEVES, 1981, p. 54.

“romântica” da qual faz parte a leitura nacionalista da obra de J.S. Bach. A busca por materiais desta tradição, dentro do nacionalismo modernista brasileiro, explicam este “retrocesso” na trajetória musical de Villa-Lobos do qual faz parte a composição da série em homenagem a Bach.

De acordo com Jorge Coli, existe uma série de fatores que contribuiu para este refluxo estético na obra de Villa-Lobos, enquanto parte das experiências da modernidade artística do período:

Há uma confluência de fatores, certamente, para esta transformação. Dos fins dos anos 20 até a Segunda Guerra Mundial, houve o que se chamou de “volta à ordem”, no que concerne às experiências da modernidade artística, e a produção de Villa-Lobos não escapa a este refluxo, mas há também a ligação do compositor com a Revolução de 30, e a clara posição de gênio institucionalizado que adquire. Isto significa também mudança pessoal no músico, segundo Mário de Andrade.¹⁹⁴

Mário de Andrade, ao comentar a transformação operada por Villa-Lobos em sua maneira de compor da década de 1920 para a década de 1930, acreditava que a *Revolução* teria afetado não só a obra, mas também a vida do compositor, marcando o início de um período distinto da fase brasileira, representada pelos *Choros*. O autor de *Macunaíma* apontou a opção por Bach como uma “solução desesperada” encontrada por Villa-Lobos ao buscar uma nova forma de composição:

Com a Revolução de 30, a vida do compositor se transforma por completo e isto lhe afeta a obra e a psicologia. Villa-Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro, mas nacionalista. E enfim empregado público. Isto faz lhe baixar de golpe a produção que se torna de muitas caras, conforme os ventos sopram. Os ventos da inspiração urbana. Há, porém, dentro dessa barafunda mixordiosa, uma obra pública de enorme interesse e que representa sempre uma grandeza. É a coleção de pecinhas educativas editadas pela municipalidade do Distrito Federal. Durante vários anos, raro o compositor apresenta uma obra nova de criação livre. Tudo são obras didáticas e remanipulação por vezes das mais abusivas como o afresco sinfônico da “Descoberta do Brasil” que é de 36-37.

Mas enfim Villa-Lobos se fixa em Bach como uma solução talvez um pouco desesperada, e volta a produzir livremente. É o novo ponto culminante, das “Bachianas” em principal, sem mais aquela plenitude e mestria irretorquível da fase brasileira, mas sempre apresentando obras de muito interesse e algumas de

¹⁹⁴ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 388.

grande valor. Villa é o grande compositor brasileiro. Si é uma pena que, com a sua personalidade a que não se pode dar confiança, ele não tenha revestido sua obra daquela autoridade que a tornasse uma lição nacional e um valor ético, não há dúvida que ele já produziu algumas obras que estão entre as mais altas e significativas da música contemporânea.¹⁹⁵

Para Coli, existe uma questão pessoal na reprovação de Mário de Andrade às obras e ao comportamento de Villa-Lobos a partir dos anos 1930. De acordo com o autor, “Mário de Andrade não separa o homem Villa-Lobos dos acontecimentos políticos e assinala perfeitamente que sua música poderia também se rebaixar ao serviço do oportunismo.”¹⁹⁶

Coli indica que a reprovação de Mário de Andrade pode ser compreendida, também, como resultado da transformação na própria obra do musicólogo que, juntamente com sua percepção sobre a música brasileira, sofre uma grande transformação entre os anos 1920 e 1940. Neste mesmo sentido, Wisnik esclarece que

Sustentáculo de um nacionalismo musical difusamente democrático ao longo de 1920 e 1930, Mário de Andrade entra na década de 1940 sob um profundo dilaceramento, à medida que percebe as contradições e os impasses do seu projeto estético-ideológico, e o engaja na luta de classes. Nos seus escritos desta época é extremamente agudo o drama do intelectual burguês que deseja uma arte (...) que concilie positivamente a sociedade, mas que marque ao mesmo tempo uma posição precisa na luta que a divide internamente.¹⁹⁷

Neste contexto, as afinidades entre Villa-Lobos e o Estado Vargas tornaram-se decisivas para a postura reprovadora de Mário de Andrade. Pois, para Jorge Coli, “Mário de Andrade está sempre mais preocupado com o criador e menos com a obra. Tudo se passa como se a reforma do artista acarretasse diretamente a reforma da arte. O programa é, então, reformá-lo.”¹⁹⁸

Villa-Lobos começa a escrever as *Bachianas Brasileiras*, logo depois do retorno de sua segunda viagem a Paris (1927-1930), quando se aproxima do então interventor em São Paulo, o coronel João Alberto Lins de Barros, a quem o compositor fora apresentado num concerto realizado

¹⁹⁵ ANDRADE, Mário de. “*Vila Lobos*” Mundo Musical 25-01-1945., In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 173

¹⁹⁶ COLI, 1998, p. 388.

¹⁹⁷ WISNIK, 1983, p. 136.

¹⁹⁸ COLI, 1998, p. 17.

em São Paulo, em 1930. Todas as suas atividades, a partir daquele momento, estariam associadas diretamente à política nacionalista do governo Vargas. Neste mesmo período, Villa-Lobos inicia sua série de viagens pelo interior do Brasil, patrocinado por João Alberto. Estas incursões intituladas *Excursão Artística* levavam a música pelo interior do país, passando por cidades como Piracicaba, Jaú, Pirajuy e Batatais. De acordo com Guérios, esta *Excursão Artística* percorreu 54 cidades entre janeiro e abril de 1931, sendo formada, em diferentes momentos, por Villa-Lobos (tocando violoncelo), Lucília, Souza Lima, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge Muler, a cantora Nair Duarte Nunes e o violinista belga Murice Raskin. Estes concertos, formados por estes “ilustres bandeirantes das artes musicais”, como trazia a informação de um jornal de Botucatu,¹⁹⁹ contava no repertório com obras do próprio Villa-Lobos, além de peças do repertório “clássico-romântico”: Chopin, Tchaikowsky, Mozart, dentre outros.

De acordo com Villa-Lobos,

Constituiu-se essa campanha na realização de uma série de conferências, excursões artísticas por vários Estados do Brasil e em entrevistas concedidas aos jornais locais, nas quais expunha minhas idéias em favor da nossa gente. Não fui senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura, pela verdadeira arte, aumentada de elevadas intenções cívicas e patrióticas, que, em 1930, organizei uma excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo, com conferências e demonstrações ao piano, violoncelo, violino, violão, coros e orquestra.²⁰⁰

Em um destes concertos, pode-se perceber que as peças eram acompanhadas por palestras ministradas por Villa-Lobos, o que fazia destes concertos, instrumentos didáticos. Em Pirajuy, a *Excursão Artística* executou um programa para piano solo e para duo de violoncelo e piano, tendo Villa-Lobos como violoncelista e Souza Lima ao piano. O pianista abriu a primeira parte com três obras de Chopin: um Estudo, um Noturno e uma Polonaise. Antes do intervalo, foram

¹⁹⁹ GUÉRIOS, 2003, p. 172.

²⁰⁰ VILLA-LOBOS, H. *A Educação Artística no Civismo*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970. Publicado no “Brasil Dinâmico” em maio de 1937. A referência ao ano de 1930 por Villa-Lobos está, possivelmente, incorreta, pois outros documentos como o programa de concerto citado logo a seguir, indicam o ano de 1931.

executados os duos arrançados por Villa-Lobos. Dentre outras peças, foram executados o *Prelúdio n° 14* de Bach e o *Trenzinho do Caipira* que, pouco mais tarde, seria incorporada como parte da *Bachianas Brasileiras n° 2*.²⁰¹

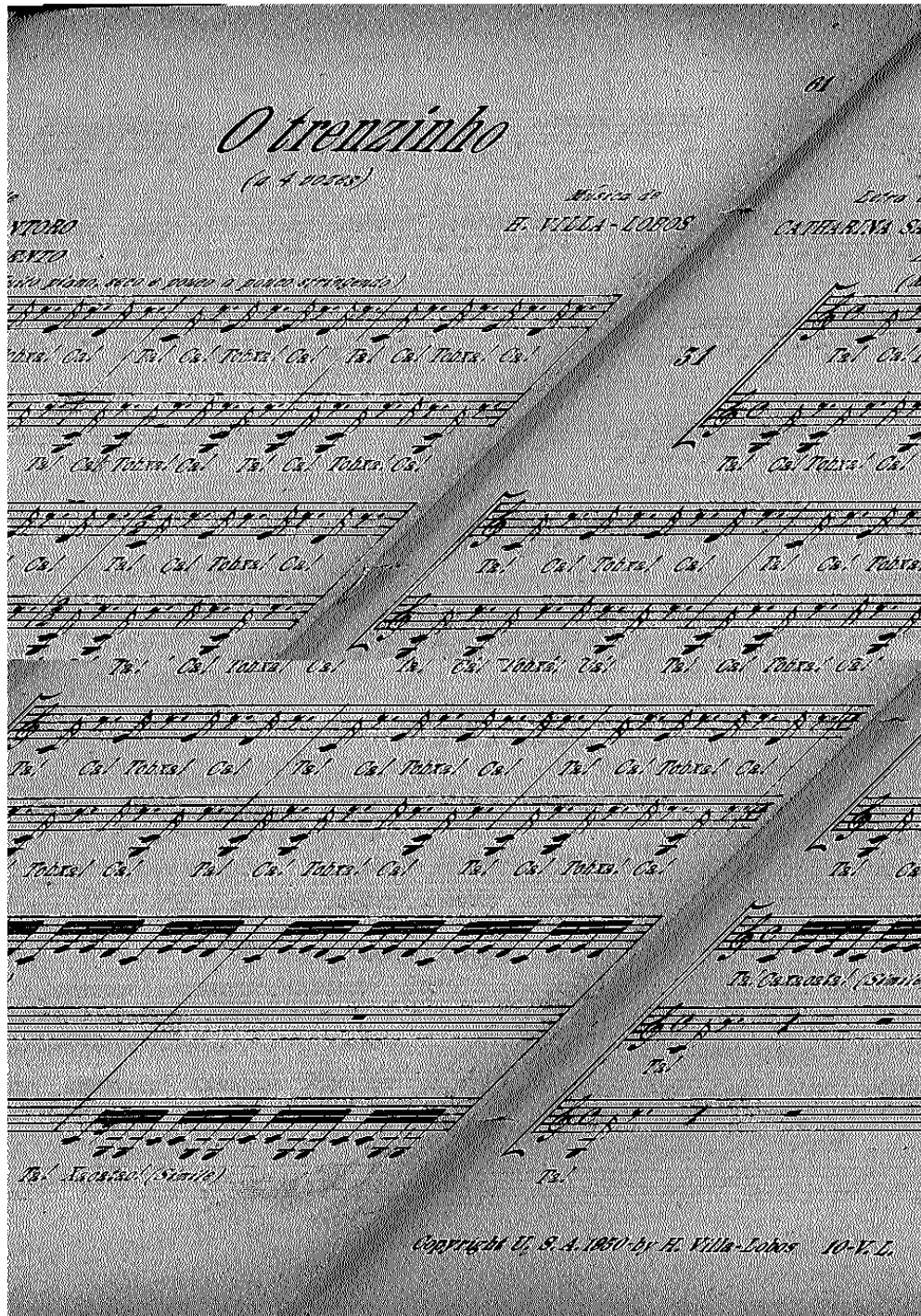
Neste programa, Villa-Lobos afirma que o *Trenzinho do Caipira* se tratava de “uma sugestão de uma viagem no interior”. Por um lado, o som futurista do trem incorpora, a partir de um discurso estético, a modernidade em sua faceta mais imediata: o ritmo e o movimento febril da vida moderna representada pelos trilhos que conduzem a velocidade do trem de ferro. Por outro, o “caipira” expressa a busca de Villa-Lobos pela “positivação da cultura local”. De acordo com Fabris, essa leitura positiva da cultura popular é um dos traços definidor da nossa vanguarda. Além disso, para a autora, “a ênfase dada a dois tipos de discursos contrapostos, um de natureza estética, o outro de teor sociocultural, não é gratuita quando se pensa nos elementos constitutivos da modernidade e do modernismo no Brasil,”²⁰² pois faz parte do paradoxo da nossa modernidade.

A sonoridade que representa os sons do trem aparece também em outras partituras de Villa-Lobos, como no canto orfeônico intitulado *Trenzinho* (PARTITURA 3). Nesta obra, está explicitado, novamente, o paradoxo do modernismo brasileiro identificado por Fabris. Paradoxo que consiste em projetar para o futuro o que tentava resgatar no passado, idéia presente também na musicalidade do *Trenzinho do Caipira* da *Bachianas Brasileiras n° 2*. No canto que tinha como objetivo explícito a produção de um instrumento para a educação infantil, os sons do trem, em uníssono com o elemento “caipira” “mostram também como a análise de nossa modernidade não pode dispensar o confronto/embate com a nova paisagem urbana.”²⁰³

²⁰¹ Programa de Concerto. *Excursão Artística: Villa-Lobos – Souza Lima, Pirajuhy* (1931). MVL/Rio de Janeiro, 76.14.100.

²⁰² FABRIS, 1998, p. 14.

²⁰³ FABRIS, 1998, p. 18.



PARTITURA 3: Partitura do *Trenzinho*, canto orfeônico publicado por Villa-Lobos em 1933.
FONTE: VILLA-LOBOS, H. Canto Orfeônico. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2º volume. 1953 [1933].

Suas idéias conectadas com a educação musical são anteriores à década de 1930. Numa entrevista dada por Villa-Lobos em 1929, poucos meses antes de iniciar a composição das *Bachianas Brasileiras*, nota-se que o músico já se preocupava com a “formação” e com a “domesticação” do “povo”. Para ele, na busca de uma educação popular, a música deveria desempenhar este papel, tendo como elemento norteador o “desenvolvimento”. De acordo com o músico,

A um país novo, como o Brasil, cheio de iniciativas e cavações, não sobra tempo para cuidar da formação de elementos capazes de, com abnegação e patriotismo, concorrerem para domar o feroz instinto, sob o ponto de vista musical, de uma raça em pleno desenvolvimento.

Creio, porém, haver um meio de fazer nosso povo ter uma opinião própria (falo sempre do ponto de vista musical). É o da patronagem absoluta do governo no sentido de uma educação popular.²⁰⁴

Para Anália Chernavski²⁰⁵, as relações entre Villa-Lobos e o poder não podem ser encaradas somente sob a perspectiva da “cooptação” ou do “constrangimento”. As relações entre o músico e a política devem ser analisadas sob o prisma da “troca de favores”. Como está explicitado no programa de concerto citado anteriormente, as *Excursões Artísticas* do compositor em 1931 difundiam, por meio do repertório, obras do próprio Villa-Lobos, fator fundamental na divulgação de sua obra pelo interior do país.

Diversos outros trabalhos acadêmicos já apontaram ou destacaram o papel de Villa-Lobos junto ao Estado. Eliana Dutra, referindo-se a implantação do Estado Novo, compartilha da mesma postura ao dizer que a construção de um sentimento de nacionalidade era fruto de iniciativas governamentais desde 1936. Segundo a historiadora, estas iniciativas seriam implementadas no segundo semestre de 1937, após o golpe de novembro. Villa-Lobos participou destes

²⁰⁴ VILLA-LOBOS, H. Recortes Mário de Andrade, IEB-USP, 21/08/1929, sem indicação de periódico. In: WISNIK, 1982, p. 150-151.

²⁰⁵ CHERŃAVSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha.

empreendimentos por meio de exposições de cantos orfeônicos e outras demonstrações de civismo como comemorações em homenagem ao dia da pátria.²⁰⁶

A partir de 1930, Villa-Lobos utilizou a política oficial para divulgação de suas obras. Em contrapartida, suas obras eram, em larga medida, resultado destas relações: diversos cantos orfeônicos e o *Guia Prático* são bons exemplos dos frutos destas afinidades com o Estado. Portanto, estas obras podem ser encaradas como documentos que explicitam outra forma para visualizar a difusão do projeto educacional e político daquele momento. Além dos projetos de canto orfeônico, suas cruzadas civilizadoras de 1931 podem ser encaradas como parte deste projeto que já estava em gestação antes de 1932, quando o compositor assume o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Ministério da Educação do governo de Getúlio Vargas, momento no qual o compositor começa “oficialmente” a desenvolver sua proposta político-pedagógica por meio destes concertos e projetos educacionais.

É muito significativo perceber que, neste contexto, a obra de Bach possuía, na concepção de Villa-Lobos, um caráter particularmente pedagógico. E, assim sendo, a presença da música de Bach na obra do compositor brasileiro e em seus programas de concerto bem como nos seus discursos autobiográficos deve ser pensada também sob esta perspectiva.

O objetivo aqui não consiste em descrever as atividades político-musicais do Maestro, mas em destacar as diversas facetas de sua relação com a música de J.S. Bach. O enfoque dado pelo compositor brasileiro à obra do compositor alemão, como instrumento didático-pedagógico na formação musical de jovens músicos, não foi destacado pela historiografia sobre a política cultural do Brasil entre os anos 1930 e 1940.

²⁰⁶ DUTRA, Eliana Regina de Freitas, *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.

Arnaldo Contier, por exemplo, faz questão de separar as composições de Villa-Lobos voltadas para o Ensino do Canto Orfeônico, das *Bachianas Brasileiras*. Ele sugere inclusive uma contradição na composição das peças neste contexto. De acordo com o historiador,

Embora durante os anos 30 Villa-Lobos tivesse escrito as *Bachianas*, alguns quartetos admiráveis ou poemas sinfônicos, dedicou a maior parte de seu tempo às atividades burocráticas da SEMA.(...) Durante os anos 30, Villa-Lobos preocupou-se com seu projeto pela implantação do canto orfeônico nas escolas, tendo escrito, por outro lado, peças de elevado teor estético: *Bachianas Brasileiras no 1*, (1930), *no 2* (1930), *no 3* (1938), *no 4* (para piano: 1930; para orquestra: (1931), *no 5* (1938-45), *no 6* (1938), *no 7* (1942), *no 8* (1944) e *no 9* (1945). Durante toda sua carreira, V. Lobos conviveu com incontáveis contradições entre seus projetos estéticos e ideológicos.²⁰⁷

O mesmo acontece na interpretação de Alcir Lenharo. Ao afirmar que “todas as composições ideológicas do compositor aparecem entre os anos 1938 e 1943”, o historiador acaba desconsiderando que outras obras e atividades anteriores a 1938, tais como os cantos orfeônicos, as *Bachianas Brasileiras* 1, 2, 4, além dos concertos promovidos pelo compositor com o apoio oficial, eram parte do processo político que se configurava.²⁰⁸

Relativizando as afirmações de Contier e de Lenharo, a música de Bach representada pelas *Bachianas Brasileiras* deve ser vista como parte integrante do projeto político educacional no qual o compositor se engajou num processo que se configurava uma cultura política²⁰⁹ nacionalista. A música de Bach foi uma das maneiras encontradas por Villa-Lobos para desenvolver, a partir da valorização cultural do patriotismo e do nacionalismo implícitos numa leitura contextualizada da obra de Bach, o seu projeto cívico-pedagógico.

²⁰⁷ CONTIER, A. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998, p. 42.

²⁰⁸ LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986.

²⁰⁹ Para o conceito de *cultura política* e para as transformações na historiografia sobre a política a partir do diálogo com o cultural, ver: BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: Para uma História cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998; DUTRA, Eliana R. de Freitas. *História e Culturas Políticas: Definições, usos, genealogias*. In: Revista Varia História – Revista do Departamento de História/UFMG. Belo Horizonte: dezembro de 2002, p.13-28; JULLIARD, Jacques. *A Política*. In: LE GOFF, J. & NORA, P. História: novas abordagens. Tradução de Henrique Mesquita. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 180-196; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A História Política e o conceito de Cultura Política*. LPH – Revista de História, Mariana, no 6, p. 83-91, 1996. DUTRA, E. & CAPELATO, M. H. *Representação Política*. In: CARDOSO, C. F. & MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

Num texto publicado no Boletim Latino-Americano de Musicologia em 1946, Villa-Lobos deixa explicitada a importância por ele atribuída à obra bachiana, demonstrando também a necessidade de uma metodologia específica para divulgá-la em sociedades que ele classificou como “meios incultos”, isto é, ambientes “não civilizados”. Sob o título que em si torna-se revelador: *Obras de J.S. Bach para auditórios incultos*, o texto de Villa-Lobos dizia,

A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico. Mas sendo tão imensa e tão profunda, torna-se perigosa a sua divulgação nos meios incultos que não estejam devidamente iniciados para senti-la. Tendo Bach pensado em Deus e no Universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência.²¹⁰ (*sic*)

A música de Bach não poderia, na opinião de Villa-Lobos, ser divulgada sem que, para isto, os ouvintes possuíssem suportes intelectuais para compreendê-la. A educação musical seria o pressuposto fundamental para a difusão de uma obra tão “complexa”, “sagrada” e “divina”. Desta forma, como será demonstrado logo à frente, a obra de Bach representaria um estágio de musicalidade a ser alcançado por meio da educação, além disso, seria também instrumento para a concretização de tal objetivo, mesmo que fosse um “risco” apresentá-la a ambientes culturais “cheios de recalques”.

De acordo com Villa-Lobos, a música de Bach não poderia ser “desperdiçada” num meio “inculto” como “elemento de educação artística”, mas considera que este é um “nobre gesto” de realização da música bachiana. A compreensão da obra de Bach seria, portanto, privilégio de uma sociedade em um “estágio civilizado”. Por isso, sua música poderia ser utilizada para a educação musical no Brasil. Para isto, Villa-Lobos alerta que,

Arrisca-se a desperdiçar esforço quem toma iniciativa de realizar a obra de J. S. Bach para um ambiente cheio de recalques e complexos, incrédulo em face da criação artística de seus patrícios. Esse nobre gesto de propaganda bachiana pode se

²¹⁰ VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-americano de Musica, em 1946).

transformar apenas em interesse superficial de futilidade mundana, tornando-se inoperante como elemento de educação artística. No terreno da arte, a juventude deve ser educada na disciplina coletiva das massas, até a maioria consciente, até o estágio de um povo civilizado.²¹¹

Para Villa-Lobos, o preparo, ou seja, a educação, seria o elemento capaz de facilitar a penetração da arte musical numa sociedade que não se encontra num estágio civilizado, pois a arte é “extremamente subjetiva e complexa, envolvida no mais saboroso e curioso mistério cósmico, portanto, difícil de ser penetrada por quem não se tenha devidamente preparado para atingí-la”²¹².

Qual seria, então, o método eficiente para introduzir a música de Bach no Brasil, sendo este, na concepção de Villa-Lobos, um auditório inculto? A resposta pode ser encontrada na análise do material musical que demonstrou a maneira como o compositor, de forma dosada, incorporou a música de Bach em suas composições. Por meio de uma mistura, esta que é uma propriedade do modernismo nacionalista brasileiro, como afirmou Annateresa Fabris.

Em outras falas de Villa-Lobos, pode-se perceber a sua preocupação em divulgar a cruzada educacional que, graças ao contato com o poder, o levou, juntamente com seus concertos, às mais diversas partes do mundo. Em 1936, durante um Congresso sobre Educação Musical na Tchecoslováquia, um repórter perguntou-lhe quais os pontos que iria abordar em uma conferência a ser realizada naquele país. Num dos trechos da resposta, o compositor resumiu os pontos de sua palestra, nos quais se puderam observar suas opiniões sobre o papel social da música. Segundo ele,

Tratarei dos seguintes pontos: 1) A educação primária, secundária e superior. A música como alimento indispensável à vida espiritual; 2) A educação popular. Formação da compreensão musical do povo. 3) A educação musical como meio de desenvolvimento do sentimento de civismo. 4) A Educação Musical como meio de confraternização e como veículo de paz entre as nações. 5) Observações, análises, confrontos e experiências. 6) Métodos de ensino. 6) O Guia Prático, obra em 6 volumes destinado à orientação dos que se interessam pelo problema da educação musical no Brasil. 7) Métodos especiais para o desenvolvimento do espírito crítico

²¹¹ VILLA-LOBOS, H., 1971 [1946], p. 95-129.

²¹² VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 113-114.

do aluno em matéria de arte musical. 8) Exemplos de música artística brasileira por meio de discos.²¹³

De acordo com Arnaldo Contier, em sua viagem à Alemanha nos anos 1920, Villa-Lobos assistiu às concentrações corais, reunindo aproximadamente vinte mil pessoas. Assim, o projeto traçado por Villa-Lobos sobre o canto orfeônico foi inspirado nos exemplos alemães, pois as manifestações de canto coral interessaram também a outros intelectuais e políticos brasileiros em uníssono com o governo de Getúlio Vargas.²¹⁴ Da Alemanha, Villa-Lobos não trouxe somente os ensinamentos ligados ao Canto Orfeônico. Retornou, provavelmente, inspirado pela obra de J. S. Bach, compositor que, àquela altura, já havia se tornado, como dito anteriormente, mito nacional naquele país. Inspiração que o levou a escrever também as *Bachianas Brasileiras*.

As relações entre a obra de Villa-Lobos e a música de Bach podem ser pensadas, portanto, sob esta perspectiva: a obra bachiana tornou-se um modelo de educação e de nacionalismo musical, perspectiva esta construída, por um lado, ainda no século XIX, num momento em que o compositor de Eisenach era trazido do esquecimento no contexto do movimento nacionalista na recém-criada Alemanha; por outro, pensada nos quadros do modernismo nacionalista brasileiro a partir de suas particularidades já indicadas.

Na concepção de R. Koselleck²¹⁵, no processo de escrita da história, o presente é tratado enquanto “campo de experiência e um horizonte de expectativa”. Como no caso da historiografia, no âmbito da criação musical, os anseios, as opções, as escolhas e os mais diversos posicionamentos de sujeitos históricos são mais compreensíveis quando problematizados sob esta perspectiva. Aproximando a escrita musical da escrita da História, observa-se que, em ambos os casos, estas

²¹³ VILLA-LOBOS, H. Transcrição do Artigo do Jornal “Prager Tablatt” (Diário de Praga), 1936. ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

²¹⁴ CONTIER, A., 1998, p. 26.

²¹⁵ KOSELLECK *apud* REIS, J. C. *O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Annales e Koselleck: uma articulação possível*. Revista Síntese, Vol. 23, número 73, 1996, p. 229-252.

narrativas constroem discursos, modelam identidades, criam visões do passado e projetam “horizontes de espera”.

Pensando nesta propriedade temporal da escrita da história, os discursos musicais e não-musicais de Heitor Villa-Lobos transformam-se em instrumentos que esclarecem a historicidade deste compositor como sujeito histórico e como “leitor” da História do Brasil. Villa-Lobos via a cultura musical brasileira por meio de uma leitura particular, enraizada num determinado momento histórico. Mas, levando em consideração o alerta de Koselleck, a datação não diz tudo o que é preciso; é apenas um passo da análise histórica²¹⁶.

É necessário perceber, no caso de Villa-Lobos, sua visão de mundo, num momento em que ele considerava a sua obra uma “conseqüência da *predestinação*”.²¹⁷ Como já dito, era um artista recém-chegado da Europa, e, daquele “mundo civilizado” trouxe consigo a missão de salvar um universo musical “inculto”, das trevas e da ignorância. Sobre este lugar do Brasil no cenário musical internacional, as palavras do modernista são reveladoras. De acordo com Villa-Lobos,

Sei perfeitamente que não gostarão, mas devo dizer que a posição do Brasil no cenário musical do mundo poderia ser bem melhor. Efetivamente, mais do que outros povos que estão à nossa frente nesse terreno, temos um grande senso criador, uma imaginação artística prodigiosamente fértil. E, entretanto, *nostra posição é bem inferior* [grifo nosso] a de outros países cujas músicas não têm as qualidades da nossa.²¹⁸

Ao compreender os anseios de Villa-Lobos, percebe-se que o “povo brasileiro”, apesar de ser um “auditório inculto”, apesar de ocupar uma posição “bem inferior”, poderia encontrar na música uma esperança de educação e, por conseqüência, “modernização”. A música universal de Bach deveria promover, pôr em prática e acelerar o processo educacional e civilizador no Brasil. Esta música, se aplicada didaticamente, aos poucos e lentamente, poderia retirar o povo daquela

²¹⁶ REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1999.

²¹⁷ VILLA-LOBOS, H. *Autobiografia* In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 98-99. Grifo nosso.

²¹⁸ VILLA-LOBOS, H. *Qual a posição do Brasil no cenário musical do Mundo?* In: MACHADO, Maria Célia. H. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987. (Publicado na *Gazeta de São Paulo* em 18 de outubro de 1948).

situação de “atraso” na qual se encontrava. E ele, Villa-Lobos, era o músico predestinado e encarregado desta difícil tarefa. Portanto, em sua busca pela síntese musical brasileira, com seus filtros culturais particulares, o compositor transformou-se num intérprete do Brasil.

Como Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, e Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, Villa-Lobos, divergente com relação a eles em vários sentidos e sem o olhar científico e metódico com o qual os dois pensadores desenvolveram suas pesquisas sobre o Brasil, mas sim por meio da arte musical representada pelas *Bachianas Brasileiras*, deixou transparecer suas posições com relação à cultura brasileira e com relação, também, ao lugar da sociedade brasileira na História.

Em 1982, mesmo que explicitada num contexto comemorativo, esta aproximação entre música e pensamento social foi assumida pelo próprio Gilberto Freyre ao dizer que,

Ora, o que eu quero dizer é que me seja desculpada revelação extremamente pessoal e até auto-biográfica. É que, sob a influência da sócio-música de Villa-Lobos e sob a influência destas excussões noturnas por tascas e bares e casas de mulheres do Rio é que, em grande parte, nasceu, como sócio-linguística, um livro que pode ser considerado uma rude tentativa de equivalência de *Bachianas Brasileiras*. Esta tentativa de equivalência: *Casa Grande & Senzala*.²¹⁹

Para Freyre, as *Bachianas Brasileiras* falam sobre a cultura brasileira no mesmo sentido de sua obra prima, *Casa Grande & Senzala*. O sociólogo prossegue fazendo um elogio às obras inspiradas em Bach, colocando-as como resultado da percepção refinada de Villa-Lobos sobre as afinidades entre a música européia e a música brasileira. Nas palavras de Freyre,

Talvez só Villa-Lobos se afoitasse a descobrir, como triunfalmente descobriu ele próprio, afinidades de um compositor brasileiro com Bach, o sofisticadíssimo alemão Bach. Como autor das *Bachianas Brasileiras* foi o que ele realizou. Mostrou suas afinidades com o grande compositor sofisticado, mas, nessa sua composição chamada *Bachianas Brasileiras*, o adjetivo é tão importante quanto o substantivo. Bach não fica inteiramente dominando; Bach serve um lugar importante nessa composição genial ao adjetivo “Brasileiras”. *Bachianas*, sim, mas *Bachianas Brasileiras*, o adjetivo tem um grande poder junto ao substantivo.²²⁰

²¹⁹ FREYRE, Gilberto. *Villa-Lobos Revisitado*. Conferência proferida na abertura do Festival Villa-Lobos em 01/11/1982. MVL/Biblioteca, Rio de Janeiro, 08.03.15.

²²⁰ FREYRE, Gilberto. *Villa-Lobos Revisitado*. Conferência proferida na abertura do Festival Villa-Lobos em 01/11/1982. MVL/Biblioteca, Rio de Janeiro, 08.03.15.

Dentre os temas prediletos de Freyre estavam “os males e decadências do progresso do século XX”²²¹. O sociólogo pernambucano dispunha de “uma teoria inovadora, mas usa-a para conservar a realidade brasileira”.²²² Diferentemente de Freyre, Villa-Lobos buscava um “Brasil novo”, porém, fundado sob a lógica de uma Europa tradicional, “civilizada”, “evoluída”, “cultura” e... Bachiana. Da mesma forma que Freyre em sua narrativa sociológica, no discurso de Villa-Lobos, o Brasil musical era “naturalmente” sonoro e harmonioso, sem conflitos. Mas para o músico, o país necessitava apenas de uma lapidação, de uma educação capaz de ditar os rumos de um país, até sua “maioridade consciente, até o estágio de um povo civilizado”.²²³

Para Villa-Lobos, “o julgamento das manifestações artísticas, só poderá ser feito conscientemente por quem se iniciou na vida educacional ou nos meios musicais culturais”.²²⁴ Após suas duas viagens à Europa, que representavam para ele o contato com este modelo de “meio musical cultural” necessário para o “julgamento das manifestações artísticas”, Villa-Lobos se julgava capaz de levar o Brasil rumo à civilização ou àquele “estágio” considerado por ele “maioridade consciente”.

Musicalmente, a presença da obra de Bach nas *Bachianas Brasileiras* foi dosada por Villa-Lobos à “conta-gotas”, de forma cuidadosa e num andamento que acompanhava o ritmo do “desenvolvimento” por ele atribuído à lenta “evolução” da sociedade brasileira. O tempero musical não poderia obedecer ao ritmo do *Cravo Bem Temperado* de Bach, deveria ser feito sob a métrica de um outro compasso. A mistura musical, que será analisada no próximo capítulo, deveria conter ingredientes que se adaptassem ao “paladar” e aos ouvidos de uma sociedade que se encontrava, nas

²²¹ REIS, 1999, p. 59.

²²² REIS, 1999, p. 59.

²²³ VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-americano de Musica, em 1946).

²²⁴ VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

palavras de Villa-Lobos, em “pleno desenvolvimento”, “inculta”, mas necessitada de “domesticação”, por se tratar de uma “raça de feroz instinto”.²²⁵

Pode-se dizer que Villa-Lobos era um otimista, pois via na transformação do “passado de trevas” a esperança de “desenvolvimento”. Por outro lado, pode ser visto com um conservador: via na elite letrada e intelectual, bem como na cultura musical europeia tradicional, representada pela obra de Bach, a condição de “desenvolvimento” de uma “raça” desregrada. Aproximava-se de Freyre no elogio da diversidade, mas se distanciava deste, ao buscar uma nova noção de Brasil que se encontrava num futuro “mais civilizado”, diferente daquele passado elogiado por Freyre; mas num futuro que tiraria o Brasil daquele suposta situação de “atraso”. Neste mesmo sentido, já dizia o compositor em 1930: “Não será o público inculto que irá julgar as artes e sim as artes que mostram a cultura de um povo”²²⁶

Neste ponto, ao se identificar a posição de Villa-Lobos frente ao “desenvolvimento” da cultura musical brasileira, é importante perceber o caráter *híbrido* da mistura musical proporcionada pelas *Bachianas Brasileiras*. Para analisarmos as misturas entre as tradições musicais apropriadas por Villa-Lobos, é importante destacar que “a multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de que se trata”. Durante o século XX, é algo freqüente a “fusão de melodias étnicas com a música clássica e contemporânea com o jazz e a salsa (...), a reinterpretação jazzística de Mozart realizada pelo grupo cubano *Irakere*; as reelaborações inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos.”²²⁷

Sobre estas misturas, a idéia de *hibridação*, trazida pela conceituação proposta por Canclini, adverte sobre as versões “excessivamente amáveis da mestiçagem”. Para Canclini, “a

²²⁵ VILLA-LOBOS, H. Recortes Mário de Andrade, IEB-USP, 21/08/1929, sem indicação de periódico. In: WISNIK, 1982, p. 150-151.

²²⁶ VILLA-LOBOS, H. *Apologia à Arte* (Datilografado, com data de 1930). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

²²⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução à edição de 2001. CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. XX

importante história das fusões entre uns e outros requer utilizar a noção de mestiçagem, tanto no sentido biológico quanto cultural. (...) Não obstante, este conceito é insuficiente para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade”²²⁸ Por isso, torna-se necessária uma análise que pense as relações de poder com as quais as produções culturais se relacionam. Assim, a partir da conceituação proposta por Canclini, “é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”²²⁹

Dentro deste processo de hibridação, a música brasileira urbana, representada pelo *choro* e pelo samba, repelidos do estreito conceito de cidadania moral desde o início da República, deveria ser domesticada. Como a análise das partituras das *Bachianas Brasileiras* demonstrará mais adiante, estas formas musicais urbanas pouco se apresentaram nas peças da série. Ao levar em conta que as escolhas estéticas de Villa-Lobos foram pensadas de acordo com interesses políticos do contexto, é importante advertir que sobre as misturas “estes movimentos não só integram e geram mestiçagens; mas também segregam e estimulam reações diferenciadoras”.²³⁰ Por isso, como veremos, a mistura não se dá de forma homogênea em todas as peças da série. Por outro lado, a presença da musicalidade urbana não pode ser desconsiderada, como demonstram as partituras analisadas logo à frente.

No ano de 1942, Villa-Lobos criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Durante uma entrevista, “sentado à larga secretária encimada por um retrato de Bach”, ele respondia às perguntas da repórter.²³¹ Quando foi questionado sobre as atividades do Conservatório naquele ano, a resposta dada pelo compositor merece ser citada na íntegra. Segundo ele,

²²⁸ CANCLINI, 2003, p. XVIII.

²²⁹ CANCLINI, 2003, p. XXVII.

²³⁰ CANCLINI, 2003, p. XVIII.

²³¹ VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

O Conservatório de Canto Orfeônico é muito mal compreendido por muita gente. Donde a necessidade de maior divulgação dos seus objetivos e resultados para acabar com os malentendidos. A finalidade deste conservatório não é apenas formar professores de música. Aqui temos uma casa de educação onde se praticam constantemente os elementos essenciais duma profissão que educa socialmente por meio da música. Com este fim, não só estabelece provas constantes da capacidade recíproca, individual e coletiva, sabatinas, reuniões, estudos pedagógicos nos centros de coordenação, como procura consolidar o convívio, a confraternização entre professores e alunos e qualquer pessoa estranha ao Conservatório que se interesse por esta sociabilidade musical. (*sic*) Por isso o Conservatório procura constantemente verificar os progressos do amor pela música através do sentimento cívico individual e coletivo. Tal movimento se vem processando em São Paulo, Espírito Santo, Estado do Rio, graças aos nossos ex-alunos que compreenderam este sentimento de solidariedade tão raro na época atual.²³²

Nas falas de Villa-Lobos, percebe-se constantemente a preocupação de colocar o Brasil onde merecia estar na “linha evolutiva” da História. O “progresso”, o “sentimento cívico” e o “coletivismo” deveriam ser alcançados por meio da educação musical. Estas eram também, as condições necessárias para colocar o Brasil nos rumos do nacionalismo, etapa essencial no processo que deveria levar o Brasil ao estágio tão almejado.

Villa-Lobos estava satisfeito com os resultados do seu trabalho no Conservatório. Na verdade, nesta entrevista concedida a uma revista, ele não poderia explicitar publicamente outra avaliação acerca de suas funções como diretor. De acordo com músico,

Os resultados obtidos em tão pouco tempo são extraordinários. Quanto a se supor que o Conservatório, com apenas dois anos de funcionamento possa apresentar os resultados definitivos dos seus objetivos educacionais, é simplesmente absurdo, porquanto a obra deste Conservatório é obra de amadurecimento e de tempo, em meio a lutas adversas contra os comodismos, os pragmatismos, os estrangeirismos, etc. Estou convencido que só dentro de 15 ou 20 anos poderemos verificar os resultados definitivos do que estamos fazendo. Infelizmente, porém, como o Brasil foi descoberto por acaso, muitos brasileiros pensam também que por um feliz acaso uma obra de largo tirocínio e estudo pode dar logo resultado.²³³

A um país que foi descoberto “por acaso”, em outras palavras, que “entrou na História” quase que por acidente, tornou-se necessário um lento processo de amadurecimento, frente a uma situação de “comodismo”. O acaso, na opinião de Villa-Lobos, não poderia promover resultados, no

²³² VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

²³³ VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

caso brasileiro. Estes resultados só seriam alcançados por meio do trabalho. Mas para o músico, “basta dizer ‘ensaio’ para que o brasileiro não apareça!”²³⁴ Portanto, na concepção de Villa-Lobos, além de “inculto”, o brasileiro era também preguiçoso e, esta preguiça “macunaímica” impedia o seu “desenvolvimento”.

A partir de 1930, a presença da obra Bachiana nas atividades político-culturais de Villa-Lobos intensificou-se. As obras de Bach passaram a fazer parte dos concertos e passaram, também, a ser arranjadas para as mais diversas formações orquestrais. As composições do músico alemão apareciam das mais diversas maneiras: nos arranjos para cantos-corais infantis, em peças para violão-solo, nas falas do compositor ou como parte integrante dos programas de concerto. Os concertos tornavam-se cada vez mais regulares de maneira diretamente proporcional ao aumento das atividades institucionais de Villa-Lobos. A obra de Bach deveria auxiliar o maestro em suas cruzadas civilizadoras levadas a cabo, dentre outras formas, por meio destas apresentações.

2.4 - Os concertos: instrumentos de difusão musical

O primeiro concerto de Villa-Lobos no Brasil, após quase três anos na Europa, foi apresentado no Teatro Municipal e promovido pela *Sociedade Sinfônica de São Paulo*, durante a *Temporada Villa-Lobos*. Como regente, Villa-Lobos apresentou neste repertório o primeiro *Concerto de Brandemburgo* de Bach.²³⁵ A apresentação desta peça foi um, dentre os vários contatos diretos que Villa-Lobos iria estabelecer com a obra de Bach a partir de então.

Pouco depois de um mês, a *Temporada Villa-Lobos* continuava com a colaboração de Guiomar Novaes, renomada pianista que participou ativamente da Semana de Arte Moderna de

²³⁴ VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

²³⁵ ANDRADE, M. “*Vila Lobos versus Vila Lobos*” 15 de Julho de 1930 In: ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 143-147.

1922. Novaes selecionou, juntamente com o compositor, as peças que seriam apresentadas num segundo concerto da temporada. Este segundo concerto marcou duas estréias no Brasil: do *Bolero* de Maurice Ravel e do *Concerto em ré menor para piano e orquestra* de Mozart. Datado de 1928, o *Bolero*, escrito para orquestra sinfônica é, hoje, uma das peças mais difundidas dentre aquelas escritas para orquestra.

Para os propósitos deste texto que pretende pensar as condições por meio das quais a obra bachiana emergiu na trajetória musical de Villa-Lobos, é importante perceber que a música do compositor alemão era, aos poucos, incorporada no repertório de Villa-Lobos a partir dos anos 1930. O *Concerto* de Mozart, apresentado por Guiomar Novaes, foi precedido por uma obra coral de Bach: *In te é la gioia*. Além de reger este coral, Villa-Lobos reapresentou ao público paulista as *Dansas dos índios mestiços do Brasil*, obra de sua autoria composta em 1914.²³⁶

Ainda em 1930, Souza Lima, um dos principais pianistas brasileiros do momento, apresentou um concerto no *Teatro Municipal* de São Paulo. Dentre outras peças de compositores românticos, o músico interpretou obras de Liszt e de Chopin. Da obra de Bach, foram apresentados uma *Toccatá em dó maior* e um *Prelúdio e fuga*. A música de Villa-Lobos estava representada pelas *Saudades das Selvas Brasileiras*, e pela *Alegria da Horta*, duas importantes composições do músico carioca.

É muito significativo perceber que a obra de Liszt apresentada por Souza Lima intitulava-se *Fantasia e fuga sobre um tema B.A.C.H.*,²³⁷ pois esta era uma autêntica apropriação romântica da obra do compositor alemão escrita pelo mais importante compositor e pianista romântico do século XIX. Como demonstrado, este mesmo romantismo era uma das “lentes” ou “filtros culturais” por meio dos quais o modernismo nacionalista de Villa-Lobos apropriou da obra de J. S. Bach.

²³⁶ Programa de Concerto, *Sociedade de Cultura Artística*, 7/7/1930, MVL/Rio de Janeiro, 76.14.113.

²³⁷ Programa de Concerto, *Souza Lima*, 1930, MVL/Rio de Janeiro, 76.14.152.

Dessa forma, além da descrição do contexto político no qual Villa-Lobos estava inserido, é bastante significativa a descrição daquele universo musical para compreendermos a composição das *Bachianas Brasileiras*. Se por um lado, o próprio Villa-Lobos utilizava a obra de Bach como parte de suas composições e concertos; por outro, a presença de Bach se fazia notar, também, no repertório que contava com a presença de compositores do século XIX. Estes compositores românticos estavam na moda e nos repertórios naquele momento de composição das *Bachianas Brasileiras*. A música de Bach era apropriada pelo modernismo nacionalista sob o “filtro cultural” do romantismo que a retirou da obscuridade e que criou, sobre esta mesma obra de Bach, uma imagem nacional e romântica. Além disso, o reaparecimento de sua obra no Brasil dos anos 1930 era resultado deste movimento de redescoberta realizado na Europa do século XIX pelos compositores românticos, tais como Franz Liszt.

O caráter monumental das apresentações e dos arranjos é outro dado que caracteriza esta atualização cultural da obra de Bach proporcionada pelos compositores do século XIX. Esta apropriação, representada pelos arranjos feitos por estes compositores para as obras originais de Bach contavam com orquestras gigantescas. Estas orquestras, segundo Rueb²³⁸, formadas por cem, duzentos, ou até trezentos músicos, rerepresentavam a música de Bach com uma sonoridade totalmente diversa daquela escrita no momento de criação das obras.

Em 1932, Villa-Lobos assume a direção da SEMA (Secretaria de Educação Musical e Artística) com sede no Rio de Janeiro. Naquele mesmo ano, é instituído o ensino obrigatório de música e canto orfeônico nas escolas. No mesmo período, o compositor cria o Orfeão dos Professores, órgão formado por pedagogos e professores ligados à Secretaria dirigida pelo músico.

²³⁸ RUEB (2001)

O Orfeão tinha como objetivo a atividade educativa enquanto instrumento para divulgação de músicas de caráter cívico²³⁹.

Em 1936, Villa-Lobos, já sob os auspícios do governo, apresentou diversos concertos no Rio de Janeiro. Mais uma obra de Bach era regida pelo maestro que, por meio destes concertos, mantinha um intenso contato com as obras do compositor germânico. Desta vez, a apresentação do *Choral de Noel*, de Bach, no Teatro Municipal do Rio, fez parte de um intercâmbio entre a *Secretaria Geral de Educação e Cultura* e *Os Meninos Cantores de Viena*.²⁴⁰ Um grande coral colocava o compositor brasileiro em uníssono com as idéias nacionalistas e românticas por meio das quais a obra de Bach viajara por mais de dois séculos até ser (re)significada como símbolo de civilidade, cultura, educação e modernidade nacionalista.

Poucos meses depois desta apresentação, um concerto promovido pela *Sociedade de Cultura Artística* trouxe no repertório a *Bachianas Brasileiras n° 1* escrita em 1930 para oito violoncelos. Neste concerto realizado no dia 16 de dezembro, constava no programa, também, uma breve exposição oral apresentada por Villa-Lobos sobre a obra bachiana. De acordo com Villa-Lobos, a obra de Bach possuía uma “autêntica afinidade com o ambiente harmônico-contrapontado e com uma das principais modalidades da música popular do Brasil (...) a música de Bach vem do infinito astral para cobrir a terra...”.²⁴¹

Villa-Lobos não esclarece a que modalidade musical brasileira ele se refere neste texto para justificar a proximidade entre a obra de Bach e a música popular brasileira. Apesar de justificar a composição das *Bachianas Brasileiras* afirmando a existência de algumas semelhanças entre a

²³⁹ Os anos de 1932 e 1933 foram o período mais produtivo de toda vida criativa de Villa-Lobos. Entre estes anos o músico compôs mais de 80 peças, a maioria ligada às suas atividades na SEMA. Dentre estas obras, destaca-se o *Guia Prático*, composto por canções de exaltação ao nacionalismo, formando um total de 10 volumes. Para listagem da produção musical do Villa-Lobos Ver: MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: Sua Obra*, 3ª ed., Rio de Janeiro: MVL, 1989.

²⁴⁰ Programa de Concerto. *Secretaria de Educação e Cultura*, 24/09/1936, MVL, 76.14.148. Vale destacar que o papel pedagógico desempenhado pela música de J. S. Bach é explicitado pela presença desta nestes cantos corais infantis, como demonstrado neste programa de concerto.

²⁴¹ VILLA-LOBOS, H. Programa de Concerto. *Sociedade Artística*, Rio de Janeiro, 16/12/1936, MVL, 76.14.155.

música de Bach e a música brasileira, Villa-Lobos nunca deixou nenhum texto sistematizado, explicando quais seriam realmente estas relações. Ao dizer sobre a “modalidade da música popular brasileira” que se assemelharia à obra de Bach, o músico estaria se referindo ao *choro*? Este gênero musical é incorporado por Villa-Lobos, principalmente, nas *Bachianas Brasileiras n° 5 e n° 6*.

Dois anos mais tarde, em 1938, ano em que Villa-Lobos compôs as *Bachianas* de n°s 3, 5 e 6, Mário de Andrade assistiu, no *Teatro Municipal* de São Paulo, à apresentação da *Bachianas Brasileiras n° 1*. Este concerto foi promovido pela *Sociedade Propagadora de Músicas Sinfônicas*. Num artigo, escrito logo depois da apresentação, o musicólogo dizia que, ao compor as *Bachianas Brasileiras*, a intenção de Villa-Lobos era somente fazer uma homenagem a Bach. Para Mário de Andrade, sempre afinado com as tendências musicais do momento, Bach era o “nosso deus máximo de todos os musicas”.²⁴²

Esta intensificação das atividades artísticas de Villa-Lobos faz parte do processo cultural, no qual estava inserida, também, a presença da obra de Bach na música do compositor brasileiro. Na verdade, a aproximação entre Villa-Lobos e a obra bachiana valeu a ele a ampliação de suas atividades enquanto compositor, regente e concertista. Prova disso é o aumento do número de concertos realizados por Villa-Lobos sob o patrocínio do Governo. Como exemplo, pode-se citar as apresentações realizadas por ele entre os anos de 1941 a 1951. Neste período, o compositor empreendeu uma média de concertos que, provavelmente, não alcançara em toda sua vida até aquele presente momento. De acordo com uma lista de programas de concertos catalogada pelo Museu Villa-Lobos, entre estes anos, o músico promoveu um total de 89 concertos realizados, em sua maioria, na capital federal, Rio de Janeiro.²⁴³

²⁴² ANDRADE, Mário de. *As Bachianas* “Estado” 23-11-1938. In: ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 273

²⁴³ Lista de concertos realizados por Villa-Lobos entre os anos 1941 e 1951. MVL/Biblioteca, 76.14.172 a 76.14.261.

Além do estádio do Vasco da Gama, outros palcos monumentais, como o estádio de Caio Martins em Niterói, eram escolhidos pelo maestro para suas apresentações nacionalistas de canto orfeônico que contavam, às vezes, com a presença de 20.000, 30.000 ou até 40.000 cantores. O *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro, com todo seu significado simbólico, era o palco mais utilizado por Villa-Lobos. Outras cidades também foram visitadas pelo músico na sua caravana musical que rendia a ele fama e difusão das suas peças. Dentre estas cidades, as mais visitadas eram: Joinville, Araraquara, Recife, São Paulo, Porto Alegre e Curitiba.²⁴⁴

Os esforços de Villa-Lobos para difusão de sua obra contaram também com o apoio de músicos e musicólogos renomados no cenário internacional. Apesar de já possuir uma carreira gloriosa e, apesar de já haver conquistado numa situação financeira estável, Villa-Lobos conseguiu levar sua música até o Uruguai, por meio de seu contato com Curt Lange.

No ano de 1940, o músico brasileiro fez uma apresentação na capital uruguaia que repercutiu nos principais jornais daquele país. Naquele ano, Franz Curt Lange já atuava no Uruguai. Com apoio oficial, trabalhou pelo estabelecimento de uma educação musical naquele país. Foi idealizador e co-fundador do *Instituto Interamericano de Musicologia* (1938), continuação do *Instituto de Estudios Superiores*, criado anteriormente, e da *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (1941). Além disso, colaborou com o *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*, o SODRE (criado em 1929).

Por meio de sua influência, numa apresentação organizada pelo SODRE, Villa-Lobos pôde levar ao público uruguaio algumas de suas obras escritas nas décadas de 1910 e 1920. De acordo com o programa do concerto desta apresentação (FIGURA 2), sob a direção do maestro

²⁴⁴ Lista de concertos realizados por Villa-Lobos entre os anos 1941 e 1951. Rio de Janeiro: MVL/Biblioteca, 76.14.172 a 76.14.261.

brasileiro, o concerto c
compositores da música

e outras obras de cinco

ESTUDIO AUDITORIO
Calle Andes esq. Mercedes. — Montevideo — Teléfono de Boletería: 8 72 28

ESPECTACULOS ORGANIZADOS
POR EL
S. O. D. R. E.
Temporada Oficial 1940

Martes 22 de Octubre, a la hora 21 y 45

Segundo Concierto de Música de Cámara de la Embajada Artística Brasileira
BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO

Allegro moderato
Andante cantabile
Scherzo (Allegro Scherzando)
Allegro vivace sostenuto

Iberê Gomes Grosso y Arnaldo Estrela

SEGUNDA PARTE

MIGNONE, Francisco - Trovas de amor
(Letra de X)

GAZZI DE SA - Misticismo
(Letra de Ascenso Ferreira)

LORENZO FERNANDEZ, Oscar - Noite de Junho
(Letra de Ronald de Carvalho)

VILLA - LOBOS, Héctor - Saudades da minha vida,
TERCERA PARTE

LORENZO FERNANDEZ, Oscar - Trío Brasileiro, op. 32,
para piano violín y violoncello
(1.º premio del Concurso Internacional de 1924, de la
Sociedade de Cultura Musical, de Rio de Janeiro).

Allegro maestoso
Canção (Andante)
Dança (Scherzo)
Final

Jose Vieira Brandão, Oscar Borgerth
e Iberê Gomes Grosso

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos sin entradas	\$ 2.00
Platea	1.00
Tertulia 1.ª fila	1.00
Tertulia otras filas	0.80
Entrada a Palco	0.80
Galería Baja 1.ª fila, mixta	0.50
Galería Baja otras filas, mixta	0.40
Galería Baja sin numerar, mixta	0.30
Galería Alta 1.ª fila, mixta	0.50
Galería Alta otras filas, mixta	0.40
Galería Alta sin numerar, mixta	0.30

Casa Romano — Sierra 1919

FIGURA 2: Programa de concerto dirigido por Villa-Lobos no Uruguai sob ao apoio de Franz Curt Lange.

FONTE: Programa de Concerto. SODRE: *Segundo concierto de música de câmara de la embajada artística brasileira*. 22/10/1940. Montevideo Recortes. ACL/Biblioteca Central/UFGM, 2.2.S.15.1096.

²⁴⁵ As relações entre Lange e o compositor brasileiro também foram significativas para o musicólogo, pois, de acordo com Ana Cláudia Assis, “O VI Volume do BLAM (Boletim Latino-Americano de Música) contendo 606 páginas foi editado pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, em abril de 1946, e seu conteúdo dedicado integralmente à produção musical brasileira. A obtenção do financiamento para a publicação da primeira parte do Boletim se deu graças à influencia e o prestígio de Villa-Lobos nos meios públicos.” ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. (Tese de doutoramento apresentada ao PPGHIS/FAFICH) Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

De acordo com um jornal uruguaio, “será el del sábado um gran festival Villa-Lobos, en que el nuestro público tendrá oportunidad de conocer algunas de las obras sinfônicas más notables de este músico, interpretadas bajo su direccion”²⁴⁶. O jornal *El Dia* anunciava, quatro dias antes da apresentação, a importância de Villa-Lobos e da apresentação dirigida por ele no palco do SODRE. Graças ao apoio de Curt Lange, Villa-Lobos apresentou suas obras e viu sua imagem difundida pelos jornais da capital uruguaia.

Faltavam três dias para a realização do esperado concerto quando o jornal *El Bien Público* chamava o público uruguaio para assistir àquela apresentação que contaria com a música brasileira de Villa-Lobos, considerada pelo periódico uma “vasta y segura obra que ha dado a la música brasileña um alto lugar en la historia del arte”. O periódico uruguaio acrescentava que a apresentação no SODRE explicitaria ainda “el talento sinfônico de Villa-Lobos”.²⁴⁷

Diversos foram os jornais uruguaio que difundiram pelos cantos do país a música e a imagem de Villa-Lobos²⁴⁸. Os elogios alternavam adjetivos que colocavam o concerto dirigido por Villa-Lobos como uma “magnífica fiesta de arte”.²⁴⁹ Desta forma, a música e a imagem do compositor que, àquela altura já se mostrava como o mais importante compositor brasileiro, era ainda mais difundidos por meio de concertos, programas de concerto, jornais, revistas especializadas graças aos seus contatos como funcionário do Estado e à sua música que se transformou na expressão máxima da nacionalidade brasileira.

²⁴⁶ JORNAL EL DIA. *Villa-Lobos dirigió Ayer a la Ossodre*. Montevideo. 16/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096.

²⁴⁷ JORNAL BIEN PÚBLICO. *El Concierto Del Ayer em el SODRE*. 19/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096.

²⁴⁸ Ver também: JORNAL EL PUEBLO. *Tuvo singular Brillantez el concierto sinfônico Villa-Lobos*. 20/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096; LA TRIBUNA POPULAR. *Festival Sinfônico de Villa-Lobos*. 20/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096; EL PLATA. *Obras de Villa-Lobos bajo la dirección Del autor*. 16/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096;

²⁴⁹ JORNAL EL DIÁRIO. *Magnífica fiesta de arte ofreció ayer Villa-Lobos em el SODRE*. 20/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096.

CAPÍTULO III - AS BACHIANAS BRASILEIRAS E O RITMO DA MISTURA: UMA LEITURA MUSICAL DO BRASIL

Entre os anos 1930 e 1945, num contexto de consolidação da nação, as análises sobre as composições de Villa-Lobos destacaram a relação entre música e a política nacionalista como tema privilegiado. Os grandes corais, as letras dos hinos nacionalistas e o estilo monumental dos grandiosos coros formados por centenas ou milhares de vozes, afinadas com os temas comemorativos em exaltação à pátria, são alguns componentes unificadores que levaram os historiadores a apontar o papel da música no processo político de unificação da nação.

Porém, quando o objeto de pesquisa consiste numa peça musical deve-se “evitar as generalizações óbvias e grosseiras sobre o tema *música e nacionalismo*”.²⁵⁰ Para Santuza Naves,

A música não pode ser vista como mera imposição das elites engajadas no projeto de consolidação do Estado-Nação. É importante ressaltar o papel ambíguo da música neste processo, ressaltando a diversidade tanto das realizações musicais quanto dos discursos nacionalistas sobre a música.²⁵¹

Mesmo considerando o papel das *Bachianas Brasileiras* na construção deste nacionalismo musical (em sua relação com a construção de uma “cultura nacional”), estas obras representam uma diversidade musical que fazem dialogar, de modo particular, diversos elementos e estilos musicais (sons, ritmos, gêneros e etc.), encarados neste texto como elementos culturais apropriados pelo compositor no momento de composição das peças. “A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de que se trata, [mas] qual é a utilidade de unificar sob um só termo experiências e dispositivos tão heterogêneos?”²⁵²

Definir as *Bachianas Brasileiras* como composições neoclássicas, nacionalistas ou como peças que representaram um retrocesso na produção musical de Villa-Lobos, é apenas um passo da problemática. O objetivo deste capítulo consiste em demonstrar que, nesta busca por uma leitura

²⁵⁰ NAVES, 2001, p.184.

²⁵¹ NAVES, 2001, p.184.

²⁵² CANCLINI, 2003, p. XX.

musical do Brasil, Villa-Lobos construiu uma mistura de ritmos, de sonoridades e de culturas musicais distintas que se cruzaram no momento de composição. Mas é importante perceber de que modo esta mistura foi trabalhada ou interpretada pelo compositor, pois, este texto tem “como objectivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.”²⁵³

É por meio desta interpretação histórica, envolvendo a análise das obras produzidas entre os anos 1930 e 1940, que se apresentaram as particularidades que envolveram a apropriação da obra de Bach e de algumas tradições da música brasileira por parte do compositor carioca. Não se pretende responder aqui onde estão, em sua “essência”, as formas musicais brasileiras ou bachianas, pois, o que interessa na interpretação histórica e social da cultura, no caso desta pesquisa, são “os processos que determinam as operações de construção de sentido”²⁵⁴ no processo de escrita musical das *Bachianas Brasileiras*.

Buscar esta construção de sentido, destacada por Chartier, implica a constatação de que a música de Bach e a música brasileira não estão presentes “em sua essência” na música de Villa-Lobos; por sua vez, a música brasileira também não pode ser identificada em seu estado “primitivo”, “natural” ou “universal”. Estas formas musicais tomam outros sentidos e são (re)significadas “na descontinuidade das trajetórias históricas”.²⁵⁵

Naquele contexto, a estrutura musical apresentada pelas *Bachianas Brasileiras* se mostra bastante afeita, por exemplo, à expressão romântica europeia afinada com a idéia, predominante no pensamento de Mário de Andrade, sobre o papel da música erudita no “desenvolvimento” da cultura popular.

É desta forma que Peter Burke destaca que

²⁵³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 26.

²⁵⁴ CHARTIER, 1990, p. 27.

²⁵⁵ CHARTIER, 1990, p. 27.

É muito salutar essa reação construtivista contra uma visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo. A crítica ao “essencialismo” feita por Amselle e outros pode ser aplicada com proveito não apenas a culturas, como os fulani, ou a classes, como a burguesia, mas também a movimentos ou períodos, como o Renascimento ou a Reforma, o Romantismo ou o Impressionismo.²⁵⁶

Analisando as relações entre as *Bachianas Brasileiras n.º 7* e a política nacionalista de Getúlio Vargas, Naves afirmou que “não se pode cair na armadilha de simplificar o papel da música nos projetos de construção da nação, atribuindo a ela um componente homogeneizador”.²⁵⁷ Em oposição às análises que enfocaram apenas o caráter unificador das peças musicais, pretende-se aqui destacar a diversidade cultural e musical apresentada pelas *Bachianas Brasileiras* e explicar como, por meio desta diversidade, Villa-Lobos construiu um discurso musical que representava bem seu contexto caracterizado pela busca de uma nacionalidade musical calcada, em diversos aspectos, numa concepção romântica de cultura construída a partir do século XIX, retomada pelo modernismo brasileiro.

Para este objetivo, tornou-se importante destacar uma questão central: em termos musicais, de que modo a música brasileira e a música de Bach estão presentes nas *Bachianas Brasileiras*? Visto que, como demonstrado, não podemos nos apoiar apenas nos documentos escritos para responder às complexas questões entre música e sociedade, os documentos musicais, bem como as leituras acerca das obras teóricas de Mário de Andrade, transformaram-se em pistas fundamentais para compreender os meios encontrados por Villa-Lobos para construir um discurso musical que se adequava àquele momento cultural.

A partir de 1930, é indiscutível a presença na obra de Villa-Lobos de uma tradição musical representada por uma leitura romântica da obra setecentista de Bach. Neste momento, o procedimento composicional de Villa-Lobos tornou-se bem diverso daquele representado pelos *Choros* apresentados na década anterior.

²⁵⁶ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 128.

²⁵⁷ NAVES, 2001, p.184.

Como analisado anteriormente, esta transformação na obra do compositor deve ser pensada como um reflexo das mudanças nos quadros do modernismo brasileiro. A música popular urbana representada, por exemplo, pelo *Choros n° 1* (CD/FAIXA 1), escrito em 1920, não interessava à política oficial do momento, pois,

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade destas manifestações [o autor se refere à “música negra e indígena”] como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.²⁵⁸

Existia no projeto nacionalista da década de 1930 uma oposição entre a música erudita, “elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história que se revelam ser as canções urbanas”.²⁵⁹ Pretende-se aqui demonstrar que, em termos de linguagem musical, por meio do *choro*, gênero popular urbano com o qual Villa-Lobos manteve contato durante o início de sua formação, o músico conseguiu, em algumas peças da série “inspirada” em Bach, dar uma interpretação particular para os problemas que envolviam a busca para adequação entre códigos lingüísticos aparentemente inconciliáveis. A influência do *choro* e da *seresta*, enquanto representantes da musicalidade brasileira, pode ser observada, por exemplo, na *Bachianas Brasileiras n° 5* e na *Bachianas Brasileiras n° 6*.

Devido às particularidades da formação musical de Villa-Lobos, Wisnik destaca que “a sua música, trabalhada em sua formação erudita em processo de atualização modernista, nasce tangenciando a mesma fonte sócio-cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado”. Por isso, de acordo com o autor “fora da média, as questões do nacionalismo musical em Villa-Lobos e Mário de Andrade enquanto criadores são sempre mais complexas.”²⁶⁰ Esta complexidade se

²⁵⁸ WISNIK, J. M. 1983, p. 133

²⁵⁹ WISNIK, J. M. 1983, p. 133.

²⁶⁰ WISNIK, 1983, p. 136.

evidencia na dificuldade que os estudiosos encontram para perceber a brasilidade presente nas partituras em homenagem a Bach.

Não é intenção isentar o compositor das *Bachianas Brasileiras* de uma estreita relação com o projeto político educacional e nacionalista entre os anos 1930 e 1945. O que se pretende é demonstrar que, neste processo cultural, estas relações, quando pensadas sob a perspectiva da produção musical, necessitam de uma pesquisa mais detalhada em razão da complexidade das mesmas.

Não está em debate o fato de Villa-Lobos ter apresentado, a partir das *Bachianas Brasileiras*, uma produção bem mais “conservadora” que as ousadas composições da década anterior. J. S. Bach é um compositor do século XVIII e, além disso, a própria instrumentação das *Bachianas Brasileiras* marcou a busca por um maior equilíbrio voltado para a sonoridade da orquestra “clássica”, calcada nos padrões clássico-românticos do século XIX.

As relações entre a música de Villa-Lobos e o pensamento de Mário de Andrade já mereceram uma série de textos acadêmicos.²⁶¹ No caso das *Bachianas Brasileiras*, as relações com a musicologia de Mário de Andrade tornam-se bastante complexas e necessitam de uma reflexão mais detalhada.

Mesmo que os impactos da obra de Mário de Andrade sobre os compositores brasileiros não sejam novidade para a historiografia²⁶², o estudo das formas, da instrumentação, da concepção melódica, da harmonia, da necessidade de buscar um “desenvolvimento” para a música brasileira, implícita na escolha da música de Bach e em outros aspectos composicionais das *Bachianas Brasileiras*, revelaram novas aproximações entre a teoria presente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e a prática de composição de Villa-Lobos.

²⁶¹ Ver por exemplo o excelente artigo de Arnaldo Contier: CONTIER, Arnaldo D. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural*. Revista Fênix. Vol. 1, ano 1, no 1, outubro/novembro/dezembro, 2004, p. 1-21.

²⁶² NAVES (2000)

No *Ensaio*, Mário de Andrade analisa as relações entre elementos formais da música brasileira e aqueles referentes à linguagem musical européia, afirmando que a *forma suíte* seria um elemento fundamental desta aproximação. A *suíte*, que nasce na música ocidental como um conjunto de danças para serem executadas nos salões de corte na Europa, a partir das obras de Bach, passou a ser executada mais freqüentemente para a audição que para dança propriamente dita²⁶³. Esta forma musical, que estaria, de acordo com Mário de Andrade, presente também na música brasileira do interior do país, seria, por isto, um bom instrumento para que o “compositor nacional” criasse uma música “universalizante”. Sobre estas propriedades da Bach, Villa-Lobos afirma que

Tendo Bach pensado em Deus e no universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência²⁶⁴.

Devido à propriedade “universal” de sua música, Bach se transformou, segundo Villa-Lobos, num instrumento de universalização da sua música nacional. A *suíte*, destacada por Mário de Andrade como ingrediente comum a ambas as culturas musicais em questão, tornou-se para Villa-Lobos o elo tão desejado para o estabelecimento de um diálogo entre tradições musicais distintas.²⁶⁵

Influenciado pela escrita musicológica de Mário de Andrade, Villa-Lobos escreveu as *Bachianas Brasileiras*, sob o estilo da *suíte*. O compositor apresentou nas peças inspiradas em Bach, as formas musicais citadas pelo musicólogo na segunda parte do *Ensaio*, texto intitulado *Exposição de melodias Populares*. Para facilitar didaticamente a análise, Mário de Andrade dividiu a primeira parte do seu *Ensaio* discutindo separadamente *o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma*. Numa segunda parte, o musicólogo descreveu ainda alguns exemplos de formas musicais brasileiras, tais como a modinha, o lundu, o martelo, a catira, os reisados, as cantigas, as toadas, os

²⁶³ NAVES (2000).

²⁶⁴ VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-americano de Musical em 1946).

²⁶⁵ Para a questão da universalidade, ver a discussão do capítulo anterior.

desafios e outras. A modinha, o martelo, a cantiga, o desafio e a catira são algumas destas formas musicais que se apresentam nas composições de Villa-Lobos.

Mas, como estas manifestações musicais brasileiras são apresentadas por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras*? O compositor seguiu o “método” proposto pelo musicólogo? Como se deu a incorporação da musicalidade brasileira se deu nestas obras? E a música de Bach? Como Villa-Lobos promoveu este diálogo?

3.1 - A “apropriação espertalhona” da cultura europeia

Mesmo que o compositor não afirmasse diretamente, o *Ensaio Sobre a Música Brasileira* era para Villa-Lobos uma das “teorias” a ser seguida na busca pelo som nacional. O *Ensaio* passou a ser a “receita” musical a orientar os passos do músico nacionalista. Nesta obra, Mário de Andrade defendia a idéia de que o compositor brasileiro deveria, no seu processo de composição, “dar pros elementos existentes uma transposição erudita”. O musicólogo denunciava que os europeus buscavam na música brasileira “elementos de exposição universal: exotismo”. Fazer música nacional, na concepção dos europeus, era “campear elementos entre os aborígenes, pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros”. Discordando desta perspectiva, Mário de Andrade argumenta que a música brasileira deve compreender toda criação “quer tenha quer não tenha caráter étnico”.²⁶⁶ Em seus próprios termos,

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecohebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia, flamenga e o diabo. Os franceses não poderiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia.²⁶⁷

²⁶⁶ ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4ª Ed. 2006 [1928], p. 13.

²⁶⁷ ANDRADE, 2006 [1928], p. 13-14.

Em diversas oportunidades, Villa-Lobos não escapou das críticas de Mário de Andrade. O exotismo de algumas de suas composições concorreu, segundo o musicólogo, para o sucesso do artista na década de 1920. Assim, Villa-Lobos teria agradado aos ouvintes europeus compondo uma música *pseudo-indígena*. Mário de Andrade afirma que “se agente aceita como brasileiro só o excessivo característico, cai num exotismo que é exótico até para nós (...) O que faz a riqueza das principais escolas européias é um caráter nacional, mas indefinível”.²⁶⁸

O musicólogo continua seu raciocínio esclarecendo que a influência da fonte musical européia sobre a música brasileira não deve ser desprezada, pois esta teve uma grande importância na sua formação. Para Mário de Andrade, a fonte musical ameríndia, por sua vez, influenciou a música brasileira com uma “pequena porcentagem”. No caso da fonte africana, sua “porcentagem” presente na música brasileira seria “bem maior”. No caso da *fonte portuguesa*, esta teria para Mário de Andrade uma grande importância na organização da música no Brasil. Portanto, a cultura musical européia deveria ser apropriada pelo músico brasileiro e fazer parte do seu processo de criação, e não desprezada.²⁶⁹

De acordo com Naves, “a preocupação de Mário com o ‘desenvolvimento’ das manifestações populares corresponde à concepção de cultivo presente nas formulações do romantismo alemão do final do século XVIII, que se ancoram no ideal da *Bildung* (formação)”²⁷⁰. Para o musicólogo, a pesquisa era uma condição para a realização efetiva de uma composição realmente “nacional”. Dentro desta pesquisa, o elemento europeu não deveria ser deixado de lado. Deveria ser incorporado, transformado e misturado aos elementos da brasilidade musical, pois “a

²⁶⁸ ANDRADE, 2006 [1928], p. 20.

²⁶⁹ ANDRADE, 2006 [1928], p. 20-21.

²⁷⁰ NAVES, 2001, p. 184.

‘música artística’, na acepção de Mário de Andrade, é o resultado do refinamento dos sons populares por meio de uma elaboração erudita”²⁷¹. Em suas palavras,

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que lhe vai servir de estudo ou base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (...) é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade.²⁷²

Além de lançar sobre a obra de Bach um olhar “filtrado” pelo romantismo europeu do século XIX que, como foi visto, foi responsável pelo “retorno” da música bachiana no cenário musical internacional, Villa-Lobos considerava a busca pela documentação da música popular uma de suas principais preocupações. Preocupação esta relacionada ao “cultivo” do “popular” também defendido, de acordo com Santuza Naves, por Mário de Andrade, sob influência “do romantismo alemão do final do século XVIII”²⁷³.

As idéias de Mário de Andrade ecoavam nas entrevistas e nos escritos de Villa-Lobos que, entre os anos 1930 e 1940, se engajou na busca por um modelo de “som nacional”. Numa entrevista, em 1942, ele deixava explícita a presença das idéias de Mário de Andrade sobre a importância da pesquisa musical no trabalho do “compositor nacional” e no “desenvolvimento” da música brasileira. Ao responder algumas questões sobre a criação do *Conservatório de Canto Orfeônico*, órgão público dirigido por ele, afirmou que

Além da parte educacional, o Conservatório tem, de acordo com a lei que o criou, a difícil tarefa de pesquisar, documentar, estudar e classificar as obras musicais de fundo folclórico, o que nos leva a recorrer à colaboração de todos compositores nacionais, desde o inculto ao culto. E eles nos tem emprestado as suas obras que, fotografadas, copiadas ou mimeografadas, passam a configurar no arquivo do Conservatório, como documento utilíssimo para as investigações da posteridade. Ao mesmo tempo que procedemos a estes trabalhos técnicos de etnografia musical, procuramos dar justa proteção aos autores brasileiros que, em sua maioria, não dispõem de grandes recursos. Entre outras coisas damos-lhes a possibilidade de obter cópias das suas obras do modo menos dispendioso possível. E apesar da

²⁷¹ NAVES, 2001, p. 190.

²⁷² ANDRADE, 2006 [1928], p. 21.

²⁷³ NAVES, 2001, p. 184.

reduzida verba que para isso dispomos, procuramos compensar esta lacuna com o curso de músico artífice.²⁷⁴

Entre os anos 1940 e 1950, Villa-Lobos narrou aos seus biógrafos descrições de uma série de viagens que teria feito ao interior do país com o objetivo de pesquisar, coletar e catalogar elementos musicais da cultura musical popular do país. Das suas fantasiosas viagens pelo interior do Brasil, entre os anos 1910 e 1920, o músico teria retirado o material musical que, após anos de formação, teria sido incorporado às suas composições que se tornaram, assim, modelos de brasilidade. Como foi discutido no primeiro capítulo, não existe nenhuma comprovação documental destas viagens. Ao contrário do que se pensava, o material musical referente à cultura musical brasileira, incorporado por Villa-Lobos em algumas de suas composições, era, na verdade, resultado da pesquisa de viajantes e antropólogos que efetivamente desenvolveram as viagens descritas por ele como sendo parte de suas aventuras enquanto um músico visionário.

Ainda sobre os procedimentos de composição a serem seguidos pelo músico “nacional”, Mário de Andrade continua seu raciocínio dizendo que, em sua pesquisa, o compositor brasileiro não poderia assumir uma postura unilateral perante a música “nacional”. Tal procedimento poderia fazer com que suas composições se resumissem em música européia, indígena ou africana, jamais em música brasileira. Segundo Mário de Andrade, a música portuguesa sempre foi ignorada no Brasil e a reação contra ela teria promovido uma lacuna no pensamento musical brasileiro. Em sua concepção, qualquer reação contra Portugal parecia “perfeitamente boba”.²⁷⁵

O musicólogo, mais uma vez, destacou a importância da música européia ao considerar que, na maioria dos documentos musicais da música popular brasileira, persiste “o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal”. Assim, por meio da música européia, a música brasileira teria que se adaptar às leis gerais da “escala temperada”. No Brasil, “mesmo que um processo novo

²⁷⁴ VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096.

²⁷⁵ ANDRADE, 2006 [1928], p. 23.

apareça por aqui, é invenção individual passível de generalizar-se universalmente”. Todos estes processos de “simultaneidade sonora” poderiam assumir, segundo Mário de Andrade, “um maior caráter nacional” por meio da polifonia.²⁷⁶

Neste ponto, é importante perceber que, na fala de Mário de Andrade, dentre outros elementos, nota-se a defesa do *tonalismo* musical como modelo para a escrita musical brasileira: “O *tonalismo* harmônico europeu herdado de Portugal”. Mesmo com todas as transformações pelas quais passava a música ocidental desde o início da década de 1920, algumas delas rompendo com a tonalidade enquanto modelo universal de composição, Mário de Andrade, assim como Villa-Lobos, defendia o tonalismo enquanto tendência a ser seguida pelos compositores brasileiros, em oposição ao “atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo”.²⁷⁷

Além do tonalismo, a “*polifonia*” seria outra propriedade da musicalidade brasileira, pois esta se constituía a partir de um complexo movimento simultâneo de sonoridades que mantinha por meio da tonalidade seu elo com a música européia. Nas palavras do musicólogo,

Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos dos violões nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isto desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia.²⁷⁸

Na busca por esta “simultaneidade sonora” e pela concepção musical “polifônica”, Villa-Lobos escolheu a música de Bach como interlocutora ao perceber nela um meio para estabelecer os diálogos musicais que exigiriam de suas composições um poder de adaptabilidade. Acredita-se assim que, na concepção de Villa-Lobos, a *suíte* traria para o “compositor nacional” as possibilidades de operatividade para a “invenção” da musicalidade nacional. A obra de Bach tornou-se fundamental por trazer através da *suíte* um dos fundamentos desta “nova música”.

²⁷⁶ ANDRADE, 2006 [1928], p. 40-41.

²⁷⁷ VILLA-LOBOS, H. *A Música nas Américas*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970. (Publicado no *A Manhã* de 3/7/1949).

²⁷⁸ ANDRADE, 2006 [1928], p. 41.

Como síntese das formas estudadas por Mário de Andrade, em especial, o martelo, a quadrilha, os cocos, os lundus e as modinhas, a *suíte* definia-se para o musicólogo como a manifestação musical que agruparia estas danças e ritmos, tornando-se, assim, o modelo musical a ser seguido pelo compositor nacionalista. Esta estrutura musical, presente tanto na cultura musical européia quanto na musicalidade brasileira, foi defendida pelo musicólogo e utilizada por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras* como elo entre culturas musicais distintas. Vale destacar que, para Santuza Naves, as *Bachianas Brasileiras* são escritas “à maneira da suíte barroca” e por meio de “manifestações musicais de várias partes do país”.²⁷⁹

No trecho do *Ensaio Sobre a Música Brasileira* em que Mário de Andrade trata da *forma*, a *suíte* é defendida por ele como uma forma musical “universalizante”, comum a todas as civilizações e presente tanto na música brasileira quanto na música européia. A seguir, as palavras do musicólogo dedicadas à *suíte* são fundamentais para a identificação das particularidades que envolvem a presença da musicalidade brasileira no processo de composição das *Bachianas Brasileiras*. De acordo com Mário de Andrade,

A forma Suíte (série de danças) não é patrimônio de nenhum povo. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música “pra acabar” constituída pela junção de várias danças de forma e caráter distintos. E si não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei pra justificar a forma de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de três melodias tradicionais e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracatus nordestinos não são mais que uma suíte. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função assustado (aliás, o próprio baile é uma suíte) muitas vezes é uma peça em forma de suíte.²⁸⁰

²⁷⁹ NAVES, 2001, p. 185.

²⁸⁰ ANDRADE, 2006 [1928], p. 51.

Para Gilda de Melo e Souza²⁸¹, Mário de Andrade utilizou a forma musical da *suíte* na própria escrita literária de *Macunaíma*. Escrita em seis dias de trabalho ininterrupto, durante umas férias de fim do ano de 1926, corrigida e aumentada em janeiro de 1927, publicada em 1928, a obra foi publicada pela primeira vez no mesmo ano em que Mário de Andrade publicou também a primeira edição do seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Além de ser uma demonstração de “segurança na construção e maestria no aproveitamento da cultura popular, (...) este livro se tornou o mais importante do nacionalismo modernista brasileiro”. O processo de criação de *Macunaíma*, apesar de “parasitário”, ao imitar outras manifestações culturais, é extremamente “inventivo”.²⁸²

Assim, a composição das *Bachianas Brasileiras* aproxima-se, nestes aspectos formais, à escrita literária de *Macunaíma*. Este texto foi “construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira”. São dois pontos constantes na escrita do texto: “a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário”. Algo natural naquele contexto, caracterizado pela “busca de uma solução para a música”, era “a proposta dos compositores jovens da época [que consistia no] aproveitamento do folclore brasileiro”.²⁸³

Seguindo esta tendência,

Ao elaborar seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* (...) e a que se baseia no princípio da variação. (...) A primeira presente no bailado nordestino do *bumba-meu boi*; e a segunda no improviso do cantador nordestino. (...) A influência do pensamento musical de Mário de Andrade influenciou no processo criador que presidiu a elaboração de *Macunaíma*. Até o século XIX, é difícil descobrir nessa mistura intrincada, peças já estabelecidas que se possam considerar cientificamente como melodias brasileiras tradicionais.²⁸⁴

²⁸¹ SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades. Edições 34, 2003 [1979], p. 9.

²⁸² SOUZA, 2003 [1979], p. 9.

²⁸³ SOUZA, 2003 [1979], p. 10.

²⁸⁴ SOUZA, 2003 [1979], p. 12.

Na concepção de Mário de Andrade, o compositor determinado em fazer música nacional não deveria partir do “documento recolhido”, mas das “normas de compor do populário” de “certas formas fixas” ou de “certos esquemas obrigatórios” da cultura musical popular.²⁸⁵ “Entre estas formas musicais, duas se apresentam como dominantes: o processo rapsódico da *suíte*, característico das danças populares e a forma da *variação* que ocorre tanto na música instrumental quanto na canção”.²⁸⁶

Na concepção de Mário de Andrade, inúmeras são as propriedades da *suíte* que classificam esta forma musical como um elemento cultural “universalizante”. A *suíte* é “um dos processos mais antigos de composição”, é um “elemento comum à música erudita e à música popular”, “não é patrimônio de povo algum”, “consiste na união de várias peças de estrutura e caráter distinto, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores” (como é o caso das nove *Bachianas Brasileiras*), “processo rapsódico difundido pelo romantismo e, no Brasil, se torna quase que um hábito nacional”²⁸⁷.

Como dito anteriormente, Villa-Lobos não desenvolveu nenhuma pesquisa de campo sobre a música popular brasileira. Porém, para a composição das *Bachianas Brasileiras*, o compositor promoveu uma leitura destes elementos, seguindo os ensinamentos de Mário de Andrade, ao buscar na *suíte* a “norma de composição” ou o “esquema” para, na concepção daquele universo cultural, alcançar o elo entre a musicalidade brasileira e européia.

Nas *Bachianas Brasileiras*, a tradição musical brasileira estaria, portanto, representada pela idéia de que esta música brasileira teria na *suíte* um de seus modelos composicionais. A embolada, a modinha, o ponteio, o martelo, o miudinho e a catira estão presentes nas *Bachianas*

²⁸⁵ ANDRADE *apud* SOUZA, 2003 [1979], p. 13.

²⁸⁶ SOUZA, 2003 [1979], p. 13.

²⁸⁷ SOUZA, 2003 [1979], p. 13.

Brasileiras e são exemplos da diversidade presente no discurso musical de Villa-Lobos, até então estigmatizado com um caráter unificador.

As *Bachianas Brasileiras* podem ser analisadas como uma forma de percepção da cultura musical do Brasil sob a ótica do músico brasileiro em contato com uma cultura musical européia “erudita”. A *suíte* européia passa a ser um instrumento musical e cultural por meio do qual o compositor promove esta leitura das manifestações da música popular. Neste complexo jogo de apropriações e (re)significações, mais importante que “saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado, (...) importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais”,²⁸⁸

Para Serge Gruzinski, termos como “cultura nacional” ou “cultura brasileira”, que tentam compreender a brasilidade, referem-se mais “à tradição das ciências sociais que às obscuras tradições afro-indígenas do Brasil”. Assim, estes enfoques dualistas e maniqueístas seduzem pela simplicidade; as mestiçagens quebram esta linearidade.²⁸⁹

Ancorada em expressões tais como “cultura nacional” ou “cultura brasileira”, utilizadas como modelos explicativos, a historiografia sobre o nacionalismo musical brasileiro não priorizou a diversidade cultural representada nas composições que são analisadas neste texto como uma materialização musical do pensamento de Mário de Andrade. De forma inversa, esta historiografia simplificou a produção musical brasileira como se se tratasse de realidades homogêneas e coerentes.

Da mesma forma que as *Bachianas Brasileiras*, o “herói sem nenhum caráter” deve ser pensado como um arquétipo da cultura brasileira e suas decisões contraditórias não se anulam e

²⁸⁸ CHARTIER, 1990, p. 56.

²⁸⁹ GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 26.

devem ser encaradas como “faces de uma mesma moeda”. “Macunaíma sente plenamente a atração do universo ocidental (...), pois faz parte dele”.²⁹⁰

A contribuição de Serge Gruzinski para este texto diz respeito à concepção metodológica da análise. A partir desta metodologia, a música de Villa-Lobos pode ser tratada como resultado da mistura proporcionada pelos encontros entre América, África e Europa desde o início do processo de mundialização, no século XVI. A música brasileira não pode ser reduzida apenas à formulação de uma nova ideologia nascida do nacionalismo. Pois, para Serge Gruzinski, “o esforço que fazemos para juntar os fragmentos que nos chegam ininterruptamente de todos os campos do globo, tornou-se um exercício planetário que na verdade intensifica as práticas inauguradas no México do Renascimento.”²⁹¹

A constante referência de Gruzinski aos processos contemporâneos (como exemplo, as referências à própria obra de Mário de Andrade) para analisar o século XVI na América, permite ao historiador o redimensionamento do processo de mundialização sob o ponto de vista histórico, a partir da articulação sincrônica/diacrônica dos tempos cruzados nos cinco séculos de sua construção. Esta ponte temporal proporcionada pela experiência metodológica de Gruzinski fornece novos paradigmas para o enfrentamento da questão da mestiçagem cultural e para as indagações que norteiam nossos interesses pelas representações construídas acerca da própria mestiçagem. A literatura de Mário de Andrade, a música de Bach composta no século XVIII apropriada sob a ótica romântica do século XIX e, como serão discutidas à frente, as apropriações musicais da cultura musical urbana no Brasil por parte de Villa-Lobos explicitam a presença de uma temporalidade diacrônica e representam também a complexidade cultural das *Bachianas Brasileiras* enquanto “arquétipos” desta brasilidade.

²⁹⁰ GRUZINSKI, 2002, p. 27.

²⁹¹ GRUZINSKI, 2002, p. 87.

3.2 - O choro e seresta: o ritmo da brasilidade como ingrediente da mistura

Em 1987, José Maria Neves dizia que Villa-Lobos nunca esclareceu como ele havia utilizado a música brasileira no processo de composição das *Bachianas Brasileiras*. De acordo com o musicólogo, se por um lado o compositor afirmou que havia um claro “parentesco” entre a música de Bach e a música brasileira, por outro lado, “fica o mistério não explicado do parentesco evidente que Villa-Lobos encontrou”²⁹². Nas palavras pouco esclarecedoras do próprio Villa-Lobos, a obra de Bach possuía uma “autêntica afinidade com o ambiente harmônico-contrapontado e com uma das principais modalidades da música popular do Brasil”.²⁹³

Na verdade, as dificuldades encontradas pelos musicólogos e principalmente pela historiografia que tratou das relações entre Villa-Lobos e o universo político e social dos anos 1930 e 1940, são resultado, ora da exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas análises, ora da utilização exclusiva destes elementos musicais por parte da musicologia. O sucesso da análise musical só poderá ser observado quando os documentos musicais forem efetivamente incorporados às pesquisas.

As definições acerca do caráter híbrido da música brasileira, presentes na obra de Mário de Andrade, têm ressonâncias em algumas das falas de Villa-Lobos sobre suas *Bachianas*. De acordo com o compositor, a *Bachianas Brasileiras n.º 5* “define o ponteio dos violões seresteiros, com uma melodia de caráter lírico apaixonado, semelhante à dos cantores das modinhas de salão”.²⁹⁴

Nas palavras de Hermínio Bello de Carvalho,

²⁹² NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p. 54.

²⁹³ VILLA-LOBOS, H. Programa de Concerto. *Sociedade Artística*, Rio de Janeiro, 16/12/1936, MVL, 76.14.155. Neste trecho, Villa-Lobos parece referir ao *choro* enquanto modelo de musicalidade brasileira.

²⁹⁴ VILLA-LOBOS *apud* CARVALHO, Hermínio Bello de. *Villa-Lobos e a música popular*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º Vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 134-150.

O som brasileiro que encontramos como característica na obra de Villa, é o som das modas de viola, dos sambas de rua, dos catimbós, das catiras, dos choros tirados dos violões e flautas, nesta música que se revitaliza na obra de um Milton Nascimento, de um Paulinho da viola, de um Edu Lobo – citando uns poucos.²⁹⁵

De acordo com Santuza Naves, Villa-Lobos “assume uma “atitude reverente com o passado nacional”, promovendo “uma pesquisa dos temas folclóricos no sentido de eternizá-los.” Assim, a autora constata “o interesse de Villa-Lobos se volta para o ‘interior’ do país, num movimento para dentro”. Uma atitude que expressa bem a influência da obra de Mário de Andrade. Numa comparação entre Darius Milhaud e Villa-Lobos, Naves destaca que enquanto Milhaud se interessa pelos “fragmentos”, pela “pluralidade de diferentes realidades, operando num processo próximo ao da colagem, Villa-Lobos, numa atitude inversa, tenta reunir através das viagens pelo interior do Brasil, elementos para elaborar uma grande *síntese* do Brasil.” Assim, para Naves, “engajado num processo de construção de nação, ele busca não a fragmentação, e sim o seu exato oposto, a unidade nacional, a ser conscientemente imposta por uma política de Estado.”²⁹⁶

Após o estudo das partituras e dos documentos fonográficos, pode-se concluir que não é somente por meio de uma interpretação da *suíte*, associada por Mário de Andrade à música do interior do Brasil, que a musicalidade brasileira está representada nas *Bachianas Brasileiras*. É por meio do *choro*, representante da música urbana brasileira do início do século XX, que se expressa, também, a música popular nas obras de Villa-Lobos.

Villa-Lobos, na opinião de Mário de Andrade, encontrara muitas analogias entre o “universo musical” de Bach e a música popular brasileira. Para ele, “a semelhança [entre Bach e Villa-Lobos] poderá provir, pelo menos em grande parte, do número menor de sons utilizados na escala pentathônica.”²⁹⁷ Ao tentar perceber o que Villa-Lobos selecionara da música de Bach, Mário

²⁹⁵ CARVALHO, Hermínio Bello de. *Villa-Lobos e a música popular*. In: Presença de Villa-Lobos, 6º vol, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 134-150.

²⁹⁶ NAVES, 2001, p. 199.

²⁹⁷ ANDRADE, 1963 [1938], p. 274.

de Andrade destacou que “o andamento rápido e perpétuo com a utilização das semicolcheias” fora o principal elemento apropriado pelo compositor brasileiro. Para ele, o movimento rápido das semicolcheias representariam, na música de Villa-Lobos, uma sonoridade polifônica.²⁹⁸

Analisando as nove *Bachianas Brasileiras*, pode-se perceber que o *choro* não aparece em todas as peças da série com a mesma intensidade. Porém, é na *Bachianas Brasileiras n° 5* (a peça de Villa-Lobos mais difundida e gravada no Brasil e no exterior) e na *Bachianas Brasileiras n° 6* que a presença de elementos do *choro* é notável. Na *Bachianas Brasileiras n° 5*, esta presença pode ser mais claramente visualizada no arranjo para violão feito pelo próprio compositor, no mesmo ano da criação da peça em 1938.

Nas partituras da *Bachianas Brasileiras n° 5*, a forma como é conduzido o acompanhamento escrito para o violão no arranjo feito pelo próprio compositor, demonstram que suas decisões estéticas aparentemente contraditórias não anulam a diversidade de sua obra. Se, por um lado, nas composições de Villa-Lobos, a música de Bach representa a cultura musical européia, por outro lado, o ritmo apresentado pela harmonia desenvolvida pelo acompanhamento tipicamente violonístico, explicita a presença da tradição musical popular brasileira representada pelo modo de harmonização própria do violonista popular.

Na escolha do violão como elemento de orquestração, Villa-Lobos valorizou o instrumento que melhor simboliza a musicalidade popular do Brasil. O violão tem no seu repertório os sambas do morro no Rio de Janeiro, desde o início do século XX, além de ser integrante indispensável nas rodas de *choro*. Ocupa, da mesma forma, um lugar significativo na música erudita, tendo merecido diversas peças de compositores eruditos renomados como Berlioz e De Falla.

Para Wisnik, o *choro* e a *seresta* com os quais Villa-Lobos estabeleceu contato no início de sua formação, tangenciam a música popular e a música erudita. Ambos ocupam um lugar

²⁹⁸ ANDRADE, 1963 [1938], p. 275.

fronteiriço e ambivalente na musicalidade brasileira. Em particular, “produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares, o *choro* funcionou para Villa-Lobos (o “Violão Clássico” era seu apelido entre os músicos) como uma espécie de *olho mágico* através do qual ele enxergou a música brasileira.”²⁹⁹

No arranjo da *Bachianas Brasileiras n.º 5* para violão e voz, escrito pelo compositor carioca, podemos identificar uma forma de acompanhamento própria do violão popular que harmoniza o canto de uma *seresta* ou de um instrumento solista numa roda de *choro* tradicional.
(CD/FAIXA 2; PARTITURA 4)

²⁹⁹ WISNIK, 1983, p. 161-162.

To Mindinãa

Bachianas Brasileiras No 5

I Aria (Cantilena)
For Soprano and Guitar

Text by Ruth V. Corrêa
English version by Harvey Officer

Arranged by the Composer
HEITOR VILLA-LOBOS

Adagio

mf a tempo

rall.

VOICE
vocalizzando con "ah"

GUITAR
p

C I

C II

C III

C III

Harm.

ingering by Andrès Segóvia

Copyright 1947, 1954 by Associated Music Publishers Inc., New York
International Copyright Secured

Made in U. S. A.

PARTITURA 4: Nos compassos 5, 6 e 7 da partitura da *Bachianas Brasileiras n° 5*, podemos perceber, no acompanhamento da melodia principal, a referência ao tipo de harmonização muito própria ao violão seresteiro que remete ao gestual particular à execução popular do instrumento. Nos compassos 3 e 4, vemos uma disposição rítmica muito comum à musica de J. S. Bach e ao choro, caracterizada pelo que Mário de Andrade denominou “andamento rápido das semicolcheias”.

FONTE: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n°5 for soprano and guitar*, New York: Associated Music Publishers, Inc. 1957 [1938].

Na *Bachianas Brasileiras n° 6*, escrita também em 1938, a mistura da brasilidade musical com a música de características bachianas é organizada pelo compositor de forma sistemática e equilibrada. A peça foi escrita para um duo de flauta e fagote. A partir desta dualidade instrumental, Villa-Lobos expõe claramente a mistura das duas tradições musicais.

No início da peça (CD/FAIXA 3; PARTITURA 8), a flauta faz uma introdução utilizando uma seqüência em intervalos de terças, notação que promove uma sonoridade muito particular à obra de J. S. Bach. A partir do terceiro compasso desta obra, o fagote, em contraponto à flauta, interpreta simultaneamente um típico *chorinho*, num trecho que pode ser interpretado como o canto de uma *seresta*, próprio da cultura musical urbana do Rio de Janeiro do início do século XX. Esta melodia lânguida, pastosa e contínua segue acompanhada pela flauta que continua tecendo a função harmônica constante, sempre a partir de uma construção rítmica de traço bachiano.

Na segunda seção da peça, os papéis se invertem: a flauta passa a harmonizar o canto choroso e “brasileiro” anteriormente desempenhado pelo fagote, e este, por meio de uma “falsa harmonia” provocada pelo uso das semicolcheias que operam em estilo bachiano, acompanha o *chorinho*. Desta forma, percebe-se, claramente as intenções do compositor. Por meio de um jogo de “vozes”, as partituras dos referidos instrumentos alternam música bachiana e a musicalidade brasileira, num efeito estético muito bem articulado.

3.3 - O Ritmo Bachiano da Mistura

Na década de 1930, a proximidade com a música de Bach torna-se mais comum na vida artística de Villa-Lobos. Além dos concertos, as transcrições, os arranjos da obra do compositor alemão e as composições ao estilo bachiano começaram a fazer parte da sua rotina até a década seguinte. Datam deste período as transcrições da *Fantasia e Fuga n° 6*, do *Prelúdio e Fuga n° 4*, do *Prelúdio e Fuga n° 6* e da *Toccat e Fuga n° 3* (PARTITURA 5), todas de 1938.

J. S. Bach (arranjo)
Mentado H. VILLA-LOBOS

Cornos em Fá (Horns in F)

(III - IV) *Tocata e Fuga N.º 3*

ALLEGRO NON TROPPO

Carl Fischer, Inc., New York.
No. 4-12 lines.
Printed in U.S.A.

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa pessoal, desde que tal reprodução seja feita sem intuito de lucro, nos termos do art. 46 e seus incisos, da Lei n.º 9.010/98. O desrespeito a estas normas sujeitará o infrator às penas previstas no art. 184 §§ 1º e 2º do Código Penal.

MVL - Bb.
pag.

P. 207. J. 1

PARTITURA 5: Manuscrito referente ao arranjo da *Tocata e Fuga n.º 3* escrito por Villa-Lobos em 1938. Das várias partituras que compõem a orquestração romântica desta transcrição, encontra-se no arquivo do Museu Villa-Lobos somente a partitura da Trompa.

FONTE: MVL/ Rio de Janeiro Bb-P/207.

A *Bachianas Brasileiras n.º 5* e a *Bachianas Brasileiras n.º 6* foram compostas exatamente neste ano. A *Bachianas n.º 5* foi escrita originalmente para soprano e orquestra de violoncelos e a *Bachianas n.º 6*, para fagote e flauta. A partir da análise desenvolvida neste trabalho,

percebe-se que alguns elementos musicais presentes nas obras de Bach são utilizados nas partituras de Villa-Lobos, mesmo que não exista aplicação direta destes.

A *Bachianas Brasileiras n° 5* é a única peça da série em que o compositor utilizou, letra, ou seja, texto lírico. A primeira parte, a *Ária*, composta em 1938, foi escrita sob versos da soprano Ruth Valladares Corrêa, produzidos no mesmo ano que a partitura de Villa-Lobos. A segunda parte, denominada *Martelo*, foi escrita com versos de Manuel Bandeira, em 1945, no mesmo ano em que o compositor escreveu a parte musical.

ARIA (CANTILENA)

Ruth Valadares Correia

Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela.
Surge no infinito a lua, docemente
Enfeitando a tarde qual meiga donzela
Que se apresta e alinda sonhadoramente,
Em anseios d'alma para ficar bela.
Grita ao céu e à terra toda a Natureza,
Cala a passarada aos seus tristes queixumes,
E reflete o mar toda a sua riqueza...
Suave, a luz da lua desperta agora
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!

DANÇA (MARTELO)

Manuel Bandeira

Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela.
Surge no infinito a lua, docemente
Enfeitando a tarde qual meiga donzela
Que se apresta e alinda sonhadoramente,
Em anseios d'alma para ficar bela.
Grita ao céu e à terra toda a Natureza,
Cala a passarada aos seus tristes queixumes,
E reflete o mar toda a sua riqueza...
Suave, a luz da lua desperta agora
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!
Irerê, meu passarinho
Do sertão do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola?

Cadê meu bem?
Cadê Maria?
Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
Ah! Sem a viola em que cantava o seu amô,
Ah! Seu assobio é tua flauta de irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
Ah! A gente sofre sem querê!
Ah! Teu canto chega lá do fundo do sertão
Ah! Como uma brisa amolecendo o coração.
Ah! Ah!
Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Pra alembá o Cariri!
Canta, cambaxirra!
Canta, juriti!
Canta, irerê!
Canta, canta, sofrê!
Patativa! Bem-te-vi!
Maria-acorda-que-é-dia!
Cantem, todos vocês,
Passarinhos do sertão!
Bem-te-vi!
Eh sabiá!
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!
Eh sabiá da mata cantadô!
Lá! liá! liá! liá!
Lá! liá! liá! liá! liá!
Eh sabiá da mata sofredô!
O vosso canto vem do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.

Nos primeiros compassos da *Ária* (CD/FAIXA 2; PARTITURAS 4 e 7) e da *Bachianas Brasileiras n° 6* (CD/FAIXA 3; PARTITURAS 8 e 9), Villa-Lobos aproxima-se da sonoridade presente em dois trechos bastante característicos da *Toccata e Fuga n° 2* para órgão de Bach. Desta peça, a sonoridade produzida por uma escala descendente, sob intervalos de terças, composta sob semicolcheias (CD/FAIXA 4; PARTITURA 6), é utilizada pelo compositor brasileiro na introdução da *Bachianas n° 6*. A primeira frase desta peça, mesmo que executada pela flauta, toma uma sonoridade semelhante aos compassos de números 12 e 13 da peça escrita por Bach entre os anos de 1703 e 1707. Os intervalos, ainda que em tonalidades diferentes, produzem um efeito sonoro semelhante.



PARTITURA 6: Trecho da *Tocata* de J. S. Bach. No primeiro compasso, nota-se o trecho que traz uma seqüência melódica utilizada por Villa-Lobos para a introdução da *Bachianas Brasileiras n°5* e, nos dois compassos seguintes, a mesma seqüência de intervalos que compõem a introdução da *Bachianas Brasileiras n°6*.

FONTE: Bach, J. S. *Tocata n° II*. In: Johann Sebastian Bach's Werke Orgelwerke Éster Band Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1857.

A Alpedo Martins Lage e
Evandro Moreira Pequeno

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1938)

Bachianas Brasileiras (N.º 6)

Para flauta e fagote
I. ARIA (Choro)

Largo

PARTITURA 8: Na introdução da peça, nota-se a presença da escala descendente, sob intervalos de terças, composta sob semicolcheias. Este trecho, executado pela flauta, toma uma sonoridade muito semelhante aos compassos de número 12 e 13 da peça escrita na Alemanha entre os anos de 1703 e 1707.

FONTE: VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n.º 6 para flauta e fagote* (manuscrito) RJ, 1938, MVL/Rio de Janeiro – P/5. 1.4, p. 1.

No movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, denominado *Martelo*, Villa-Lobos usa novamente o mesmo elemento técnico e sonoro utilizado na *Bachianas Brasileiras n.º 6*. Em intervalos de terça, o piano³⁰⁰ executa uma seqüência em escala descendente. Este mesmo trecho acompanha o seguinte texto do canto: “*Ai, triste sorte do violeiro cantadô! Ah! Sem a viola que cantava o seu amo, Ah! Seu assobio é tua flauta de irerê...*” (CD/FAIXA 6; PARTITURA 9). Mais

³⁰⁰ Ver a versão para canto e piano arranjada pelo próprio compositor: VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n.º 5 for soprano e orchestra of violoncelli (voice and piano)* New York: Associated Music Publishers, Inc. s/d – MVL/Rio de Janeiro – P.5.2.3.

uma vez, o fragmento é semelhante àquele apresentado na *Toccat e Fuga* n° 2 de Bach (CD/Faixa 5; PARTITURA 6). É importante ressaltar que Villa-Lobos, ao se aproximar de Bach através deste tipo de escala em terças, não conserva a tonalidade presente na obra de Bach. As escalas não são diretamente aplicadas, mas sim adaptadas.

A identificação das apropriações, em alguns excertos, demonstra que Villa-Lobos utiliza recursos bachianos e, por meio de um processo inventivo, constrói uma leitura original, pois utilizou, de forma particular, a *nota pedal* e as *escalas em terças* que são presenças marcantes nas obras de Bach com as quais o compositor manteve contato. Desta forma, o “retorno a Bach”, não poderia ser entendido sob a perspectiva da “volta ao tempo”. O que ocorreu nas *Bachianas Brasileiras* foi uma adaptação da obra de Bach ao momento criativo do compositor. Ele utiliza elementos musicais como símbolos representantes de um discurso musical bachiano: a *nota pedal* e as seqüências de *escalas em terças*.

bem?_ Ca - dê Ma - ri - - - - - a?_ Ai tris-te
 dear?_ Where goes Ma - ri - - - - - a?_ Ah, sor-ry

sor-te a do vio-lei - ro can - ta - dô! Ah!_ Sem a vi - ó-la em que can - ta - va o seu a -
 is the lot of him who fain would sing! Ah!_ with-out his lute on song of glad-ness can he
 simile

PARTITURA 9: Excerto do canto que representa “descritivamente” a sonoridade de um pássaro. Nas pautas inferiores, que se referem às duas últimas de cada trio, onde o piano acompanha o referido canto, identifica-se a presença da seqüência de intervalos em escalas caracteristicamente bachianas.

FONTE: VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 5 for soprano e orchestra of violoncelli* (voice end piano) New York: Associated Music Publishers, Inc. s/d – MVL/Rio de Janeiro – P.5.2.3, p. 10.

Em diversos trechos de Manuel Bandeira, tal como neste “*Ai, triste sorte do violeiro cantadô! Ah! Sem a viola que cantava o seu amo, Ah! Seu assobio é tua flauta de irerê...*”, “*cadê viola, cadê meu bem, cadê Maria...*”, nota-se a presença da “mitologia romântica que fez do sentimento do exílio, dos estados melancólicos e nostálgicos da alma, o traço da expressão brasileira por excelência.”³⁰¹ O canto representa, a partir da propriedade descritiva incorporada pela música, a imagem do pássaro³⁰² que a soprano deve imitar aos sons das notas agudas em intervalos descendentes.

Como se observa claramente, os textos de Manuel Bandeira e de Ruth Valadares apresentam, mais uma vez, nos quadros do modernismo nacionalista brasileiro, algumas das principais características

³⁰¹ WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 25.

³⁰² O início da letra traz o seguinte texto: “Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri ...”

do romantismo retomadas a partir da segunda fase do modernismo no Brasil: a exaltação dos sentimentos afetivos que se expressam por meio da “saudade”, da “tristeza” e do “sonho” a essência da brasilidade.

O canto do sabiá explicitado na poesia de Bandeira no trecho “Lá! liá! liá! liá! liá! liá!, Eh sabiá da mata cantadô!, Lá! liá! liá! liá!, Lá! liá! liá! liá! liá! liá!, Eh sabiá da mata sofradô!”, bem como a música de Villa-Lobos que dá musicalidade ao canto (CD/FAIXA 6; PARTITURA 9) indicam uma das mais expressivas características do romantismo musical do século XIX: explorar a capacidade que a música e a poesia oferecem ao compositor e ao poeta de descrever e representar os sons da natureza.

Estes sons expressam a sonoridade de um mundo “externo à música” que neste contexto de modernização nacionalista são utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. Desta forma, estes textos não-musicais lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que as formas musicais se expressam em diálogo com estes textos.

Esta propriedade descritiva da música romântica produz sistemas de equivalências capazes de colocar o ouvinte diante de cópias musicais dos fenômenos sonoros e sentimentais que se encontram no mundo. De acordo com a definição de Jorge Coli, este tipo de concepção musical é definida como música descritiva. Nas palavras do autor,

A música descritiva é “fechada”, ela segue um programa estruturado – e mesmo, poderíamos acrescentar, aquilo que chamaríamos de “univocidade sentimental”, tão própria dos românticos. Para tanto precisa de uma organização recorrente de temas “significantes”, de timbres, de ritmos, ligados a processos imitativos, que recriem diante de nós a tempestade, o galope, o marulho do mar, ou mesmo o amor, o ódio, a piedade, etc.³⁰³

Ainda sobre este aspecto, o *Trenzinho do Caipira*, (CD/FAIXA 7) quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n° 2*, poderia ser interpretado como outro modelo de música descritiva.

³⁰³ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998, p. 211.

Villa-Lobos tentou reproduzir a sonoridade do apito, dos trilhos, da ferragem, dos movimentos de uma locomotiva. Porém, nesta obra, a imitação dos “sons externos” à música está mais ligada ao modernismo musical dos anos 1920 que uma exaltação à música descritiva. O compositor já procedera “descritivamente” em diversas outras obras. Na *Dança dos Mosquitos*, peça sinfônica escrita em 1922, ele trazia, por meio de um recurso orquestral, a representação sonora do vôo dos mosquitos. As escalas cromáticas, executadas pelas cordas, num registro agudo, dão a impressão ao ouvinte de estar próximo ao zumbido dos mosquitos durante o vôo.

Sobre o caráter bachiano apresentado nas *Bachianas Brasileiras* é importante destacar a forma de “seleção” e a “descontextualização” dos trechos ou recursos sonoros bachianos, utilizados pelo compositor no momento de criação das obras. Esta seleção se dá por critérios culturais. Os elementos figurativos, classificados como “bachianos”, são culturalmente naturalizados e identificados de forma “objetiva” na obra de Villa-Lobos. Relativos ao processo de “objetivação” da música de Bach, a “seleção” e a “descontextualização” do material musical são inerentes ao processo de criação das *Bachianas Brasileiras* – e, portanto, re-criação – dos objetos musicais criados por Bach no século XVIII.

Na criação de objetos musicais, uma parte da informação sonora é selecionada, ou seja, ocorre uma seleção parcial de elementos sonoros; uma seleção parcial, mas não ao acaso, uma vez que os elementos selecionados são aqueles que coincidem com o sentido que o sujeito criador quer dar ao som (...) Do mesmo modo, a formação de um objeto musical significa a seleção de elementos informativos, ela envolve a descontextualização destes elementos. Todo objeto musical adquire valor e significado para o grupo que o (re)cria através do processo de descontextualização.³⁰⁴

Como já dito anteriormente, a opção por Bach levava diversos compositores a apelar, como apoio à politonalidade, para alguns compassos da obra do compositor alemão. Esta obra, modelo de tonalidade e polifonia para os compositores do início do século XX, traria para a música

³⁰⁴ DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*: In: EM PAUTA, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.

do momento, possibilidades de promover diálogos entre tradições musicais distintas, tais como a música brasileira, representada pelo *choro/seresta* e a música bachiana.

Os contatos de Villa-Lobos com a obra de Bach continuaram na década de 1940. O ano de 1941 foi de intenso contato com a música bachiana. Diversos prelúdios e fugas transcritos por Villa-Lobos para várias formações orquestrais datam deste período. Neste mesmo ano, realizou-se no Rio de Janeiro o *Festival Bach Villa-Lobos*. Às 17 horas do dia 27 de Outubro, o *Conjunto de Violoncelos* iniciou, sob a regência de Edoardo de Guarnieri, uma série de obras compostas por Bach e arranjadas por Villa-Lobos. O impresso do programa do concerto, além de trazer na capa uma fotografia de Villa-Lobos acompanhada de um quadro de J. S. Bach, dizia: “a arte multiforme de Heitor Villa-Lobos achou como farol e guia, no seu último desenvolvimento, a obra genial do Cantor de Leipzig, João Sebastião Bach.”³⁰⁵

Naquela segunda feira, além das três fugas e três prelúdios do *Cravo Bem Temperado*, estavam no repertório a *Bachianas Brasileiras n° 1*.³⁰⁶ O programa daquela tarde de outubro contava ainda com a apresentação dos Prelúdios 22, 14, e 8 de Bach. O conjunto de violoncelos apresentou, também, as Fugas 5, 1 e 8, todas na primeira parte. Estas peças foram transcritas especialmente para o concerto. Os arranjos, feitos para um conjunto formado por 8 violoncelos traziam a mesma orquestração da *Bachianas Brasileiras n° 1*. A Bachiana em três movimentos, Introdução (Embolada), Prelúdio (modinha) e Fuga (conversa), foi apresentada após o intervalo.

Durante as décadas de 1930 e de 1940, Villa-Lobos dialogava com a obra bachiana por meio de concertos, arranjos e composições. A partir destes dados, pode-se concluir que as *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos não foram apenas inspirações resultantes de sua infância bachiana, como queriam alguns estudiosos. O universo musical entre 1930 e 1940 era orquestrado por polifonias, toccatas e fugas bachianas. Como foi demonstrado nas partituras citadas anteriormente neste texto,

³⁰⁵ Programa de concerto, *Festival Bach Villa-Lobos*, 1941 / Biblioteca MVL/Rio de Janeiro – 76.147.

³⁰⁶ Programa de concerto, *Festival Bach Villa-Lobos*, 1941 / Biblioteca MVL/Rio de Janeiro – 76.147.

estas referências à obra de Bach foram utilizadas por Villa-Lobos diretamente nas suas composições.

Neste contexto, outro dado mostra-se muito relevante: Villa-Lobos, por meio dos arranjos das obras de Bach, trouxe para o cenário artístico musical do momento, uma interpretação orquestral dos prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* que, muitas vezes, reportava às formações orquestrais próprias da música romântica do século XIX. As vozes das fugas eram distribuídas pelos violoncelos que traduziam, de forma grandiosa, uma polifonia escrita, originalmente, para o órgão.

Naquele universo musical, não eram somente Villa-Lobos e Guiomar Novaes que contavam, no seu repertório, com as obras de Bach. Diversos concertos mesclavam interpretações de obras de compositores do século XIX com peças bachianas. Como exemplo, podemos citar a apresentação de Souza Lima, em 1930, no Theatro Municipal. Pianista que, sob o patrocínio da Sociedade Theatral Ítalo-Brasileira, apresentou-se num concerto que trazia como repertório as peças românticas de Chopin e Liszt acompanhadas por peças de Villa-Lobos e Bach.³⁰⁷

Entre os anos de 1930 e de 1940, o universo musical de São Paulo e Rio de Janeiro mantinha viva esta redescoberta. Bach representava para a música daquele momento o modelo perfeito de criação e sua importância para a música ocidental tornara-se insuperável. As palavras de Mário de Andrade expressaram bem esta conotação: “Ora, toda e qualquer imaginação criadora, sejam mesmo as incomparáveis de Bach ou de Mozart, têm seus altos e baixos.”³⁰⁸

A presença da música bachiana na obra de Villa-Lobos mostra-se também em sua obra violonística. No *Estudo n° 1* para violão e no *Concerto para violão e Pequena orquestra* a presença da obra bachiana é constante.

³⁰⁷ Programa de Concerto, *Souza Lima*, 1930, MVL/Rio de Janeiro, 76.152.

³⁰⁸ ANDRADE, M. de. *Brailowsky* Diário de São Paulo, 15 jun. 1933. In: ANDRADE, M. de. *Música e Jornalismo*, São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1993, p. 9-10.

Em 1940, Villa-Lobos escreveu sua série de seis prelúdios para o violão. Como anota o próprio compositor na partitura, o *Prelúdio n° 3* (CD/FAIXA 8; PARTITURA 10) fora escrito em homenagem a Bach e, como ele próprio dizia num periódico daquele ano, era “preparatório para um concerto para violão e orquestra de câmara”³⁰⁹.

Os trabalhos que se propuseram a desenvolver uma análise desta obra limitaram-se a apontar seu “caráter” bachiano, estabelecendo um olhar sobre os aspectos relativos à construção da partitura³¹⁰. Estes textos, escritos por violonistas, não avaliaram a historicidade da presença de Bach no universo musical no qual estava inserido o compositor no momento de escrita do referido prelúdio.

³⁰⁹ MÚSICA VIVA. Prelúdios Para violão de Villa-Lobos, ano 1, número 7/8, 1941, MVL/Rio de Janeiro.

³¹⁰ Ver os trabalhos de PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Méd, 1984; SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MVL, 1975.

Molto adagio e (dolorido)

f *espressivo*

a tempo

rall.

Andante

rit.

D.S. al Coda ☉

☉ *Coda*

p *Fine*

PARTITURA 10: O prelúdio para violão traz na partitura a seguinte dedicatória: “Em homenagem a Bach”. Como nas Bachianas, estamos diante da “nota pedal” como instrumento formal bachiano adaptado por Villa-Lobos em uma obra escrita em 1940.
 FONTE: VILLA-LOBOS, Heitor. *Prélude n° 3*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris, 1955 [1940].

No momento em que escrevia este Prelúdio, Villa-Lobos fazia a transcrição de uma das peças de Bach para órgão: a *Tocatta e Fuga n° 3* (PARTITURA 5). Ele havia transcrito em 1938 a peça escrita originalmente para órgão. A *Tocatta* fora transcrita para uma orquestra formada por 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, clarineta baixo, 2 fagotes, 2 contrafagotes, 4 cordas, 2 trompas, 2 trombones, tímpanos e cordas. Desta transcrição, existe localizada no acervo do Museu Villa-Lobos, apenas a parte da trompa. Este arranjo fora executado no dia 4 de março de 1944 sob a regência do maestro.³¹¹

No mesmo ano de 1938, Villa-Lobos arranjara para orquestra a *Fantasia-Fuga n° 3*, além dos dois *Prelúdio e Fuga*, todas de Bach, escritas originalmente para órgão. A mesma orquestração utilizada na *Tocatta e Fuga n° 3* fora utilizada pelo compositor nestes arranjos. O *Prelúdio e Fuga n° 6* foi apresentado em Miami sob a interpretação da *Orquestra Sinfônica da Universidade de Miami*, no *Miami Beach Auditorium*, em novembro de 1957, dois anos antes da morte do compositor.

A obra de Bach tomara-se, portanto, referência para o compositor durante suas composições no período, além de fazer parte de seu repertório de arranjos. Orquestrações românticas foram criadas por Villa-Lobos para as apresentações que recriavam a música Barroca de Bach, sob o som de uma orquestra aos moldes românticos das composições do século XIX.

Para o historiador, é indispensável ter em mente que o som, em sua transitoriedade, passa. “Não está à disposição, e esse é um dos motivos porque é tão expressivo. Não dá para puxar a cortina e vê-lo de novo, como um quadro, ou abri-lo, como um livro”.³¹² Por este motivo, é importante especular acerca das mudanças sonoras promovidas pelas diferentes orquestrações e seus respectivos valores culturais. Com esta dose de especulação, já destacada por Marcos Napolitano, podemos supor que uma audição da *Tocatta e Fuga n° 3*, arranjada para uma orquestra romântica

³¹¹ VILLA-LOBOS Sua Obra, 3ª ed., Rio de Janeiro: MVL, 1989, p. 151-155.

³¹² BAREMBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 39.

sob a batuta de Villa-Lobos, estaria de acordo com a estética proposta pelos maiores centros musicais nacionais e internacionais entre os anos 1930 e 1940. Os acordes, escritos para órgão no século XVIII, tomaram, neste contexto, uma dimensão romântica e, através das cordas, arrançadas por Villa-Lobos, receberam um tom de sobriedade durante o concerto.

Ao escrever o *Prelúdio n° 3* para violão, a *nota pedal* presente nas obras de Bach (CD/FAIXA 5; PARTITURA 11) foi adaptada à outra realidade e à outro instrumento, pois a aproximação é notória ao compararmos as obras. No referido Prelúdio, a seqüência “inspirada” na *Toccat e Fuga* de Bach toma formas muito particulares e fundamentais para os argumentos deste texto.

A repetição constante da *nota pedal*, aos moldes da música para órgão escrita por Bach, é acompanhada por indicações de dinâmicas e interpretações românticas e afetivas. Logo no início da segunda parte do Prelúdio, Villa-Lobos indica ao interprete a produção de uma sonoridade “dolorida”, “expressiva” e “forte” exatamente no trecho em que apresenta a seqüência bachiana.

É importante destacar que a *nota pedal* também é um recurso ligado à harmonia e está presente em outras obras de Bach: nos seus concertos para violino e nas peças para violoncelo, por exemplo.

Nas Bachianas, a aplicação deste recurso técnico pode ser identificado com uma certa regularidade. No ano de 1938, Villa-Lobos compôs a *Bachianas Brasileiras n°3*. A peça consiste na realidade num concerto para piano e orquestra, dividido em quatro movimentos: *Ponteio (Prelude)*, *Devaneio (Fantasia)*, *Modinha (Ária)*, *Pica-pau (Toccat)*. É importante destacar que no *Ponteio* (CD/FAIXA 9) Villa-Lobos utiliza, novamente, o efeito sonoro da *nota pedal*. Enquanto as cordas da orquestra desenvolvem uma harmonia romântica, o piano executa uma longa melodia que, por vários compassos, se sustenta com a repetição constante das notas que caracterizam o “estilo” bachiano.

Em 1942, Villa-Lobos escreveu a *Bachianas Brasileiras n° 7*, dedicada a Gustavo Capanema. A obra foi escrita para orquestra e sua primeira audição ocorreu no dia 13 de março de 1944, sob a regência do próprio autor. A peça divide-se em: *Prelúdio (Ponteio)*, *Giga (Quadrilha-caipira)*, *Toccata (Desafio)*, *Fuga (Conversa)*. Segundo Santuza Naves, a *Toccata (Desafio)* é de “caráter mais livre e estrutura contrapontística, como as suítes de Bach”. De acordo com Naves, no meio do desafio musical, Villa-Lobos introduz um tema lento e sentimental, mais convergente com a estética romântica de Chopin do que com os procedimentos clássicos de Bach.³¹³ De forma mais detalhada, Nóbrega esclarece que, sob inspiração bachiana,

No sétimo compasso [do *Desafio (Toccata)*] os primeiros violinos preparam um ambiente tipicamente bachiano, em que uma nota insistentemente repetida, se alterna à maneira de pedal, com outras que tecem desenhos melódicos. Sobre esta figuração, muito presente nas tocatas de Bach, ouvimos amplo coral...³¹⁴

É notória a diferença entre as abordagens. A primeira argumentação mostra-se mais conectada a questões relativas ao estilo, e diz que Villa-Lobos se afasta dos *procedimentos clássicos* composicionais de Bach. A segunda apresenta uma análise mais formal e identifica *o ambiente tipicamente bachiano* representado pela repetição de uma nota *à maneira pedal*. A constatação da presença da *nota pedal* (CD/ FAIXA 10) é muito significativa e coloca a discussão face a face com um recurso bachiano que é recriação marcante em mais uma bachiana de Villa-Lobos. O trecho citado por Nóbrega sobre o elemento bachiano presente na peça do compositor brasileiro, leva mais uma vez os olhares para o trecho da *Toccata e Fuga* de J. S. Bach, já citada anteriormente como instrumento de apropriação para a composição do *Prelúdio n° 3*.

Em 1944, Villa-Lobos, novamente, utiliza o recurso da nota pedal como recurso tipicamente bachiano adaptado em suas composições. Desta vez, na *Bachianas Brasileiras n° 8*. Na *Catira Batida*, (CD/FAIXA 11) que leva também o subtítulo de *Toccata*, o compositor, mais uma

³¹³ NAVES, 2001, p. 184.

³¹⁴ NOBREGA, 1971, p. 108.

vez, repete uma seqüência melódica realizada pelas cordas, na qual a melodia é acompanhada de uma nota

The image displays a musical score for a fugue. The top section consists of three systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and a prominent 'pedal note' (a sustained low note in the bass) that serves as a harmonic foundation. The bottom section shows two systems of grand staves, with the first system marked 'Rit.' (Ritardando). The notation continues with intricate melodic lines and rhythmic accompaniment.

PARTITURA 11: Outro trecho da Fuga referente à *Tocatta e Fuga n° 2* de J. S. Bach. Em todo trecho citado nota-se claramente a presença da “nota pedal”, artifício bachiano presente nas *Bachianas Brasileiras n° 7*, citado por Nóbrega, bem como na *Bachianas Brasileira n° 8*. A partir de uma pesquisa mais detalhada, pôde-se assegurar o contato de Villa-Lobos com a *Tocatta e Fuga n° 3*. O mesmo contato provavelmente ocorreu com a partitura acima. A repetição constante da “nota pedal” é utilizada por Villa-Lobos em 1940 no seu *Prelúdio n° 3* para violão. Neste caso, a nota utilizada como pedal é a mesma nota “lá” da peça de Bach, bem como a mesma seqüência melódica.

FONTE: Bach, J. S. *Tocatta n° II*. In: Johann Sebastian Bach's Werke Orgelwerke Éster Band Leipzig: Bach-Gesllschaft, 1857.

O caráter romântico, já destacado anteriormente, deste “retorno a Bach” pode ser identificado, também, nas transcrições das obras de Bach feitas por Villa-Lobos entre os anos de 1938 e 1941³¹⁵. A transcrição de uma peça para instrumento solo para uma execução que requer uma grande orquestração sinfônica, como já foi dito com relação à transcrição da *Toccat e Fuga n° 3*, supracitada, estava de acordo com os pressupostos românticos herdados de uma tradição presente no século XIX, cultivada por compositores como Liszt, Wagner e Mahler e resgatada por Villa-Lobos nas décadas de 1930 e 1940.

Na busca por uma “simultaneidade sonora”, as possibilidades de adaptação promovidas pela obra de Bach seriam o resultado do domínio da “polifonia” por parte do compositor de Leipzig. Bach foi, no século XVIII, um dos responsáveis pela sistematização desta nova maneira de estruturação do discurso musical que se tornara o marco da música ocidental. Ao seguir as indicações de Mário de Andrade, a polifonia bachiana apresentou-se, para Villa-Lobos, como o instrumento adequado às pretensões de criação musical que não poderiam abrir mão da incorporação da diversidade presente na música brasileira e da busca por uma síntese musical.

A partir da composição das *Bachianas Brasileiras* e utilizando as indicações de Mário de Andrade, Villa-Lobos construía, habilmente, diálogos, aparentemente inconciliáveis, no ritmo de uma mistura na qual *O Cravo bem Temperado* de Bach transformava-se num dos responsáveis pelo tempero musical polifônico tão presente, também, na música brasileira do período. *O Cravo bem Temperado*, constituído por prelúdios e fugas, foi escrito de maneira a organizar a harmonia sob uma lógica específica no que se refere à tonalidade e à modulação. Estas peças fizeram parte do conjunto de partituras estudadas e utilizadas por Villa-Lobos durante a composição das *Bachianas Brasileiras*. Vale ressaltar que a dualidade *prelúdio-fuga*, pelo menos em termos de nomenclatura, foi utilizada pelo compositor brasileiro nas *Bachianas Brasileiras n° 1, n° 7 e n° 8*. O prelúdio, por

³¹⁵ Ver o excelente catálogo da obra do compositor em: VILLA-LOBOS: Sua obra. 3ª ed., Rio de Janeiro: MVL, 1989, p. 151-155.

sua vez, é repetido nas *Bachianas Brasileiras* n° 2 e n° 3. A *Bachianas Brasileiras* n° 9 é, na íntegra, um *Prelúdio-Fuga*.

De acordo com Boulez, é importante destacar que, quando Bach surge na cena musical do ocidente, a linguagem tonal já está completamente constituída. A música de Vivaldi já constituía, por exemplo, num modelo de tonalismo. Bach não traz nenhum elemento de novidade sobre este tema. Sua obra apreendera o contraponto renascentista e, com um novo colorido harmônico, trouxera para o discurso musical o máximo rendimento da linguagem tonal já constituída³¹⁶.

Nesta perspectiva, Bach teria se prendido ao Renascimento através de seu gosto pela polifonia e se servido de uma organização sintática e semântica perfeitamente preestabelecida. Mas, de qualquer modo, tornou-se para os séculos seguintes um modelo de polifonia. A expressão *Era Polifônica* é geralmente aplicada ao final da Idade Média. A Idade de ouro da polifonia configura-se com Palestrina. Hoje, ao se estudar o tipo de polifonia utilizado pela música barroca de Bach e Haendel, dá-se o nome de contraponto³¹⁷.

O *Cravo bem Temperado* seria, portanto, um objeto de extensão e de continuidade, e não de conquista.³¹⁸ Por um lado, Bach teria utilizado as formas de que se serviram seus antecessores: prelúdios, fugas, recitativos, corais e árias, bem como uma estruturação própria à tonalidade, que já se encontravam presentes nos discursos musicais anteriores a suas obras. Por outro lado, o compositor teria promovido uma estabilização destas formas musicais dentro de uma estrutura musical baseada, por exemplo, nas relações tônica-dominante, dominante-tônica e modulações com o tom vizinho e levou a tonalidade ao seu máximo rendimento.³¹⁹

Durante a composição das *Bachianas Brasileiras*, a opção de Villa-Lobos pela tradição musical em detrimento do *atonalismo* é também espelho dos ensinamentos de Mário de Andrade.

³¹⁶ BOULEZ, 1995 [1966], p. 22.

³¹⁷ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 733.

³¹⁸ BOULEZ, 1995 [1966], p. 23.

³¹⁹ BOULEZ, 1995 [1966], p. 23.

Ao defender o *tonalismo* como marca predominante na música brasileira Villa-Lobos estabelecia, seguindo também a tendência do musicólogo, a aproximação entre mundos musicais aparentemente distantes: a música brasileira e a música européia.

CONCLUSÃO

A análise das *Bachianas Brasileiras* desenvolvida ao longo deste texto demonstrou que as obras de Villa-Lobos devem ser analisadas sem que se perca de vista os diálogos travados pelo compositor com o modernismo nacionalista, a musicologia do momento e a produção musical do período. O material musical foi determinante na busca pelo sentido cultural das obras escritas por Villa-Lobos. Procedendo por meio da metodologia que envolveu a análise de partituras, fonogramas, programas de concerto, foi possível identificar, a intensidade da presença de J. S. Bach no momento de composição das peças, além de apontar as maneiras através das quais Villa-Lobos se apropriou da obra do compositor alemão influenciado, também, pelas idéias de Mário de Andrade expressas no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

De acordo com Villa-Lobos, a complexidade da obra de Bach não permitia sua difusão para um “auditório inculto” como o brasileiro. Este deveria ser preparado, formado e educado para apreciar a música deste compositor. Para isso a “juventude deve ser educada na disciplina das massas, até a maioridade consciente”. Dessa forma, o músico transformava-se, assim, a partir de um discurso modernista, no *messias*, no músico *predestinado* e responsável pela difícil missão de captar a essência musical “primitiva” brasileira e difundir a “música da civilização” num território “despreparado” para ouvi-la. Sobre este tema, as falas de Villa-Lobos que reverberam na sua autobiografia, foram analisadas tendo como referência a discussão teórica sobre o modernismo brasileiro, o que permitiu situá-las nos quadros da fase nacionalista.

A constatação do caráter civilizador e nacionalista atribuído por Villa-Lobos à música bachiana entre os anos 1930 e 1940 foi um resultado significativo da pesquisa. Este elemento foi mais um dado que envolveu a apropriação da obra de J. S. Bach no contexto do nacionalismo

musical daquele momento. Utilizando as poucas evidências não-musicais oferecidas pela documentação, foi possível afirmar que, além da letra dos cantos orfeônicos em exaltação à pátria já destacados pela historiografia, as *Bachianas Brasileiras* podem ser melhor compreendidas, enquanto escolhas estéticas, a partir da aproximação destas com o projeto cívico-pedagógico do compositor. Este dado explicitou outra atribuição de sentido histórico dado pelo compositor brasileiro à obra de Bach naquele momento.

As partituras, os fonogramas e o mapeamento dos arranjos e das transcrições feitas pelo músico brasileiro a partir das obras originais de Bach foram muito importantes. Por meio desta documentação, foi possível identificar na obra de Villa-Lobos, a *nota pedal* e as *escalas descendentes em intervalos de terças*. Estes foram os elementos bachianos utilizados pelo compositor no processo de composição de algumas de suas obras, escritas a partir dos anos de 1930.

As formas através das quais Villa-Lobos se apropriou da música bachiana deram outros significados à música do compositor germânico e, dentro do contexto nacionalista, atribuíram à música de Bach um novo sentido histórico. O estudo da retomada da obra de Bach pelos compositores do século XIX, tal como Franz Liszt, demonstrou que foi com este filtro cultural oitocentista que Villa-Lobos, anos mais tarde, no Brasil, recriou a música do compositor de Leipzig.

Para a historiografia, dos modernos e brasileiros *Choros*, produzidos nos anos 1920 numa fase brasileira e modernista, Villa-Lobos cede lugar, a partir dos anos 1930, para um momento mais neoclássico e mais convencional. Com as *Bachianas Brasileiras*, o compositor passa para uma fase menos ousada e mais clássica, abandonando a brasilidade musical representada, por exemplo, pela presença do *choro* e por uma musicalidade popular. Porém, a análise das partituras demonstrou que a música brasileira era um elemento que, por meio do *choro* e da *seresta*, como expressões musicais próprios à cultura popular urbana do início do século XX, se apresentaram de forma mais explícita, por exemplo, nas *Bachianas Brasileiras* n° 5 e n° 6, ambas escritas em 1938.

Nas *Bachianas Brasileiras*, de modo geral, a musicalidade brasileira pôde ser identificada a partir da noção de música nacional construída pelo discurso teórico-musical de Mário de Andrade. De acordo com as idéias do musicólogo, a *suíte* seria o elo formal entre a musicalidade brasileira e européia. Influenciado por esta perspectiva, Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras* sob a *forma-suite* materializando a musicalidade nacionalista construída pelo discurso musicológico de Mário de Andrade. Perspectiva que espelhava a valorização de uma cultura musical do “interior do país” em detrimento da musicalidade urbana.

Desta forma, a musicalidade brasileira presente nas obras de Villa-Lobos oscila entre a música urbana representada pelo *choro* e pela *seresta*, formas musicais com as quais o compositor estabeleceu intenso contato durante sua formação musical, mas valoriza a presença da *suíte* enquanto elemento da música popular do interior do Brasil destacada por Mário de Andrade no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. A constatação desta diversidade cultural é um instrumento significativo na tarefa de situar historicamente a obra de Villa-Lobos nos quadros da cultura brasileira de modo geral.

GLOSSÁRIO

Choro: gênero musical que consiste numa maneira abasileirada de tocar alguns gêneros musicais e danças européias que são assimiladas por compositores brasileiros em fins do século XIX. Os instrumentos, de origem européia, foram ganhando contornos brasileiros na técnica de execução. A clarineta, o violão, o saxofone, o bandolim ou o cavaquinho eram executados inconfundivelmente com o sotaque brasileiro, ainda que, em gêneros musicais estrangeiros. Na primeira década do século XX, o termo "choro" já denominava o gênero, como uma forma musical definida e não mais como sinônimo de uma roda de músicos que executavam músicas populares. Considerado "O pai dos chorões", Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior (1848-1880) pertenceu à primeira geração do gênero e formou o "O Choro Carioca", o primeiro grupo instrumental de que se tem notícia.

Nota Pedal: uma nota sustentada ou repetida, geralmente no registro grave, acima ou em torno da qual se movimentam outras partes.

Escalas Descendentes: seqüência de notas ordenada das mais altas para as mais baixas, ou seja, das mais agudas para as mais graves. Define um modo ou tonalidade começando ou terminando na nota fundamental de um determinado modo ou tom.

Intervalos de Terças: distância ou intervalo entre duas notas da escala diatônica, separadas por dois tons ou um tom e meio.

Música Descritiva ou Descritivismo Musical: de acordo com a definição proposta por Jorge Coli, consiste na organização musical que recorre a temas "significantes", de timbres, de ritmos, ligados a processos imitativos, que recriam diante de nós a tempestade, o galope, o marulho do mar, ou mesmo o amor, o ódio, a piedade, sons "externos" à própria música que são representados por meio dos recursos sonoros dos instrumentos musicais.

Música Pura: organização musical oposta ao *descritivismo musical*. Tipologia de composições que exploram a capacidade sonora "interna" da música sem recorrer aos sons externos aos instrumentos.

Tom: termo que designa o modelo musical em que a série de relações entre notas na qual uma destas em particular é central, a "tônica". Aplica-se mais comumente à música ocidental. Diz-se que a música possui *tonalidade* quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor.

Politonalidade: termo musical que designa a música em que mais de duas notas exercem influência comparada à tônica na música tonal. Designa também, a superposição de melodias, cada qual com tonalidades diferentes.

Atonalismo: relativo à atonalidade que significa ausência de tonalidade. Aplica-se à música sem nenhum centro tonal.

Dodecafonismo: Música cuja estrutura de composição obedece aos princípios enunciados por Arnold Schoenberg no início dos anos 1920. Esta estrutura que tinha como objetivo romper com o modelo tonal consiste na escala de 12 notas cromáticas de temperamento igual numa ordem pré-determinada formando uma série que serve de base para a composição. Durante processo de

composição a série de notas pode ser usada em sua forma original ou invertida. Toda a música dodecafônica deve se constituir a partir deste material básico.

Música Serial: música que obedece em sua estrutura uma sucessão organizada por parâmetros a serem usados como material básico para a composição.

Gênero: Tipologia de classificação musical que se baseia no conjunto de características musicológicas sobre as quais se forma uma identidade própria. Essas características englobam muitos elementos tais como: tipo de escala, modos, estilos, estéticas, linguagens, códigos, etc. Exemplos de gêneros musicais: valsa, gavota, choro, mazurka, tango e etc.

Forma: Formato ou princípio organizador de uma peça musical que por meio de um plano estrutural serve como esquema operador funcionando de maneira a torna-la coerente e cognoscível ao ouvinte. Por meio da forma, o ouvinte pode reconhecer um tema ouvido antes na mesma peça ou reconhecer as relações entre as partes de uma obra. O termo é utilizado também para definir esquemas formais próprios como por exemplo: forma binária, forma ternária, variações, rondó e etc.

Suíte: Conjunto de peças instrumentais dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; na música barroca consistia de vários movimentos na mesma tonalidade, alguns ou todos baseados em formas e estilos da música de dança. O hábito de emparelhar danças remonta pelo menos ao século XIV. De acordo com Sadie, No século XVIII, J. S. Bach demonstrou um grande interesse pelo gênero, sendo utilizado pelo compositor em diversas peças, como nas *Seis Suítes Para Violoncelo*. Ainda de acordo com Sadie, Bach utiliza a suíte como um módulo arquitetônico de um todo estabelecendo um sentido para a suíte naquele contexto musical.

FONTES

Correspondências enviadas por Villa-Lobos a Curt Lange

Apologia à Arte (Datilografado, com data de 1930). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

“*Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*” (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097

Músicas de Villa-Lobos (originais, arranjadas e ambientadas). (Datilografado e s/ data). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1099.

Transcrição da “Entrevista dada pelo maestro para a hora oficial do Brasil em Praga” 1936. ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

Transcrição do Artigo do Jornal “*Prager Tablatt*” (Diário de Praga) s/d ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

Conferência

FREYRE, Gilberto. *Villa-Lobos Revisitado*. Conferencia proferida na abertura do Festival Villa-Lobos em 01/11/1982. MVL/Biblioteca, 08.03.15 (datilografado).

Periódicos

MÚSICA VIVA. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida.*, ano 1, n° 7/8, 1941, p. 11, 1941 Rio de Janeiro/MVL

MÚSICA VIVA. *Prelúdios Para violão de Villa-Lobos*, ano 1, número 7/8, 1941, Rio de Janeiro/MVL

DOWNES, Olin. *Art of Villa-Lobos: Works of brasilian composer show blend of genius and naivete*. In: THE NEW YORK TIMES, May 14 1939. ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097

REVISTA *SUCESSOS* - revista ilustrada mensal. *Fala Villa-Lobos*. (entrevista concedida por Villa-Lobos a Sheila Ivert) Jan de 1946 n° 3 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG 2.2 S15.1097

DIÁRIO DA JUSTIÇA. *Juízo de Direito da Quarta Vara Cível*. Número 16.585. 16-06-54. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098

JORNAL VANGUARDA. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro 5-8 1952. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

O COMBATE. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão 22-11-1952. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

JORNAL A SITUAÇÃO. *Villa-Lobos é um talento-fêmea: ou alguém o fecunda ou nada produz.* s/d. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. 7-5-1954. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

RECADO CARIOCA. *Villa-Lobos é um talento-fêmea, não original, não criador. Ou alguém o fecunda ou nada produz.* s/d de publicação. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

JORNAL EL DIA. *Villa-Lobos dirigió Ayer a la Ossodre*. Montevideo. 16/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096.

JORNAL BIEN PÚBLICO. *El Concierto Del Ayer em el SODRE*. Montevideo.19/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096

JORNAL EL DIÁRIO. *Magnífica fiesta de arte ofreció ayer Villa-Lobos em el SODRE*. Montevideo 20/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096.

JORNAL EL PUEBLO. *Tuvo singular Brillantez el concierto sinfônico Villa-Lobos*. Montevideo. 20/10/1940. Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096

JORNAL LA TRIBUNA POPULAR. *Festival Sinfônico de Villa-Lobos*. Montevideo. 20/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096

JORNAL EL PLATA. *Obras de Villa-Lobos bajo la dirección Del autor*. Montevideo. 16/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096

JORNAL EL DIA. *Hector Villa-Lobos em el S.O.D.R.E*. Montevideo, 20/10/1940. . Montevideo. 20/10/1940 Recortes ACL/Biblioteca Central/UFMG. 2.2.S.15.1096

Programas de Concertos

Programa de Concerto. *Excursão Artística: Villa-Lobos – Souza Lima, Pirajuhy*, 1930, MVL/Rio de Janeiro, 76.14.100.

Programa de Concerto. *Sociedade Artística Theatral Ítalo-brasileira/Theatro municipal*. 25/09/1930, MVL, 76.14,111.

Programa de Concerto, *Theatro Municipal*, 26/10/1935, ACL/Biblioteca Central/UFMG - 2.2.S151096

Programa de Concerto. *Secretaria de Educação e Cultura*, 24/09/1936, MVL, 76.14.148.

Programa de Concerto, *Sociedade de Cultura Artística*, 7/7/1930, MVL/Rio de Janeiro 76.14.113

Programa de Concerto, *Festival Bach Villa-Lobos*, 1941 / Biblioteca MVL/Rio de Janeiro – 76.14.147

Programa de Concerto, *Souza Lima*, 1930, MVL/Rio de Janeiro, 76.14.152

Programa de Concerto. *Sociedade Artística*, Rio de Janeiro, 16/12/1936, MVL, 76.14.155.

Lista de concertos realizados por Villa-Lobos entre os anos 1941e 1951. MVL/Biblioteca, 76.14.172 a 76.14.261.

Programa de Concerto. *SODRE: Segundo concierto de música de câmara de la embajada artística brasileira*. 22/10/1940. Recortes. ACL/Biblioteca Central/UFMG, 2.2.S15.1096

Partituras

BACH, J. S. *Tocata n° II*. In: Johann Sebastian Bach's Werke Orgelwerke Éster Band Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1857.

BACH, J. S. *Complete Suites for Unaccompanied Cello*. From the Bach-Gesellschaft Edition. New York: Dover Publications, Inc., 1988.

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n° 5 para canto e orquestra de violoncelos* (manuscrito) RJ, 1938, MVL/ Rio de Janeiro – P 5. 1.4, p.1

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n° 6 para flauta e fagote* (manuscrito) RJ, 1938, MVL/ Rio de Janeiro – P 5. 1.4, p. 1

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n°5 for soprano e orchestra of violoncelli (voice end piano)* New York: Associated Music Publishers, Inc. s/d – MVL/Rio de Janeiro – P.5.2.3, p. 10

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n°5 for soprano and guitar*. New York: Associated Music Publishers, Inc. 1957 [1947].

VILLA-LOBOS, H. *Prelude n° 3*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris, 1955 [1940]

VILLA-LOBOS, H. *Estudo n° 1 para violão solo*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955 [1940]

VILLA-LOBOS, H. *Suíte Populaire Brésilienne*. Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1955.[1912].

Fonogramas

BACH, J. S. *Toccatà & Fugue, BWV 565*. Organ: Edward Power Biggs. Sony Music, 1984.

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras (Integrales)* Orchestre Symphonique de Brésil; Dierction: Isaac Karabtchewsky; Piano (*Bachianas Brasileiras n° 3*): Nelson Freire; Soprano: Leila Guimarães. France: Íris Music, 2001, 3 cd's.

VILLA-LOBOS, H. *Complete Music for Solo Guitar*. Guitar: Norbert Kraft, Madri: Naxos, 1998.

VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n° 7 & Choros n° 6*. Orquestra Rias de Berlim, Regente: H. Villa-Lobos. Masterizado em 2005 a partir da gravação realizada na Alemanha em 1954 pela Remington Records.

VILLA-LOBOS, H. *Choros n° 1*. violão: Sérgio Assad. In: *Os Choros de Câmara* Rio de Janeiro: Kuarup, 1977.

VILLA-LOBOS, H. *Prelúdio n° 3*. violão: Fernando Araújo. In: *Fernando Araújo interpreta: Villa-Lobos, Piazzola e Garoto*. Belo Hozizonte: Karmim, 1999.

VILLA-LOBOS, H. *A Prole do Bebe*. Piano Music, vol. 1. Piano: Sônia Rubinsky. Califórnia: Naxos, 1994.

VILLA-LOBOS, H. *Danças características Africanas; Dança do Mosquitos; Dança Frenética, Rudepoema* Slovak Rádio Symphony Orchestra. Conductor: Roberto Duarte. Movie Play Brasil, 1993.

VILLA-LOBOS, H. *Villa por Chorões*. In: VILLA-LOBOS, H. *Bachianas Brasileiras n° 5 (cantilena)* Regional com Henrique Cazes (cavaquinho); Maurício Carrilho e João Lira (violões); Luiz Otávio Braga (violão de 7 cordas). Rio de Janeiro: Kuarup, 2002.

REPERTÓRIO DO CD

(CD/FAIXA 1) *Choros n° 1*

(CD/FAIXA2): *Bachianas Brasileiras n° 5* para violão e voz/Ária

(CD/FAIXA 3): *Bachianas Brasileiras n° 6* para fagote e flauta/Ária

(CD/FAIXA 4): *Tocatta da Tocatta e Fuga n° 2* para órgão de Bach (excerto)

(CD/FAIXA 5): *Fuga da Tocatta e Fuga n° 2* para órgão de Bach (excerto)

(CD/FAIXA 6): *Bachianas Brasileiras n° 5/ Martelo*

(CD/FAIXA 7): *Bachianas Brasileiras n° 2/O Trenzinho do Caipira*

(CD/FAIXA 8): *Prelúdio n° 3* para violão (excerto)

(CD/FAIXA 9): *Bachianas Brasileiras n°3/Ponteio* (excerto)

(CD/ FAIXA 10): *Bachianas Brasileiras n° 7/Tocatta-desafio* (excerto)

(CD/FAIXA 11): *Bachianas Brasileiras n° 8/Catira Batida (Tocatta)* (excerto)

PARTITURAS (EXCERTOS)

Partitura 1: *Canide-Ioune Sabbath* (coro a 6 vozes) – H. Villa-Lobos

Partitura 2: *Canto dos mestiços do Rio São Francisco da Baía* (canto orfeônico) – H. Villa-Lobos

Partitura 3 : *O Trenzinho* (canto orfeônico a 4 vozes) – H. Villa-Lobos

Partitura 4: *Bachianas Brasileiras n° 5* para violão e voz/Ária

Partitura 5: Arranjo da *Tocatta e Fuga n° 3* para órgão de Bach – H. Villa-Lobos

Partitura 6: *Tocatta da Tocatta e Fuga n° 2* - J. S. Bach

Partitura 7: *Bachianas Brasileiras n° 5/Ária* para violoncelos e canto – H. Villa-Lobos

Partitura 8: *Bachianas Brasileiras n° 6/Ária* para flauta e fagote – H. Villa-Lobos

Partitura 9: *Bachianas Brasileiras n° 6/Martelo* para violoncelos e canto – H. Villa-Lobos

Partitura 10: *Prelúdio n° 3* (violão solo) - H. Villa-Lobos

Partitura 11: *Fuga da Tocatta e Fuga n° 2* - J. S. Bach

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M, *Pequena história da música*. 9^a.ed., São Paulo: Martins, 1980. 245p.

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4^a Ed. 2006.

ANDRADE, M. de. *Música e Jornalismo*, São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1993.

ANDRADE, Mário de. “Vila Lobos” Mundo Musical, 25-01-1945 In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ANDRADE, M. de. *Evolução social da música no Brasil*. In: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. (p. 9-31)

ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier , 31^a ed. 2000.

ARIÈS, P.; DUBY, G.; LADURIE, E. L. R. *História e Nova História*. 3^a edição. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. (Tese de doutoramento apresentada no PPGHIS/FAFICH) Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

BAREMBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 2003

BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: *Para uma História cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998

BOULEZ, Pierre, *O Momento de Johann Sebastian Bach*. In: BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995 [1966]

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina. *Usos e Abusos da História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Villa-Lobos e a música popular*. In: *Presença de Villa-Lobos*, 6^o Vol, 1^a ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 134-150.

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, n.11(5), pp.173-191, 1991
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Ed. UFRGS. Porto Alegre, 2002.
- CHERŃAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado em história) - universidade estadual de campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.
- CONTIER, Arnaldo Dayara. *Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição* In: NOVAES, Adauto. (org.) *Tempo e História*. SP: Companhia das Letras, 1992.
- CONTIER, A. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- CONTIER, Arnaldo D. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural*. Revista Fênix. Vol. 1, ano 1, no 1, outubro/novembro/dezembro, 2004, p. 1-21.
- CULTURAL, Abril. *Glossário da Música* Abril S. A. São Paulo, 2ª ed. 1982.
- DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*: In: EM PAUTA ,v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.
- DUTRA, Eliana Regina de Freitas, *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- DUTRA, E. & CAPELATO, M. H. *Representação Política*. In: CARDOSO, C. F. & MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- DUTRA, Eliana R. de Freitas. *História e Culturas Políticas: Definições, usos, genealogias*. In: Revista Vária História – Revista do Departamento de História/UFMG. Belo Horizonte: dezembro de 2002, p.13-28.
- EGG, André. *O Grupo Música Viva e o nacionalismo musical* .In: Anais do 3º Fórum de pesquisa científica em arte. Escola Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Da Sociogênese da diferença entre Kultur e Zivilization*. In: ELIAS, N. *O Processo Civilizador: uma História dos costumes*. volume1. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990, p. 21-51.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

- FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999 [1993]
- FREYRE, Gilberto. *Viva Villa!* In: *Presença de Villa-Lobos - 5º Volume*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1967. p. 77-79 [1938], publicado no *Correio da Manhã* de 2/2/1938
- GALINARI, Meliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Depto. de Letras/UFMG, 2004, p.96.
- GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. *Villa-Lobos: alma sonora do Brasil*. (Biografia para a infância e juventude). Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos/ Instituto Nacional do Livro – MEC, 1972 [1959]
- GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Lutando por sua Predestinação. Um Estudo Antropológico da Trajetória de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2001.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. *Mana*, abr. 2003, vol. 9, no.1, p.81-108. 2003b.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 16ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- JULLIARD, Jacques. *A Política*. In: LE GOFF, J. & NORA, P. *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquita. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 180-196.
- KATER, C. *Aspectos da Modernidade de Villa-Lobos*. *EM PAUTA*, v. 1, n. 2, p. 52-65, 1990.
- KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Ed. Musa, 2001.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC/RIO, 2006.
- LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas: Papyrus, 1986.

- LE GOFF, J. *Documento/Monumento*. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1992, p. 535-553.
- PALMA, Enos da C. et alii. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971.
- MACHADO, Maria Célia. *H. Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- MARIZ, Vasco. *O Projeto Memória de Villa-Lobos*. In: *Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música – Edição Especial: Villa-Lobos, 40 anos de morte*. Número 3, setembro de 1999.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A História Política e o conceito de Cultura Política*. LPH – Revista de História, Mariana, no 6, p. 83-91, 1996.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: Sua Obra*, 3ª ed., Rio de Janeiro: MVL, 1989.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003
- NAPOLITANO, Marcos. *Fontes áudio-visuais: a História depois do papel*. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto. 2005.
- NAVES, Santuza. *Bachianas Brasileiras N° 7 de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema*. In: BOMENY, Helena. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 183-200.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- PEPPERCORN, Lisa. *Some aspects of Villa-Lobos principles o compositions*. In: *The Music Review*. Vol. IV, no 1, fev. 1943.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 [1989]
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Méd, 1984.
- PRESENÇA DE VILLA-LOBOS - 13 Volumes. Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, 1967.

REIS, J. C. *Nouvelle Histoire e o tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 146-147.

REIS, J. C. *A Escola dos Annales: a inovação na história*, São Paulo: Paz & Terra, 2000.

REIS, J. C. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Getulio Vargas, 1999.

REIS, J. C. *O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Annales e Koselleck: uma articulação possível*. Revista Síntese, Vol. 23, número 73, 1996, p. 229-252.

RIBEIRO, João Carlos. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987

RODOLFO, Marcelo. *Villa-Lobos: uma discografia*. In: *Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música – Edição Especial: Villa-Lobos, 40 anos de morte*. Número 3, setembro de 1999 [1994], 26-37.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Turbívio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MVL, 1975.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos, *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. Coleção: A Vida dos Grandes Brasileiros. São Paulo: Ed. três, 2001.

SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades. Edições 34, 2003 [1979].

SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. Companhia das Letras, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

THOMPSON, E. P. *Intervalo: a lógica histórica*. In: *A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 48.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE e Zahar, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth, *Modernismo e música brasileira*, RJ: Jorge Zahar, 2ª ed, 2000.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WISNIK, J. M. “Getúlio da Paixão Cearense”: *Villa-Lobos e o Estado Novo*. In: SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

VIANNA, Hermano. *As culturas sempre foram mestiças*. In: *Revista Nossa História*. Ano 3/no 25, Nov., 2005, p. 52-55.

VILLA-LOBOS. *Autobiografia* In: *Presença de Villa-Lobos*. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: *Presença de Villa-Lobos*. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

VILLA-LOBOS, H. *A Educação Artística no Civismo*. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, vol. 5, 1970. (Publicado no “Brasil Dinâmico” em maio de 1937).

VILLA-LOBOS, H. *Educação Musical*. In: *Presença de Villa-Lobos*, 6º volume, 1ª ed. MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 95-129. (Publicado no Boletim Latino-americano de Musical em 1946)

VILLA-LOBOS, H. *A Música nas Américas*. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, volume 5, 1970. (Publicado no *A Manhã* de 3/7/1949).

VILLA-LOBOS, H. *Canto Orfeônico*. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2º volume. 1953.

VILLA-LOBOS, H. *Qual a posição do Brasil no cenário musical do Mundo?*In: MACHADO, Maria Célia. *H. Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

VUILLERMOZ, Emile. *Bach no Brasil*. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, volume 5, 1970. Publicado no Boletim de Paris em 8-4-1955

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)