2º Simpósio Villa-Lobos
Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

Mesa 2 – História, Nacionalismo e Identidade em Villa-Lobos

Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira (1926-1956)

Mario Videira
Universidade de São Paulo/mario.videira@usp.br

Resumo: Desde o "Ensaio sobre a Música Brasileira", publicado por Mário de Andrade em 1928 já ficava patente o papel central que Villa-Lobos viria a assumir na construção de uma música e de uma identidade nacionais. A influência do pensamento de Mário de Andrade pode ser percebida não apenas no direcionamento estético de importantes compositores do século XX, mas também na produção musicológica e historiográfica da época, com a construção quase "mítica" que se fez de Villa-Lobos como o grande gênio musical brasileiro. Assim, o presente trabalho propõe abordar a recepção da figura de Villa-Lobos por meio do comentário e discussão de alguns textos clássicos de críticos e historiadores da música brasileira.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Historiografia; Nacionalismo.

On the reception of Villa-Lobos by critics and historians of Brazilian music (1926-1956)

Abstract: Since the "Essay on Brazilian Music", published by Mário de Andrade in 1928, it was already clear the central role that Villa-Lobos would assume in the construction of a national music as well as a national identity. The influence of Andrade's thought can be perceived not only in the aesthetical choices of important 20th Century Brazilian composers, but also in the musicological and historiographical production of that period, with an almost "mythical" construction of Villa-Lobos as the greatest Brazilian musical genius. This paper proposes to address the reception of Villa-Lobos through commentary and discussion of some classical texts written by critics and historians of Brazilian music.

Keywords: Villa-Lobos; Historiography; Nationalism.

1- Introdução: "cânone musical" e "caráter nacional"

O presente trabalho tem como objetivo abordar a recepção da figura de Villa-Lobos por meio do comentário e discussão de alguns textos clássicos de críticos e historiadores da música brasileira. A intenção aqui não é esgotar o assunto, mas identificar e apontar alguns padrões encontrados em livros de história da música brasileira publicados entre 1926-1956, de maneira a observar de que forma eles contribuem para a formação de um cânone musical brasileiro e para a consolidação de uma determinada ideologia em torno de um "caráter nacional" brasileiro.

No artigo "The History of Musical Canon" (2001), o musicólogo William Weber mostra de que maneira o surgimento de um cânone das grandes obras musicais

do passado é uma questão que está ligada não apenas à habilidade técnica do compositor, mas também ao papel do crítico e da ideologia. Com efeito, diz Weber (2001: 354), *"desde o início, a ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos"*. Desse modo, um dos principais problemas com os quais o historiador da música se vê confrontado diz respeito à elucidação do papel social e político desempenhado por determinados autores e obras considerados "canônicos".

O caso da música de Villa-Lobos e de sua recepção nos livros de história da música brasileira na primeira metade do século XX parece ser exemplar nesse sentido, uma vez que a sua música é, via de regra, interpretada como a expressão mais acabada do "caráter nacional" brasileiro.[1]

2- A crítica conservadora diante do jovem compositor: a interpretação de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928)

O primeiro compêndio de história da música brasileira que aborda a figura de Villa-Lobos é o livro de Vincenzo Cernicchiaro, *Storia dela Musica nel Brasile dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Publicado em Milão, no ano de 1926, o livro é um dos mais importantes documentos da musicografia brasileira.[2] No trigésimo segundo capítulo (que se concentra no período entre 1890 a 1925), Cernicchiaro apresenta uma imagem bastante crítica do jovem Villa-Lobos. Embora reconhecesse nele um grande talento, Cernicchiaro (1926: 573) lamentava a sua filiação às *"leis e à doutrina fatal da pretensa arte moderna"*, tendo se abandonado *"à arte desordenada e desigual, para se tornar um atormentador dos ouvidos daqueles que escutavam as eternas belezas da verdadeira música, a saber, feita de sentimento, de melodia e de expressão"* (CERNICCHIARO, 1926: 573-4). Para o historiador, Villa-Lobos era dotado de talento invulgar, mas estava enveredando por caminhos pouco frutíferos. Era penoso ao velho músico conservador testemunhar um jovem e promissor compositor "desperdiçando" seu talento ao escrever cacofonias,

1 A respeito da discussão a respeito da ideologia do "caráter nacional", vide CHAUI (2000: 21-27).
2 Segundo o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956: 378-79), o livro de Cernicchiaro está repleto de "preciosas informações, infelizmente nem sempre isentas de erros". Cernicchiaro aborda desde os compositores até o ensino musical, a formação de orquestras, o movimento operístico, os críticos musicais, etc. Ainda segundo Azevedo (1956: 379), "dificilmente poderá alguém escrever [...] sobre o passado musical brasileiro sem consultá-la".

preocupando-se em *"destruir a arte do passado e do presente"* (CERNICCHIARO, 1926: 574).

> *Que desastre [...] para um jovem de engenho notável e fecundo, que nos primeiros alvores de sua carreira de compositor, a sua arte – se é que se pode chamar de arte aquela que não tem em vista a forma e a beleza – se reduza a toda e qualquer novidade brotada de sua estranha fantasia, a uma coisa vaga e indeterminada, e ideias hostis à nobre escola da arte, verdadeira e sincera. [...] Já não há dúvidas de que a fatal influência do modernismo que nos infesta – e que não tardará a desaparecer – idealidade feita de dogmas e pedantismos e que jamais consegue deliciar voluptuosamente a coletividade [...] conduz o hábil Villa-Lobos ao caminho no qual somente a vaidade, o oportunismo e a falta de convicção encontram refúgio. Por esta razão, a história não pode se pronunciar acerca da obra de Villa-Lobos, pois se dissesse que esta é feita de clareza, de sentimento, de inspiração, de forma, de lógica, de espírito sereno e técnica excelente, estaria dizendo uma mentira. A posteridade prefere as obras-primas iluminadas pelo gênio fecundo da arte sincera e melódica, ao invés das estranhezas contrapontísticas, as ideias barrocas da moda, e que com a moda desaparecem (CERNICCHIARO, 1926: 574).*

Como se vê, Cernicchiaro caracteriza a arte de Villa-Lobos pelo avesso: obscura, desprovida de sentimento, de inspiração, de forma, de lógica: desprovida de técnica, enfim. Tais afirmações não são acompanhadas por nenhum tipo de análise musical que as justifique. As únicas obras mencionadas pelo historiador, ainda que de maneira breve, são as Sinfonias nº 1 ("O Imprevisto, 1916) e nº 2 ("Ascensão", 1917), nas quais o historiador detecta um *"estilo debussyano"*, com *"loucas transições enarmônicas"* e nas quais a busca incansável por novos ritmos, timbres e efeitos nada mais revelariam senão *"o desejo imoderado do escândalo musical"* (CERNICCHIARO, 1926: 575).

Cernicchiaro conclui o seu parecer afirmando que Villa-Lobos até poderia vir a se tornar um grande compositor, contanto que possuísse outra conduta no que diz respeito às suas concessões à estética moderna, e desde que se esforçasse para adquirir erudição musical e um conhecimento aprofundado dos mestres do passado. *"Deplorando, assim, o mau encaminhamento do jovem compositor, nossa história da música nada mais pode fazer a não ser qualificar sua obra como resultado de um desvirtuamento de nossa época"* (CERNICCHIARO, 1926: 575).

3- A influência da *Semana de Arte Moderna:* as leituras de Renato Almeida e Mário de Andrade

A opinião de Cernicchiaro de que a arte moderna não passaria de uma moda bizarra e que estaria fadada à desaparição não poderia estar mais equivocada. A *Semana de Arte Moderna*, promovida em São Paulo no ano de 1922, havia aberto definitivamente as portas para essa nova estética, e também contribuiu para o estabelecimento de uma nova crítica e teoria das artes. Além disso, como bem demonstrou Arnaldo Contier (1978: 37), o modernismo promoveu um programa cuja motivação prendia-se "à elaboração de um *projeto estético-ideológico*" que propunha uma nova definição da cultura musical brasileira.

Curiosamente, o primeiro livro de história da música brasileira no qual podemos perceber essas características foi publicado também em 1926, mesmo ano de publicação do livro de Cernicchiaro. Trata-se da *História da Música Brasileira*, de autoria de Renato Almeida (1895-1981). Nele já se percebe com clareza a defesa de uma expressão musical genuinamente brasileira. A ideologia de uma música resultante da fusão de raças brasileira[3] é detectada por Renato Almeida, por exemplo, já nas obras de Alberto Nepomuceno.[4]

No quinto capítulo do livro, o autor trata do que ele denomina "O espírito moderno na música". Ele inicia com uma defesa apaixonada da arte moderna, diametralmente oposta à visão de Cernicchiaro. Para ele, *"a arte moderna não é uma alucinação de homens desvairados, nem o desejo de êxito extravagante como tem*

3 Ao acompanhar a elaboração ideológica do "caráter nacional" brasileiro, que predominou até aproximadamente os anos 1950, Marilena Chaui mostra como a ideia de mestiçagem, por exemplo, permite construir a imagem de uma totalidade social homogênea: "Na ideologia do 'caráter nacional brasileiro', a nação é formada pela mistura de três raças – índios, negros e brancos – e a sociedade mestiça desconhece o preconceito racial. Nessa perspectiva, o negro é visto pelo olhar do paternalismo branco, que vê a afeição natural e o carinho com que brancos e negros se relacionam, completando-se uns aos outros, num trânsito contínuo entre a casa-grande e a senzala" (CHAUI, 2000: 26-27). Cabe lembrar que esse tipo de pensamento irá se tornar um critério de *julgamento de valor* das obras de arte e, a partir deste momento, torna-se comum valorizar os compositores anteriores a esse período na medida em que eles possam ter sua obra (ou parte dela) identificadas como *precursoras* dessa arte brasileira: tal é o caso de compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno.

4 "O esforço para uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do homem, coube [...] à geração que se afirmou de 1890 a esta parte, e de que foi Alberto Nepomuceno a mais alta figura. Efetivamente, ninguém combateu com ânimo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças de que promana o brasileiro" (ALMEIDA, 1926: 113-114).

parecido a espíritos ligeiros e frívolos" (ALMEIDA, 1926: 139). Pelo contrário, ela brota de uma necessidade profunda dos homens de seu tempo, que consistia em ir além das formas usadas e gastas da música romântica. É possível perceber no texto de Renato Almeida uma grande valorização da música como arte autônoma, que encontra sua justificativa nela mesma, e não mais numa pretensa imitação da natureza ou dos sentimentos:

> *A música não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descritiva, nem plástica. A música é sugestão apenas e deve permitir um ambiente de interpretação, em que a alma humana, liberta e exaltada, sinta a vida, pelo mais intenso gosto estético. A essência da música é a música, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-se pelo prestígio do som, incompreensível e misterioso. [...] Sendo, portanto, a mais absoluta das artes [...], a música se livra das outras artes e se torna cada vez mais música. O paralelismo com a realidade deve findar na obra musical, que não copia a natureza, mas nela se funde como parte de seu poderio imenso (ALMEIDA, 1926: 145-47)*

Renato Almeida defende uma música pura: analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas, em que as cores e as formas foram libertados pela arte abstrata, também o som deveria se tornar um valor absoluto, *"não sendo mais simples expressão formal, mas força livre, capaz de despertar a emoção pela maravilha de seu toque, sem acessórios ou roupagens."* (ALMEIDA, 1926: 151). Dessa forma, poder-se-ia rebater a crítica de Cernicchiaro (segundo o qual faltava a Villa-Lobos um conhecimento aprofundado dos mestres do passado) argumentando-se que, no projeto moderno, é a *originalidade* que está em jogo: *"Imitar o passado é o apanágio dos espíritos menores e das épocas infecundas [...]. Os modernos são admiráveis sempre porque são livres e realizam à sua maneira, estão com sua época e desafiam todos os reacionários e conservadores" (ALMEIDA, 1926: 157-58)*.

Para Almeida, justamente o que chama a atenção em Villa-Lobos é a sua qualidade de *criador*. Dotado de uma personalidade exorbitante, Villa-Lobos *"domina a arte e se recusa a aceitar as fórmulas, mesmo as que cria, pelo anseio constante de sensações novas, onde seu espírito se sinta cada vez mais livre"* (ALMEIDA, 1926: 165-66).

O historiador afirma que Villa-Lobos é um compositor que pode ser também caracterizado como sendo "profundamente brasileiro". Não se trata de um simples

paisagista, preocupado em copiar a natureza, tampouco de um folclorista *"que vivesse aproveitando os motivos populares para estilizações"*. Pelo contrário, a "personalidade exorbitante" de Villa-Lobos *"tem a animar sua arte o espírito da terra, no fulgor da natureza, na melancolia do homem, enfim, na incerta psique brasileira, a um tempo audaciosa e tímida, violenta e retraída"*(ALMEIDA, 1926: 169).

Almeida deixa claro que a arte brasileira não deve se confundir com o mero aproveitamento dos motivos populares. O compositor que deseja fazer música brasileira deve aspirar a algo maior: *"revelar o nosso espírito em toda a sua sugestão, no seu ritmo, no seu ambiente"* (ALMEIDA, 1926: 172).

Um aspecto interessante no texto de Almeida é a caracterização de alguns aspectos do "caráter nacional do brasileiro": este seria dotado de uma elevada sensibilidade musical que nos tornaria perfeitamente aptos a criar uma música nacional livre, *"filha do nosso ambiente e reflexo da variável e múltipla psique brasileira"*. Para tanto, seria necessário *"nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das cópias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbárie de um temperamento jovem, neste mundo jovem que habitamos"* (ALMEIDA, 1926: 178). Assim, ele exorta os compositores a realizar essa arte independente, *"aproveitando toda a riqueza formidável de ritmos, essa abundância prodigiosa de cor, essa exuberância da natureza magnífica"* (ALMEIDA, 1926: 178-79).

Quanto a Villa-Lobos, o historiador reconhece que ainda não era possível determinar com exatidão qual seria a sua influência na arte brasileira. Mas enxerga nela a promessa de realização desse objetivo: *"A sua música pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa música o maravilhoso ritmo brasileiro"* (ALMEIDA, 1926: 173). E conclui:

> *Os pendores que vimos notando para uma música brasileira têm no Snr. Villa-Lobos uma magnífica afirmação. A sua fantasia se desenvolve através das impressões do meio, que ressurge nessa arte, como uma sugestão profunda da natureza maravilhosa. É um exemplo fecundo de tudo o que podemos fazer sempre que, fiados em nós mesmos, livres e independentes, repelindo as imitações estrangeiras, criarmos na matéria*

> *prodigiosa que nos oferece o destino. Nelas as nossas mãos rudes modelarão a estátua do nosso ideal, que será perpétua, imperecível e perfeita. (ALMEIDA, 1926: 174)*

A defesa mais veemente da música brasileira como expressão do "caráter nacional" pode ser encontrada no célebre *Ensaio sobre a música brasileira,* de autoria de Mário de Andrade e publicado pela primeira vez em 1928. Também aqui encontramos a ideologia de uma música resultante da fusão de raças brasileira. Tal como Renato Almeida, Mário de Andrade também critica a utilização de elementos meramente exóticos, a procura do "esquisito apimentado" (ANDRADE, 1962: 15).

A primeira menção a Villa-Lobos no ensaio critica justamente esse aspecto da produção do compositor:

> *[...] por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar de uma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma prá Música Brasileira. [...] No caso de Vila-Lobos [sic], por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu por sucesso atual do artista. [...] Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos [...] passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado prá conseguir o aplauso (ANDRADE, 1962: 14)*

Para ele, *"uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística"* (ANDRADE, 1962: 16). Mário de Andrade critica de maneira virulenta os compositores que insistiam em escrever música universal. Ele insiste em sublinhar a todo momento o papel social da música e a necessidade de sua adequação à sua época, o que correspondia à nacionalização das artes. O critério histórico para a Música Brasileira de sua época, portanto, deveria ser *"o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular"*. (ANDRADE, 1962: 20).

Se o *Ensaio* tinha um formato quase de "manifesto", o aspecto propriamente histórico será aprofundado num texto de 1939 dedicado a Oneyda Alvarenga, e posteriormente publicado sob o título *Aspectos de Música Brasileira*. Ali encontramos Carlos Gomes como principal representante do "internacionalismo musical" que

caracterizou o século XIX brasileiro; Levy e Nepomuceno como "profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade" – ainda que de modo "deficiente" (ANDRADE, 1975: 32). Villa-Lobos aparece aqui já como uma das figuras mais importantes *"da música universal contemporânea"*. Sua originalidade e importância estariam justamente no fato de ter abandonado o "internacionalismo afrancesado" de maneira consciente e sistemática, *"para se tornar o iniciador e figura máxima da fase Nacionalista em que estamos"* (ANDRADE, 1975: 33).

4- A criação do mito em torno de Villa-Lobos: Vasco Mariz e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

A biografia de Heitor Villa-Lobos publicada em 1949, pelo diplomata Vasco Mariz, ocupa uma posição central na pesquisa sobre o compositor. Como bem observou o antropólogo Paulo Guérios:

> *[...] muito mais que um trabalho de pesquisa, esse trabalho pioneiro de Mariz foi uma* ***verdadeira criação de uma imagem de Villa-Lobos****, posteriormente reproduzida e recriada de diversas formas. Devido à inexistência de fontes externas, especialmente relativas à infância e juventude do compositor, o relato de seus primeiros anos traçado pelo autor é um artefato que, por um lado, nos diz muito da imagem que o próprio Villa-Lobos desejava que fosse produzida de si, e, por outro, nos diz da imagem que o próprio Mariz achava condizente com o lugar de artista então ocupado por ele". (GUÉRIOS, 2009: 29, grifos nossos)*

A influência de Renato Almeida e Mário de Andrade são visíveis a todo momento na concepção geral do texto. Do primeiro, temos, por exemplo, a reprodução do mito da musicalidade inata do brasileiro, a qual poderia ser explicada pela mistura de raças de seu povo.[5] Do segundo, a citação de inúmeros trechos do

5 Mariz abre o livro com os dizeres: "O povo brasileiro sempre foi musical. Aliás, os seus elementos formadores o foram em grande escala. [...] Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha". Dos índios ele comenta apenas que tiveram "pouca interferência na concretização da música nacional brasileira", dos negros ele ressalta a contribuição rítmica, além de afirmar que eles teriam impresso "acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou fetichista". Por fim, a influência branca (portuguesa, espanhola, francesa e italiana), que teria sido a mais relevante segundo ele: "Esse chover sucessivo de liras populares estrangeiras sobre o povo brasileiro veio alimentar-lhe, ainda mais, o pendor pela música. Todo esse copioso e variadíssimo material amalgamou-se e, no último quartel do século passado [séc. XIX], produziu os primeiros espécimes eruditos da música brasileira. Apesar da natureza esmagadora, cheia de contrastes e de exuberâncias, o nacionalismo musical no Brasil só se afirmou, em linhas vigorosas, com Heitor Villa-Lobos" (MARIZ, 2005: 21-22).

Ensaio sobre a música brasileira e a defesa incondicional do nacionalismo em música.

Quanto à imagem de Villa-Lobos, encontramos aqui pela primeira vez os mitos em torno dos "anos de formação"[6] daquele que estava predestinado a ser nosso gênio musical maior, o "desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações" e que conseguiu realizar "a expressão musical do Brasil." (MARIZ, 2005: 27):

> *Villa-Lobos consolidou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou com linhas vigorosas a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens compositores brasileiros estão tentando construir um edifício imponente. A música nacionalista teve antes de tudo, um mérito: revelou o Brasil ao brasileiro. Mas quantos anos de luta! (MARIZ, 2005: 27-28)*

A mesma imagem de Villa-Lobos como grande desbravador da música brasileira é divulgada pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. As classificações e julgamentos de valor estabelecidos três décadas antes voltam a se repetir: Levy e Nepomuceno como precursores de um território musical virgem, à espera de ser revelado por Villa-Lobos:

> *[...] embrenhando-se pelos meandros da floresta opulenta e desconhecida, ouvindo o canto de suas aves, o rolar dos grandes rios e o piso leve de sua gente, quem sistematicamente procurou orientar a própria obra de compositor pelo que vira e ouvira em terras do Brasil, que cruzara de norte a sul como um novo bandeirante [...] esse foi Heitor Villa-Lobos. Com o advento de sua obra, integralmente alentada pela sugestão da música popular ou, mesmo, da própria natureza [...], entramos em uma nova fase da história musical brasileira; o que a caracteriza é a posse da legítima expressão nacional" (AZEVEDO, 1956: 249)*

Apoiando-se nos trabalhos de Mariz, Azevedo (1956: 251) amplifica o mito da formação do compositor, cuja educação musical se fez na prática, no contato "com essa fecunda realidade da arte do povo, longe das escolas e dos pedantismos

6 Como as seguintes afirmações, por exemplo: "Datam dessa época as primeiras impressões musicais de Villa-Lobos: a música rural, sertaneja, encantou-o de tal modo que se gravou indelevelmente no subconsciente. [...] o pequeno Tuhú [...] embebia-se, sem o saber, daquele folclore que universalizaria mais tarde". E mais adiante: "Data de seus oito anos o interesse por Bach. [...] Duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a música caipira. [...] O menino pressentiu até uma certa relação entre esses gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente. Com o decorrer dos anos, esclareceram-se as dúvidas e interrogações [...] (MARIZ, 2005: 37-39).

acadêmicos". Os comentários a respeito das obras são sempre marcados por um caráter profundamente ufanista: o "sentido profundo" da série de Choros seria "a glorificação da terra natal" (AZEVEDO, 1956: 265), um reflexo da música popular e da voz da natureza. Para sustentar seu ponto de vista, o musicólogo cita um comentário do próprio compositor aos *Choros Nº 6* : *"o clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza do sertão, serviram de motivos de inspiração a esta obra"* (VILLA-LOBOS *apud* AZEVEDO, 1956: 265). Publicado nos últimos anos de vida do compositor, Azevedo conclui seu exame ressaltando o seu ímpeto criativo: *"suas obras continuam a florir, trazendo aquele perfume sutil da terra natal que ele foi o primeiro a ir buscar no âmago da alma popular e da natureza do Brasil"*. (AZEVEDO, 1956: 272).

5- Considerações Finais

Longe de pretendermos esgotar o assunto, podemos afirmar que grande parte da imagem de Villa-Lobos (presente em muitos círculos até os dias de hoje) foi criada com base nas teorias estéticas modernistas da década de 20. O exame dos textos dos mais importantes historiadores de música brasileira do século XX parece indicar que a figura "oficial" de Villa-Lobos é em grande parte, uma construção feita sob medida para ser a corporificação perfeita de um determinado "caráter nacional", que se realizaria tanto na pessoa como na obra do compositor. O mito dos seus anos de formação parece corresponder à idealização do brasileiro como um povo dotado de elevada sensibilidade musical. Como compositor autodidata, ele sempre esteve livre das amarras das escolas europeias. Graças às suas "viagens" pelo interior do Brasil, teria não apenas recolhido material folclórico, mas principalmente teria se imbuído do que havia de mais profundo na alma do povo e da natureza do país. Assim, a imagem de Villa-Lobos foi construída, durante muitas décadas, como sendo aquela de um gênio predestinado a fundar a música brasileira.

6- Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Renato. **História da Musica Brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

_____. **História da Musica Brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos de Música Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Martins, 1962.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia dela Musica nel Brasile**: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHAUI, Marilena. **Brasil:** Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos:** o caminho sinuoso da predestinação. 2Ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. 12ª. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

WEBER, William. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 336-355.