

# VILLA-LOBOS: PARADIGMAS PARA A MÚSICA BRASILEIRA E UNIVERSAL

RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES; MARIA INÊS JUNQUEIRA GUIMARÃES

## VILLA-LOBOS: PARADIGMAS PARA A MÚSICA BRASILEIRA E UNIVERSAL

### VILLA-LOBOS: PARADIGMS FOR BRAZILIAN AND UNIVERSAL MUSIC

#### RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES<sup>1</sup>

[raquelbea.junqueira@gmail.com](mailto:raquelbea.junqueira@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-2890-8999>

#### MARIA INÊS JUNQUEIRA GUIMARÃES<sup>2</sup>

[mijg@sfr.fr](mailto:mijg@sfr.fr)  
<https://orcid.org/0000-0002-4630-1373>

### Resumo

Este artigo se orienta por duas questões: qual seria o legado de Villa-Lobos para a música e para os músicos brasileiros, e que relação teria essa herança com a participação do compositor na Semana de Arte Moderna de 1922. Consideraremos em seu desenvolvimento a notória importância do maestro para a música brasileira; as inovações no estabelecimento de novos toques para piano, violão, violoncelo e as transformações timbrísticas, rítmicas propostas por ele na escrita para as orquestras sinfônicas e outros grupos instrumentais. Neste sentido, serão focalizadas aqui obras fundamentais para solistas, em piano e violão, bem como para pequenas formações ou para grandes orquestras e coros, a saber: o *Guia prático*, as *cirandas*, os *choros*, as *bachianas* e textos sinfônicos. Ao abordar esse repertório objetivamos demonstrar como Villa-Lobos cria obra singular tornando-a expressão da música brasileira e universal.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Arte moderna; Música brasileira; Ritmo; Timbre.

---

<sup>1</sup> Professora da PUC de Minas Gerais. Mestre e doutora em estudos literários (UFMG), atua na área de literatura brasileira. Coordena o grupo de pesquisas Versiprosa, no Programa de Pós-graduação em Letras/PUC Minas. Na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia é professora de literatura do Ciclo de Formação Humanística.

<sup>2</sup> Pianista, musicóloga, compositora, arranjadora, professora. Atua também nas áreas de dança e cinema. Doutora pela Universidade Paris-Sorbonne. Codirigiu o grupo Jorart, em Uberaba (MG), e, em Campinas (SP) o Centro de Música Brasileira e a associação Levare. Em Paris, fundou e assumiu, desde 1996, a presidência do Centro Euro-brasileiro de Música. É presidente do Club du Choro de Paris, bem como criadora e diretora artística do Festival et Rencontre International de Choro de Paris.

## **Abstract**

*This article will focus on two questions: what would be Villa-Lobos' legacy for Brazilian music and musicians and what would be the relationship between this legacy and his participation in the 1922's Modern Art Week. To answer, we will consider the maestro's notorious importance in Brazilian music; his innovations in the development of a new piano and guitar technique, the transformation of timbres and rhythms in his writing for symphonic orchestras and other instrumental groups. To this end, we will analyze major pieces for piano and guitar soloists, as well as for small ensembles or large orchestras and choirs, namely: the guia prático (Practical guide), the cirandas, the choros, the bachianas and symphonic texts. While approaching this repertoire we will demonstrate how Villa-Lobos creates a singular work, making it an expression of Brazilian and universal music.*

**Keywords:** *Villa-Lobos; Modern art; Brazilian music; Rhythm; Timbre.*

## Introdução

Qual seria o legado de Villa-Lobos para a música brasileira e universal? A participação do compositor na Semana de Arte Moderna teria relação com essa herança? Para desenvolver essas questões partimos do pressuposto de que o maestro se torna referência fundamental para a música brasileira, abre caminho para nossos músicos na Europa e nos Estados Unidos e inaugura novos toques para piano, violão, bem como uma nova concepção na utilização de certos instrumentos na escrita de natureza sinfônica. Visando demonstrar a pertinência desse pressuposto, apresentaremos, inicial e brevemente, o personagem que ele se tornou e, em seguida, orientadas por sua obra, demonstraremos como a “criatividade antropofágica”<sup>3</sup> se apresenta na obra de Villa-Lobos.

Do nosso ponto de vista, a referida “criatividade antropofágica” de Villa-Lobos pode ser exemplificada por suas diferentes maneiras de apropriação de temas e formas musicais originários do Brasil ou da Europa. No caso do Brasil, destacaremos apropriações e transformações de músicas e sons dos povos indígenas, dos afrodescendentes, ou de manifestações rurais e urbanas muito ao gosto popular, de modo geral. Inspirações de formas originárias da Europa são aquelas tomadas de compositores como Debussy, Chopin, Bach, por exemplo. Neste artigo, trazemos exemplos do processo criativo do maestro em peças consideradas fundamentais em sua obra: o guia prático, as cirandas, os choros, as bachianas e textos sinfônicos. A fim de analisar a importância de Villa-Lobos e o legado de sua obra para a música brasileira e universal, vamos percorrer tanto peças para solistas, em piano e violão, quanto para pequenas formações ou para grandes orquestras e coros.

---

<sup>3</sup> Ouvimos essa expressão em aula de extensão universitária proferida por Almeida Prado, na Unicamp, provavelmente em 1986.

## Villa-Lobos - personagem

Ernani Braga (1982, p. 67) indica que ele e Villa-Lobos foram convidados por Graça Aranha para fazer parte do grupo de artistas, oriundos do Rio de Janeiro, que iria participar da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Quando ele entrou no palco com Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento e Frutuoso Lima para mostrar a obra de Villa-Lobos, o público os recebeu bem, depois de ter vaiado acintosamente o Graça, que criticara os grandes mestres do passado, Carlos Gomes entre eles. Esse clima hostil deixou os intérpretes estressados durante o concerto, mesmo tendo sido, eles mesmos, recebidos com palmas.

Ainda assim, há comentários sobre a reação, às vezes, agressiva do público durante o concerto. Kiefer (1981, p. 95) analisa o comportamento dos diversos perfis do público presente: uma parte, que teria se escandalizado com o que foi apresentado na Semana, era de pessoas que nunca ouviam música erudita; os amantes da ópera italiana se aborreciam; os apreciadores dos clássicos e românticos europeus se indignavam com cada acorde “dissonante”; e, finalmente, os que já apreciavam a música francesa da época, Debussy, Ravel, Poulenc, puderam acompanhar com interesse o evento.

Além dessa agressividade de uma parte da plateia, outros problemas parecem ter tomado conta dos artistas. O próprio Ernani estava preocupado com a maneira como deveria tocar “Fiandeira”, com ou sem pedal, dilema que sempre provoca muito debate sobre a obra do mestre carioca. Durante a execução, o instrumentista se perdeu na obra e tocou apenas uma parte da peça. O público “gostou daquela peça tão viva, tão extravagante, e... tão curtinha” (Braga, p. 69), aplaudiu muito, e Villa-Lobos não teve como protestar.

Outro fato digno de nota é a informação de que das peças que foram programadas para a apresentação durante a Semana de Arte Moderna de 1922 não constou, na verdade, aquela que seria a mais importante composição de Villa-Lobos, o poema sinfônico “Amazonas”, de

1917. Não se sabe exatamente o motivo, mas pode-se supor que seja por razões de falta de estrutura para exibição do modo que a composição exigia. Kiefer (1981) afirma que a maioria das composições apresentadas tinha grande inspiração francesa, principalmente de Debussy, e argumenta com clareza que Villa-Lobos trouxe para a Semana a influência de uma certa modernidade, mas que, enquanto ele “seguiu aqui o caminho aberto por Debussy” para se liberar do sistema tonal, “o compositor francês, na época, já era considerado ultrapassado [na Europa]” (p. 42).

Entre as obras tocadas em 1922, podemos citar as “Danças características africanas” (“Farrapós”, “Kankukus”, “Kankikis”) para piano (1914-15 com versão para octeto em 1916), (Villa-Lobos, 1989, p. 89) que são as que trazem mais aspectos brasileiros e uma “primeira incursão corajosa no terreno da atonalidade” (Kiefer, 1981, p. 43). Para os musicólogos, é unânime a opinião de que as três danças foram as composições mais arrojadas do compositor apresentadas naquela ocasião. As demais eram, pode-se dizer, pouco revolucionárias, principalmente pela sonoridade “debussysta” distante da linguagem arrojada de Stravinsky, já presente no século 20, mas, ainda assim, com soluções timbrísticas pouco usuais.

Por ocasião da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, Villa-Lobos já era um artista reconhecido no Brasil e, certamente, relevante para a arte brasileira. O fato mesmo de ele ter sido convidado para o evento, sendo carioca e morando no Rio de Janeiro, e a Semana ter sido construída basicamente por artistas paulistas, já o mostra personagem que se destacava como nome mais nacional, não exclusivamente fluminense. Para muitos, no entanto, em 1922, Villa-Lobos não era, ainda, o compositor inconfundível que se tornou. Não se pode negar, que a participação na Semana impactou sua carreira de músico tanto como forma de reconhecimento nacional quanto como modo de dar relevância a certos temas que já estavam em seu horizonte. De acordo com Kiefer (1981, p. 102), a participação na Semana certamente “não suscitou o interesse de Villa-Lobos pela criação de uma música nossa; apenas reforçou e sistematizou nele a postura dita nacionalista”. José Miguel Wisnik (2022)

avalia o período de 1923 a 1929 como aquele em que a obra do compositor se mostra mais ousada. O que se sabe é que entre 1922 e 1930 as composições de Villa-Lobos são impregnadas de autoafirmação nacional; de diluição das barreiras que separam o popular e o erudito; de uma radicalização da propensão para obras não lineares:

Se as peças de Villa-Lobos, mesmo as da primeira fase (como aquelas apresentadas nos programas da Semana), sempre procederam por impulsões, por “golpes sonoros de invenção subitânea”, apresentando ‘uma infinita variedade de linhas’ e arabescos que se entrelaçam ‘numa polifonia sensual não raro deliciosa’ é logo depois da Semana que ele radicaliza essa propensão, estruturando suas obras de maneira francamente não linear, compondo por *assemblage* descontínua de motivos interferentes e chocantes. Como um estouro liberador, esse fluxo pulsional encontra nas percussões, nas vozes e nos gêneros cruzados da música do Brasil seu substrato somático e seu corpo sonoro de destino. (Wisnik, 2022, p. 187-188).

Ainda que os analistas argumentem ser depois da Semana que ele efetivamente radicaliza em suas inovações, o próprio compositor afirma a Menotti del Picchia: “Você sabe que não foi a Semana de Arte Moderna que me lançou. Eu já era revolucionário antes” (Kiefer, 1981, p. 100).

Para a construção do personagem Villa-Lobos, pode-se, ainda, lembrar algumas anedotas que rondam seu nome. Um episódio que o envolve é, no mínimo, pitoresco. Por ocasião de uma das apresentações, Villa-Lobos estaria com um problema no pé. Naquele dia o compositor teria chegado ao palco com um pé calçado em sapato e o outro enfaixado e em chinelo. Não se tem, contudo, a informação precisa de que isso teria sido feito por rebeldia; ou por exigência de sua situação física (Kiefer, 1981, p. 97).

Outra história que alimenta a força do personagem – essa criada por ele e descrita pela pianista Anna Stella Schic (1987, p. 53), que gravou a integralidade da obra do mestre – é a de que ele chamava a si mesmo de “o Índio Branco”. Isso nutria a ideia de um branco tupiniquim e reforçava a imagem nacionalista diante do público e da imprensa.

Para além desse empenho em se mostrar nacionalista, renovador e revolucionário, Villa-Lobos promove ações voltadas para a disseminação da música no Brasil. Ele cria o programa do canto orfeônico como política

de Estado, ao longo do governo getulista, de 1930 a 1945. Foi, aliás, quem introduziu o ensino da música nas escolas, de acordo com José Miguel Wisnik (2022, p. 175) que, sem deixar de reconhecer a grandiosidade do compositor, contrapõe as ações de Villa-Lobos às de Mário de Andrade no campo da música:

Assumido diretor de ideias do grupo dos compositores nacionalistas (entre os quais se destacam Francisco Mignone, Lorenzo Fernández e Camargo Guarnieri), Mário os exortará a encontrar o espírito da nação na música do povo (rural, anônima e coletiva), por meio da pesquisa das fontes populares e de sua estilização erudita; Villa-Lobos, investido como o condutor musical das novas gerações escolares, formulará o *Guia prático* destinado a coralizar o país, difundindo folclore, saneando os males identificados na música radiofônica e promovendo a introdução de civismo e disciplina – valor estratégico para o projeto ideológico do Estado Novo (Wisnik, 2022, p. 176).

Independentemente das anedotas e de atuações polêmicas envolvendo sua proximidade com o ideário do governo Vargas, não se pode negar que a presença de Villa-Lobos na Europa e nos Estados Unidos, a partir de 1923 e 1943, respectivamente, assim como suas inúmeras outras viagens internacionais, foram determinantes para a divulgação da música brasileira no mundo. Ele foi tratado de maneira excepcional não só como artista, mas como embaixador da cultura brasileira. Exemplos das honras que lhe foram atribuídas são a nomeação como doutor *honoris-cause* em diversas universidades e a impressão de medalha com sua efígie pelo Hôtel de la Monnaie de Paris.

### **A obra: as mudanças de paradigma**

Ao percorrermos sua obra para solistas e para orquestra, vamos destacar o que é considerado mudança de paradigma na composição musical e na forma de execução do instrumento. Começaremos pelo *Guia prático* que se apresenta como transcrição do folclore, criando documento descritivo que é uma espécie de enciclopédia de canções infantis. Essa compilação reúne grande diversidade de traços musicais explorando sonoridades e criando um acervo de toques pianísticos.



Podemos fazer aqui o paralelo com o interesse pelo mundo infantil de György Kurtág, na vasta coleção *Játékok*, e de Béla Bartók, com os seis volumes do *Mikrokosmos*. Sabendo que para Kurtág e Bartók os álbuns são pedagógicos e quase sempre progressivos, deve-se registrar que a coleção de Villa-Lobos não funciona como um método de estudo do piano, pois as dificuldades encontradas pelo pianista não são nada progressivas. E ainda, para Kurtág, a presença do folclore não constitui citação direta nem transcrição, mas antes inspiração subjacente, sendo em Villa-Lobos, entretanto, uma transcrição-citação.

Visando compreender tanto a ideia da transcrição-citação do folclore como os diversos modos de tocar propostos pelo compositor, observamos, nas duas imagens apresentadas a seguir, o desenho dos toques pianísticos contrastantes: no trecho do tema “Brinquedo”, do volume 2 do *Guia* (Villa-Lobos, 1957, p. 2), dedicado à pianista Julieta Strutt, traços em oitavas exprimem uma melodia bem simples. Em “Olha o passarinho, dominé!”, presente no volume 4 (Villa-Lobos, 1987, p. 4), dedicado à grande pianista Magdalena Tagliaferro, observamos outro toque bem diverso que traz um interesse mais marcante à peça com leveza dos *staccati* e fluidez das tercinas e sextinas sobrepostas. Tudo isso precede uma segunda parte com síncopes de caráter assaz brasileiro.

### I. BRINQUEDO (LE JOUET)

The image displays a musical score for the piece "I. BRINQUEDO (LE JOUET)". The score is written for piano and is in 2/4 time, marked "Allegro" and "f". It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, featuring staccato notes and overlapping triplets and sextuplets.

### III. Olha o passarinho, dominé!

Acima, tercinas e sextinas superpostas e abaixo compassos 10 a 12, ainda em “Olha o passarinho”, síncopes na melodia.

Na coleção das 16 cirandas (Villa-Lobos, 1926) as peças são mais desenvolvidas e se apresentam como momentos musicais, curtas rapsódias ou fantasias. Nessa coleção, mesmo quando Villa-Lobos retoma os temas do *Guia Prático*, esses aparecem transformados, mas sempre soam naturais, como se “Villa-Lobos fosse capaz de inventar um folclore”, segundo Anna Stella Schic (1987, p. 133). Em cada uma dessas obras Villa-Lobos coloca uma questão nova ao pianista, com um ritmo, uma harmonia, um intervalo, uma apogiatura. Com poucos elementos ou quase nada, ele constrói um ambiente novo, um personagem próprio e seu contexto, como um diretor de teatro produz um cenário minimalista.

O exemplo que trazemos aqui é “Vamos atrás da serra Calunga”, *Cirandas 8* (Villa-Lobos, 1926). Nessa composição ouve-se o batuque de inspiração africana, referência aos Calungas, em *ostinato* onipresente nos acordes da mão direita. A canção de referência só vai aparecer no meio da peça, muito curta, “estridente”, entrelaçada em um verdadeiro turbilhão harmônico e rítmico. O piano é assim usado para descrever uma paisagem, um cenário, nesse caso, uma serra do cerrado brasileiro

mediante construção sonora, trazida pela escrita exuberante: síncopes, *tresillos*, *ostinato* harmônico e rítmico, arpejos, efeitos rápidos imitando glissandos. Deve-se dizer que essa capacidade de transformar a escrita musical em algo figurativo não ocorre apenas nas composições para piano, mas também naquelas destinadas a diferentes instrumentos.

Além dessas peculiaridades da escrita, nessa ciranda notamos, ainda, uma referência a Debussy. Nesse caso a alusão se dá desde os primeiros compassos, em que o compositor brasileiro cita o prelúdio VI “Des pas sur la neige” do livro 1, de Debussy (1986, p. 21). Com essa microcitação, o compositor traz para o ambiente rude da serra, do cerrado, uma reprodução do barulho do passo na neve, urdindo elemento não brasileiro numa composição nacional, ao gosto das apropriações modernistas. Assim, o balanço tão nosso que vem expresso nessa rapsódia em forma ABCAcoda, cuja melodia principal é exposta em apenas oito compassos (do 38 ao 45) durante a parte B, está antecedido e permeado por uma imagem europeia como se a dizer, metaforicamente, que a Europa se mescla à afro-América. Villa-Lobos utiliza essa citação na introdução e, às vezes, para marcar as passagens de uma parte a outra da obra assim como os arpejos e traços rápidos já mencionados. Vemos a seguir os primeiros compassos do prelúdio VI do livro 1, de Debussy, composto por volta de 1910:

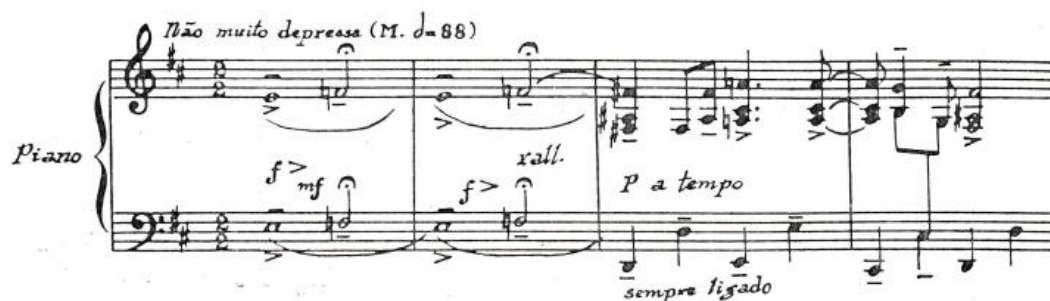
VI...

*pp* *p expressif et douloureux* *più pp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

Em seguida está o começo da ciranda “Vamos atrás da Serra Calunga”, em que Villa-Lobos se inspira na ideia impressionista dos passos sobre a neve e utiliza a segunda metade do compasso tocado pela mão

esquerda do piano: duas notas em semitom mi-fa, sem a nota pedal ré. Tudo isso dentro de uma inteira liberdade rítmica e harmônica:



De maneira geral, o compositor explora o piano com grandiloquência, criando novos modos de tocar, utilizando um tratamento percussivo e dissonante para imitar o batuque e a exuberância da natureza de seu país como podemos observar também no choro 5 “Alma brasileira” (Villa-Lobos, 1955, p. 4). Nessa peça de 1925, o compositor se dispõe a fazer um retrato da diversidade que compõe o povo brasileiro: os indígenas, o caboclo, os europeus, os africanos. Na sequência seguinte dessa peça constatamos a entrada da dança do índio, com acordes fortíssimos separados por silêncios, realizando a entrada do batuque:



Essa diversidade sonora e exuberância musical são confirmadas, por exemplo, por Sônia Rubinsky (apud Dahan, 2005):

no entanto sua escrita para piano é muito rica, inventiva e complexa. A justaposição de diferentes elementos rítmicos, de diferentes níveis sonoros, sua maneira de fazer ouvir quartos de tom, bloqueando certas teclas do piano enquanto toca outros acordes muito fortes, o uso de gestos percussivos como o

movimento do pulso, vão muito além do que Debussy em termos de inovação.<sup>4</sup>

Em 1921, enquanto trabalhava nos estudos para violão, ele compôs a “Prole do bebê” n. 2, que se tornou um marco no repertório para piano solo. Trata-se de suíte de nove peças, altamente complexa, com brasilidade afirmada, de difícil execução e moderna por seu atonalismo e por sua concepção do toque pianístico. E aqui podemos voltar a Almeida Prado que (em 1986) nos dizia: “ao contrário das transparências de Debussy” (1862-1918), Villa-Lobos, criava “massas de sons” e, dentro de sua maneira de compor, “absorvia tudo e colocava em linguagem tupiniquim: os conhecimentos, a criação dos colegas, o folclore”.

Um exemplo, citado por Fernando Lopes (1984), também em aula na Unicamp, foi a cadência do “Concerto n. 4 para piano e orquestra”, no qual Villa-Lobos teria criado algo cuja singularidade impressiona pelo fato de que “ninguém havia conseguido fazer o piano soar daquela maneira”. Esse grande pianista considera também que, nos concertos, “o piano não é encarado [por Villa-Lobos] como instrumento solista”. “Ele se incorpora no todo da orquestra. Há cadências dentro das cadências que são verdadeiras sonatas dentro dos concertos.”

Acrescenta-se a esses novos paradigmas criados para o piano, a expansão dos recursos e das sonoridades para o violão abrindo os horizontes desse instrumento e

afastando-o inclusive da onipresente relação com o universo espanhol. Villa-Lobos traz o violão para a modernidade, e através de ecos do folclore brasileiro o torna universal. Neste aspecto sua produção para violão solo tornou-se absolutamente obrigatória na formação de qualquer violonista em qualquer lugar do mundo (Colarusso, 2018).

Esta criatividade continua a ser exercida na música brasileira, desde então, por compositores reconhecidos no mundo todo, tais como

---

<sup>4</sup> No original: “*mais son écriture pianistique est très riche, inventive et complexe. La juxtaposition de différents éléments rythmiques, de différents niveaux sonores, sa façon de faire entendre des quarts de ton, en bloquant certaines touches du piano tout en jouant d'autres accords très fort, l'utilisation de gestes percussifs comme le coup de poignet, vont beaucoup plus loin que Debussy en matière d'innovation*”.

Francisco Mignone, Baden Powell, Sérgio Assad, Tom Jobim, João Gilberto, Egberto Gismonti, Guinga, Marco Pereira, e também por artistas de outros países, entre eles o tunisiano Rolland Dyens, o cubano Léo Brower, o argentino Jorge Morel. De acordo com o violonista mineiro Celso Faria<sup>5</sup> “uma lista de compositores que foram influenciados pelo Villa-Lobos é uma lista de todos os compositores pra violão não só brasileiros, mas internacionais também”.

Outro instrumento que muito inspirou Villa-Lobos foi o violoncelo, com o qual ele teve contato muito jovem. Com as “Bachianas Brasileiras n. 1” (sobretudo o movimento lento) e a ária das “Bachianas n. 5” ele imprimiu sua marca na história desse instrumento, um dos mais “nobres” da orquestra, compondo duas “modinhas” universais, cosmopolitas e intrinsecamente brasileiras (Revista do Brasil, 1988, p. 38). Na ária mencionada, os violoncelos imitam o violão, por meio do *pizzicato*, o que traz, para uma peça altamente erudita, um elemento da essência da música popular brasileira. Outro paradigma alterado por Villa-Lobos diz respeito à constituição da orquestra sinfônica, na qual incluindo novos timbres ele introduziu instrumentos de percussão essencialmente brasileiros: o pandeiro, a cuíca, o surdo, o tamborim, o chocalho, o apito, o camisão.

Junta-se a esses legados a natureza da proposta de orquestração na obra do mestre. Observa-se intensidade formada pela densidade sonora exagerada proporcionada pelo uso de instrumentações originais como, por exemplo, tessitura nos graves com o contrafagote e contrabaixo, no início do terceiro movimento do “Concerto n. 1 para piano e orquestra”. Por outro lado, contrastes extremos nos registros agudos e graves são frequentemente utilizados.

Nas nove “Bachianas brasileiras”, Villa-Lobos queria demonstrar que a universalidade de Bach podia conter todas as especificidades da cultura brasileira. Um dos elementos escolhidos para essa demonstração é o uso

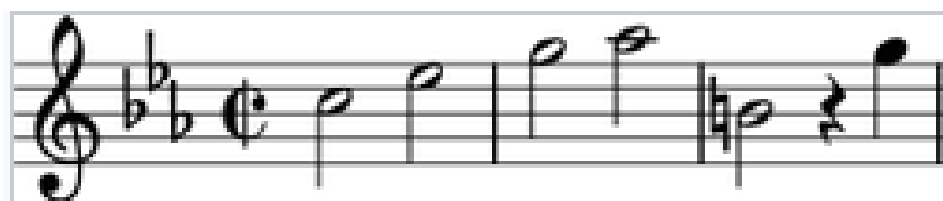
---

<sup>5</sup> Celso Faria, violonista mineiro respondendo à minha pergunta por intermédio do amigo Carlos Walter, no dia 18/06/2022.

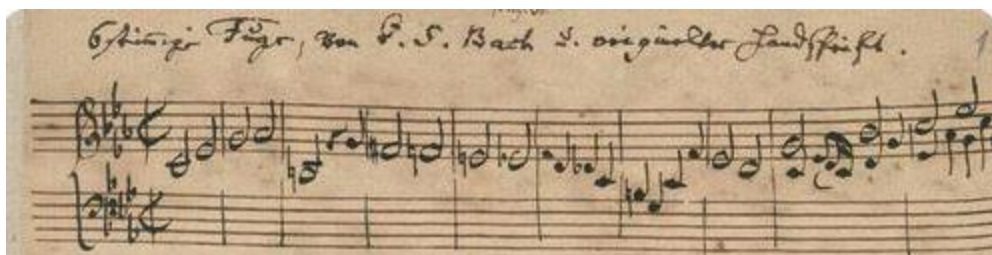
do contraponto, a base da escrita de Bach, nelas repetido, bem como, aliás, em outras obras suas. O contraponto é, também, um dos principais elementos estruturais do choro, gênero musical brasileiro, baseado no ritmo sincopado constituído de colcheia rodeada de duas semicolcheias. Villa-Lobos, que na sua juventude viveu no clima dos grupos de choro do Rio de Janeiro, queria associar os dois mundos, o da música de Bach e a do Brasil.

Essa intenção se estende para a nomeação das partes das bachianas. Vejamos o exemplo da “Bachiana Brasileira n. 4”, uma suíte de quatro peças. Cada uma delas tem dois títulos, um indica a homenagem a Bach e o outro evoca a inspiração brasileira: Prelúdio (Introdução), Coral (Canto do sertão), Ária (Cantiga), Dança (Miudinho). O compositor catalogava essa suíte entre as obras “com influência folclórica transfigurada, impregnadas do ambiente musical de Bach” (Schic, 1987, p. 114).

Trevisan (2013, p. 86-87) demonstra que esse legado se materializa, por exemplo, nas relações entre as seguintes obras de diversos compositores: “Tema de Frederico II” – “Oferenda Musical de Bach” – “Preludio Bachianas n. 4” – “Samba em prelúdio”, de Baden Powell. Uma das formas relevantes da explícita “criatividade antropofágica” na criação de Villa-Lobos e da herança que ele deixou para as gerações futuras pode ser exemplificada por essa sequência de composições construída atravessando séculos. As seis primeiras notas do prelúdio das “Bachianas n. 4” para piano são, na realidade, inspiradas no tema proposto pelo então grande rei da Prússia, Frederico II, em 1747, para o que seria mais tarde, sem que ele pudesse imaginar, a grandiosa “Oferenda musical”, BWV 1079 de Bach (p. 86-87).







Vemos na sequência o tema de Frederico II, o manuscrito de Bach da “Oferenda musical”, utilizando as seis notas propostas pelo rei da Prússia e em seguida a peça de Villa-Lobos em outra tonalidade também menor. A quinta nota do tema original foi utilizada por Villa-Lobos na segunda voz como contraponto (aqui em mínimas em graus conjuntos) dando outra vida a esse som.



Depois disso, e de maneira talvez inconsciente, Baden Powell compõe “Samba em prelúdio”, com letra de Vinícius de Moraes, instalando um acento agógico diferente nesse motivo que, nesse caso, tem reconhecimento mais difícil e, no nosso ponto de vista, utiliza apenas cinco das notas do tema original.

### Samba em Prelúdio

Baden Powell/Vinicius de Moares



Essa nova escrita é proposta pela utilização de durações diversas e pela antecipação rítmica característica da música popular brasileira, que aparece desde o compasso 2, quando o motivo começa a se repetir. Também percebemos que a nota que se eclipsou é aquela que Villa-Lobos tirou da voz principal e colocou na voz secundária.



## Considerações finais

Pelo que pudemos demonstrar, Villa-Lobos era um amante da natureza brasileira e sempre a glorificou, em sua obra, com melodias vestidas das cores e da exuberância da textura harmônica e rítmica, tudo dentro de uma liberdade formal intrínseca à sua índole. A música sempre foi sua maneira de exprimir os valores da cultura brasileira, sua energia, sua força na luta contra a adversidade, sua riqueza criadora e sua paciência para construir um futuro nosso sem complexos.

No que se refere, especificamente à participação na Semana de Arte Moderna de 1922, é possível dizer que sua presença no evento colaborou para reafirmar suas ideias nacionalistas e, provavelmente, para o tornar ainda mais conhecido no cenário nacional. Observamos, no entanto, que sua fase mais intensa de composição ocorreu depois da Semana. Foi, também, depois desse evento que Villa-Lobos teve presença marcante na Europa e nos Estados Unidos, o que interferiu decisivamente em seu trabalho de afirmação da identidade da música brasileira, a ela oferecendo matizes universais, criando paradigmas musicais sem abandonar os elementos considerados nacionais.

Composições como as bachianas foram decisivas para a confirmação da ideia composicional de Villa-Lobos, para quem as músicas europeia e brasileira partem de elementos semelhantes, que podem ser aproximados. Sua composição é marcada, por exemplo, pela presença do *ostinato* rítmico como referência a rituais indígenas e africanos, pela superposição melódica vinda da música popular, como o choro, por sua inspiração no contraponto da obra de Bach, a chamada “polifonia imitativa”, a “invenção contínua” (Kiefer, 1981, p. 94). Também se destaca o uso da nota pedal, da polirritmia, do processo de repetição ampliada das ideias, como no prelúdio da “Bachianas n. 4” e no “Choro n. 10”.

Sua obra é também marcada pelas composições dedicadas aos instrumentos como o piano, o violão e o violoncelo, para os quais o compositor deixou verdadeiras enciclopédias sonoras, propôs novos toques, novos ritmos e, descortinou timbres.

## Referências bibliográficas

BRAGA, Ernani. O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo – como entrou em SP a música de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. V. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982, p. 67-69.

COLARUSSO, Osvaldo. Falando de música: Villa-Lobos: a mais importante produção originalmente escrita para violão. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/villa-lobos-a-mais-importante-producao-originalmente-escrita-para-violao/>. Acesso em 06 jun. 2022.

DAHAN, Eric. Villa-Lobos, un novateur. *Libération*, Paris, 2005. Disponível em: [https://www.liberation.fr/culture/2005/03/28/villa-lobos-un-novateur\\_514410/](https://www.liberation.fr/culture/2005/03/28/villa-lobos-un-novateur_514410/). Acesso em 06 jun. 2022.

DEBUSSY, Claude. *Préludes, premier livre*. München: G. Henle Verlag, 1986.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOPES, Fernando. *Cirandas e outras de Villa-Lobos*. Curso de extensão universitária do professor. Unicamp, 1984.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Rio arte, ano 4, n. 19-88.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos, souvenirs de l'indien blanc*. Arles: Actes Sud, 1987.

SOTO, Eduardo Contreras. *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*. Ciudad de México: Ed. Rios y Raices, 2000.

TREVISAN ROSARIO, Ana Cláudia. Transcendentalismo: Bach, Villa-Lobos, Badem Powell e Vinícius de Moraes em poucas notas? *Revista Eletrônica de Filosofia*. São Paulo, p. 85-92, 2013. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/12339/0>. Acesso em 06 jun. 2022.

VILLA-LOBOS, sua obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989 (catálogo).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático, quatrième álbum*. Paris: Editions Max Eschig, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático, deuxième álbum*. Paris: Editions Max Eschig, 1957

VILLA-LOBOS, Heitor. "Alma brasileira". Choro 5. Paris: Editions Max Eschig, 1955.

VILLA-LOBOS, Heitor. "Vamos atrás da Serra Calunga". Cirandas 8. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1926.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

**Recebido em:** 15 de setembro de 2022

**Aceito em:** 19 de setembro de 2022