

# AS REPRESENTAÇÕES DA NACIONALIDADE MUSICAL NAS BACHIANAS BRASILEIRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Loque Arcanjo Junior

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise das Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) numa perspectiva histórica. A música bachiana, a partir de sua apropriação pelo romantismo musical do século XIX, transformou-se em símbolo de nacionalismo e desenvolvimento. Verificou-se que o músico construiu com as Bachianas Brasileiras uma síntese musical que se consolidou dentro de um contexto de uma política nacionalista.

**PALAVRAS-CHAVE:** política, história cultural, Villa-Lobos, Bach

## ABSTRACT

This work consists of an analysis of Bachianas Brasileiras, from Heitor Villa-Lobos, in a historical perspective. The Bach's music, from its appropriation by the nineteenth century musical romanticism, turned into symbol of nationalism and development. It could be verified that the musician constructed with the Bachianas Brasileiras a musical synthesis which has been consolidated in a national politics context.

**KEYWORDS:** politics, cultural history, Villa-Lobos, Bach

## Introdução

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

---

\* Doutorando em História pela UFMG na linha pesquisa História Social da Cultura do Programa de Pós-graduação em História. Professor do Departamento de História do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH) e do Centro Universitário UNA. Este artigo é uma versão modificada do capítulo "A música Bachiana nos quadros do nacionalismo musical" da minha dissertação de mestrado intitulada "O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos", defendida em 2007 no Programa de Pós-graduação do Departamento de História da UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Romeiro.

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.

As *Bachianas Brasileiras* 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.º 5*, por ser aquela que, em grande parte, tornou-se “responsável pela penetração de Villa-Lobos nas mais diversificadas faixas do público” (NÓBREGA, 1971:83). 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.

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

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 universal (1978:52).

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.

Villa-Lobos compôs as Bachianas Brasileiras entre os anos de 1930 e 1945. No ano de 1930, o compositor escreveu a Bachianas Brasileiras nº 1 e esboçou a música que formaria as Bachianas nº 2 e nº 4. Em 1938, compôs a Bachianas Brasileiras nº 3 e a primeira parte da Bachianas nº 5, a Ária (Cantilena), bem como a Bachianas Brasileiras nº 6. Somente em 1945, Villa-Lobos compõe a Dança (Martelo) que ele acrescentaria à Bachianas nº 5. As Bachianas nºs 7, 8 e 9 foram escritas nos anos de 1942, 1944 e 1945, respectivamente. As Bachianas Brasileiras são nove obras compostas entre os anos de 1930 e 1945 que transformaram num dos marcos do nosso nacionalismo musical, projetando Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como um dos mais importantes compositores brasileiros.

José Miguel Wisnik (1982) é um dos pesquisadores que a partir dos anos 1980 passou 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.

A partir desse 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 Contier (1992,1998) 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.

Nessas 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 nesse mesmo direcionamento que alguns estudos analisaram o lugar de Villa-Lobos no processo de construção do projeto cívico educacional do Estado Novo.

Nesses 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 a ser abordado. Com o auxílio da metodologia proposta por Marcos Napolitano (2005), tal tendência pode ser explicada, também, pelo maior acesso dos historiadores às fontes escritas que às partituras e às formas musicais propriamente ditas. Essa tipologia de pesquisa musical supervalorizou a letra dos cantos orfeônicos escritos por Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1940 como fontes privilegiadas para a análise do nacionalismo musical na obra do compositor. Exemplos dessas análises podem ser encontrados nos textos de Chernavsky (2003) ou Galinari (2004).

Em Assis (2005), constata-se a permanência 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-romântica<sup>1</sup> começou a ditar a escrita musical do compositor brasileiro a partir de suas relações com a política nacionalista. 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 (Wisnik, 1983:174).

Além do consenso em se constatar o retrocesso estético e associá-lo às afinidades de Villa-Lobos com a política oficial, há, nesses 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, aquelas demonstrariam a busca pela síntese sonora nacional em seu equilíbrio estético.

Ao comparar as *Bachianas Brasileiras* com a produção cívico-patriótica

---

<sup>1</sup> 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. Processo histórico que fez com que as *Bachianas Brasileiras* fossem rotuladas como *neoclássicas*

de Villa-Lobos, Wisnik afirma que, “através do neoclacissismo das *Bachianas Brasileiras*”, Villa-Lobos pretendia “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.” (1983:184)

Na obra de Arnaldo Contier, essa tendência de não se relacionar as peças de 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 (1998:42).

Sobre essa questão coloca-se uma dúvida: no contexto de atividades cívico-patrióticas, as *Bachianas Brasileiras* podem ser consideradas uma contradição nesse 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. A explicação que o autor oferece para justificar essa complexidade interessa diretamente aos objetivos de texto. Para o autor, a 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 (1982:136).

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” (1982: 148). Mesmo que as *Bachianas Brasileiras* expressassem, naquele momento, uma tentativa de síntese da musicalidade brasileira, nos termos do nacionalismo modernista destacado por Moraes (1978), é muito importante perceber a diversidade musical dessas obras, fruto, em larga medida, da formação “tangenciada” de Villa-Lobos destacada por Wisnik.

Nesse sentido, em um 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” (2001:184). O texto de Santuza Naves aponta para uma série de possibilidades de análises das *Bachianas Brasileiras*. Essas 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.

## **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*, como 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. Esse 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” (RUEB, 2001:15). 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. Dessa 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 (RUEB, 2001:17).

A música do “*Kantor* de Leipzig”, desde a sua redescoberta feita por Félix Mendelssohn, 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 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” (Rueb, 2001:48).

*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 (2001:21).

As condições por meio das quais a obra de J. S. Bach se difundiu a partir daquele 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. É por meio dessa interpretação histórica que se apresentam as particularidades que envolveram a apropriação da obra de Bach por parte do compositor carioca. Não se pretende responder onde estão, em sua “essência”, as formas musicais 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” (CHARTIER, 1990:27) no processo de escrita musical das Bachianas Brasileiras.

Buscar essa 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. Essas formas musicais tomam outros sentidos e são (re)significadas “na descontinuidade das trajetórias históricas”(1990:27).

A esse respeito Peter Burke destaca:

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 (2005:128).

Um longo trajeto foi percorrido entre os anos de 1850 e 1930 até que a música do “grande mestre alemão” se afirmasse. Sobre esse aspecto, Rueb afirma:

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 (2001:22).



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 Liszt. Para 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” (RUEB, 2001:29).

Esse 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 dessa instrumentação pouco complexa, serem classificadas como monumentais.

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 Magificat. Em 1907 O oratório de Natal... (2001:23-24).

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 esse movimento, viu-se surgir também diversas biografias. As publicações provocaram uma grande agitação na cena musical por volta de 1900, fazendo com que os musicólogos e teóricos passassem a se dedicar cada vez mais ao estudo da música de Bach. A partir daquele momento, “Bach significava progresso” (RUEB, 2001:40).

Devido ao volume e importância dessas publicações no cenário musical internacional, suas reverberações no Brasil foram inevitáveis. Algumas décadas mais tarde, essas 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*).<sup>2</sup>

Esse 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.

---

<sup>2</sup> Programa de Concerto, *Theatro Municipal*, 26/10/1935, ACL/Biblioteca Central/UFMG - 2.2.S151096

Das composições de J. S. Bach, esse concerto realizado no Rio de Janeiro trazia no repertório um concerto para piano, tendo como solista o pianista Souza Lima.

Nacionalismo e Romantismo. Esses 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 chegaram à conclusão de que podiam obter de Bach tudo o que lhes falava de perto ao coração (2001:25).

Pode-se perceber que o autor aponta Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner e Brahms, todos compositores românticos do século XIX, como os principais propagadores desse 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” (VILLA-LOBOS, 1971: 95-129).

Segundo Rueb, 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 as 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” (2001:26).

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” (2001:26), mas esse 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 da 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 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” (GUÉRIOS, 2003:168). 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 (1971:95).

Palma e Nóbrega seguem a tendência iniciada pelo próprio compositor para fundamentar suas análises. A inspiração e a universalidade dão o tom predominante nos argumentos presentes nessas narrativas sem que estas desenharem 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” (PALMA, 1971: 11). A “música do grande mestre barroco passaria, ‘mediante um processo telúrico’, a transformar-se em sedimento folclórico universal” (NÓBREGA, 1971:12).

### **Cultura e Política: 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 no estilo neoclássico, menos criativo e com uma coloração “romântica”.<sup>3</sup> Segundo Neves, “fica a impressão de um retrocesso dos “Choros” para as “Bachianas”, de abandono de terreno conquistado a duras penas,

---

<sup>3</sup> Sobre este retrocesso estético de Villa-Lobos da composição dos *Choros* para as *Bachianas Brasileiras*, ver: NEVES, 1981. Ver também: ASSIS, 2005; KATER, 2001.

para voltar à posição mais cômoda e tranquila” (...) “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” (1981:54).

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 “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, explica esse “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 o refluxo estético na obra de Villa-Lobos, como 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 (1998:388).

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 condutório, 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 mixórdiosa, 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 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 (ANDRADE apud COLI, 1998:73).

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” (1998:388).

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. Nesse mesmo sentido, Wisnik esclarece:

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 (1983:136).

Nesse 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” (1998:17).

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 em São Paulo, em 1930. Todas as suas atividades, a partir daquele momento, estariam associadas diretamente à política nacionalista do governo Vargas. Nesse 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, a *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. Os concertos, formados por esses “ilustres bandeirantes das artes musicais”, como trazia a informação de um jornal de Botucatu, contava no repertório com obras do próprio Villa-Lobos, além de peças do repertório “clássico-romântico”: Chopin, Tchaikowsky, Mozart, dentre outros (2003:172).

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.<sup>4</sup>

Em um desses concertos, pode-se perceber que as peças eram acompanhadas por palestras ministradas por Villa-Lobos, o que fazia dos concertos

---

<sup>4</sup> 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.

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 Polonesa. Antes do intervalo, foram executados os duos arranjados 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*.<sup>5</sup>

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 esse 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 (WISNIK, 1983:150-151).

Para Anália Chernavski (2003), 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. Dutra (1997), 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, essas iniciativas seriam implementadas no segundo semestre de 1937, após o golpe de novembro. Villa-Lobos participou desses empreendimentos por meio

---

<sup>5</sup> Programa de Concerto. *Excursão Artística: Villa-Lobos – Souza Lima, Pirajuy* (1931). MVL/Rio de Janeiro, 76.14.100.



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

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 das 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 desse 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 desses concertos e projetos educacionais.

É muito significativo perceber que, nesse contexto, a obra de Bach possuía, na concepção de Villa-Lobos, um caráter particularmente pedagógico. 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 essa 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.

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 (1998:42).

O mesmo acontece na interpretação de Lenharo (1986). 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.

Relativizando as afirmações de Contier (1998) e de Lenharo (1986), 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 como uma cultura política<sup>6</sup> 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.

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

---

<sup>6</sup> 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: Papyrus, 2000.

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 (1971:100).

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”. Dessa 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:

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 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 (1971:120).

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 atingi-la” (1969:113).

De acordo com Contier (1998), 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. 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 essa 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. Koselleck apud Reis (1996), no processo de escrita da história, o presente é tratado como 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 essa perspectiva. Aproximando a escrita musical da escrita da História, observa-se que, em ambos os casos, essas narrativas constroem discursos, modelam identidades, criam visões do passado e projetam “horizontes de espera”.

Pensando na propriedade temporal da escrita da história, os discursos musicais e não-musicais de Heitor Villa-Lobos transformam-se em instrumentos que esclarecem a historicidade desse 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, de acordo com Reis (1999), levando em consideração o alerta de Koselleck, a datação não diz tudo o que é preciso; é apenas um passo da análise histórica.

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. 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 esse 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, nossa posição é bem inferior [grifo

nosso] a de outros países cujas músicas não têm as qualidades da nossa (1987:123).

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. Essa música, se aplicada didaticamente, aos poucos e lentamente, poderia retirar o povo daquela situação de “atraso” na qual se encontrava. E ele, Villa-Lobos, era o músico predestinado e encarregado da 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, 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, essa aproximação entre música e pensamento social foi assumida pelo próprio Gilberto Freyre ao dizer:

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* (1982:5).

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 (1982:6).

Dentre os temas prediletos de Freyre estavam “os males e decadências do progresso do século XX” (REIS, 1999:59). O sociólogo pernambucano dispunha de “uma teoria inovadora, mas usa-a para conservar a realidade brasileira” (REIS, 1999:59). 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” (1971:101).

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” (1969:124). 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 a “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 deveria conter ingredientes que se adaptassem ao “paladar” e aos ouvidos de uma sociedade que se encontrava, nas palavras de Villa-Lobos, em “pleno desenvolvimento”, “inculta”, mas necessitada de “domesticação”, por se tratar de uma “raça de feroz instinto” (WISNIK, 1982:150-151).

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 européia 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”. Nesse 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”.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> Quando foi questionado sobre as atividades do Conservatório naquele ano, a resposta dada pelo compositor merece ser citada na íntegra. Segundo ele:

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.<sup>9</sup>

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

---

<sup>7</sup> VILLA-LOBOS, H. *Apologia à Arte* (Datilografado, com data de 1930). ACL/Biblioteca Central/UFMG - Dossiê 2.2 S15.1097.

<sup>8</sup> VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

<sup>9</sup> VILLA-LOBOS, H. *Fala Villa-Lobos*. Entrevista concedida a Sheila Ivert. Recorte In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10, ACL/UFMG 2.2.S15.1096

rumos do nacionalismo, etapa essencial no processo que deveria levar o Brasil ao estágio tão almejado.

## **Conclusão**

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.

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.

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. Esse 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 como escolhas estéticas, a partir da aproximação destas com o projeto cívico-pedagógico do compositor. Esse dado explicitou outra atribuição de sentido histórico dado pelo compositor brasileiro à obra de Bach naquele momento.



## Fontes

Arquivo Curt Lange/Biblioteca Central/UFMG - 2.2.S151096. Programa de Concerto, *Theatro Municipal*, 26/10/1935.

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

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

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

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

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

## Referências Bibliográficas

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.

BERSTEIN, Serge. *A cultura política*. In: Para uma História cultural. Lisboa: Editorial Estampa, 1998

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

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

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.

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, Aauto. (org.) *Tempo e História*. SP: Companhia das Letras, 1992.

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

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

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, pp.13-28.

FREYRE, Gilberto. *Viva Villa!* In: *Presença de Villa-Lobos - 5º Volume*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1967. pp. 77-79 [1938], publicado no *Correio da Manhã* de 2/2/1938.

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]

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.

KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Ed. Musa, 2001.

KOSELLECK, Reinarth. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC/RIO, 2006.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papyrus, 1986.

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

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A História Política e o conceito de Cultura Política*. LPH – Revista de História, Mariana, no 6, pp. 83-91, 1996.

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 nº 7 de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema* In: BOMENY, Helena. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

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.

PALMA, Enos da C. (et. al.). *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971.

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

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

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

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.

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

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

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.

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).