

# Que ‘gênio’ foi Villa-Lobos?

Gabriel F. Moreira  
(USP)

**Resumo:** Inicialmente o alvo preferido de críticos musicais conservadores no país, ao fim de sua vida Heitor Villa-Lobos é tido mundialmente como o maior compositor brasileiro de sua época. Sua carreira e imagem foram construídas numa relação dialética entre a sua produção e a recepção de sua obra, mediada pela crítica musical. Categorias usualmente empregadas na descrição da obra de Villa-Lobos - como *originalidade* e *autenticidade* - legaram-lhe condição de *gênio*, numa perspectiva romântica que encontrava eco no próprio discurso do compositor. Como Villa-Lobos construiu seu espaço de influência artística com base nesses discursos críticos? Como se afirmou como compositor através dessa construção de sua imagem pública? Quais os conceitos de genialidade que se lhe aplicaram no decorrer da carreira, e mesmo após sua morte? As concepções mutáveis acerca da genialidade de Villa-Lobos influenciaram sistematicamente os estudos sobre o autor, e a relação da academia com sua composição tem sido reconfigurada recentemente, resultados de estudos pioneiros que revisitam a sua obra com novas perspectivas analíticas.

**Palavras-Chave:** Genialidade; Crítica Musical; Modernismo; Brasil.

## WHAT “GENIUS” WAS VILLA-LOBOS?

**Abstract:** Formerly the favorite aim of the conservative musical criticism in his country, at the end of his life Heitor Villa-Lobos is considered the most prominent Brazilian composer of his time. His career and his image were built upon a dialectic relation between his work and its reception, mediated by the musical criticism. Categories usually employed to describe his music – as *original* and *authentic* – bequeathed him the condition of *genius*, in a romantic perspective that is resounded at the discourse of the own composer. How Villa-Lobos did build his space of artistic influence based on these critical discourses? How did he affirm himself as a composer through the construction of his public image? Which concepts of geniality were applied on him, throughout his career and even after his death? The mutable conceptions about the geniality on Villa-Lobos had influenced systematically the studies about his music, and the relationship between academy and his work has been reshaped with pioneer studies that revisit his production with new analytical approaches.

**Keywords:** Geniality; Musical Criticism; Modernism; Brazil.

---

A construção da imagem de um compositor musical – aquela que será reificada na história e *pela* História – se dá pelo diálogo entre o que ele produz e o que se diz a respeito dessa produção, no seu tempo de vida e mesmo posteriormente ao seu desaparecimento. Aquilo que se diz e, muito mais ainda, o que se escreve acerca de composições e de seus compositores é uma resposta crítica a esse produto musical, que o insere na sociedade que lê e se apropria desses discursos, de maneira positiva ou negativa (e com muita frequência de maneira ambivalente). Aceitando ou negando os parâmetros críticos dos escritores, de qualquer forma, o indivíduo que tem acesso a eles constrói seu ponto de vista (e de escuta) na relação com esses escritos; portanto a crítica musical é um elemento inalienável para o entendimento da elaboração da imagem de um compositor. Uma escrita que guia uma escuta.

Isso é particularmente perceptível quando observamos os movimentos de vanguarda musical, os mais radicais, aos quais falta um suporte de tradição que sustente as novas proposições estéticas. Nesses períodos, a crítica musical se torna extremamente importante para que se construam significados culturais para elementos musicais que, a princípio, parecem desconectados da afetividade e da cognição dos ouvintes que a eles são expostos. Ao observarmos Paris do início do século XX com a efervescência de exotismos europeus e de fora da Europa (em todas as gradações possíveis entre esses dois polos), vemos a crítica musical desempenhar um importante papel na sedimentação de categorias estéticas, de certa forma tentando administrar a inventividade e oferecer respostas estéticas às diversas Poiesis<sup>1</sup> a que estavam submetidos os ouvidos acostumados ao Alto Romantismo mahleriano e wagneriano.

Um caso exemplar é observado na relação entre Stravinsky e a crítica feita a seu respeito nos anos 20. Messing (1991) comenta que a conexão de Stravinsky com o termo *Neoclassicismo* através da crítica musical foi tanto o que reabilitou o uso do termo para a compreensão de um novo caminho para a música moderna -

---

<sup>1</sup> Ambos os termos no sentido dado por Nattiez (2002).

---

termo que antes da Primeira Guerra tinha sentido pejorativo; uma espécie de *Ars Antiqua* da música de concerto aos modos alemães - quanto o que assegurou ao compositor um lugar de exposição vantajoso em Paris.

A tensão entre liberdade e ordem na arte do pós-guerra aparentava incitar o desejo por uma terminologia para explicá-la. Naquela atmosfera, [o termo] Neoclassicismo foi transformado ao ponto de poder se referir tanto para inovação e continuidade. Qual seja o sentido pejorativo que o termo possa ter tido antes da Primeira Guerra Mundial, ele foi perdido nas polêmicas do pós-guerra que procuravam costurar uma terminologia plausível e obras individuais num tecido estilístico unificado. O termo Neoclassicismo tem vida renovada em 1923, porque foi associado com Stravinsky pela primeira vez naquele ano, e esse relacionamento se provaria decisivo em assegurar um novo sentido para [o termo] Neoclassicismo (Messing, 1991, p. 489-490).

A própria associação do termo Neoclassicismo com Stravinsky teve reflexos em sua composição à época. Apesar de diversas nomenclaturas dadas pelos críticos para aquele estilo novo (Neoclassicismo era apenas um dos nomes dados), segundo Messing, “*embora os ‘ismos’ específicos escolhidos pelos críticos aparentam ser aleatórios, palavras como ‘linear’ e ‘contrapontístico’ vinham à tona regularmente*” (op. cit., p. 490). Quando o Neoclassicismo foi eleito o termo ‘oficial’, pela sua associação com Stravinsky o aspecto mais notável desse novo estilo de composição associado ao termo era a objetividade, a construção arquitetônica da música e a riqueza contrapontística dela derivada; riqueza essa obtida de diversas maneiras, como a sobreposição de melodias e acordes dissonantes, materiais perfeitamente distinguíveis que não se imiscuíam harmonicamente segundo o discurso tradicional romântico. O próprio compositor aquiesceu aos comentários dos críticos, consagrando o seu papel de compositor neoclássico. Após a estreia de seu *Octet*, Stravinsky toma para si o título de compositor polifônico e por consequência, torna-se neoclássico (op. cit., p. 491).

Outra forma de o compositor se posicionar para seus ouvintes e críticos é ele mesmo tecer comentários sobre a sua música, e elaborar uma autocrítica a respeito de sua obra. Nesse caso, ainda dentro das vanguardas do Entre Guerras podemos destacar Schoenberg, que na tentativa de se afirmar como o continuador da tradição austro-germânica teve que lidar com a difícil situação de ao querer

---

evocar tal tradição soar totalmente exógeno aos seus ouvintes. A resposta a esse paradoxo veio do próprio compositor, que ao elaborar um extenso tratado de harmonia tonal (2001) que analisava os desenvolvimentos dessa disciplina musical desde seus primórdios, conduzia a um fim ‘inevitável’ da emancipação da dissonância, onde ele mesmo se colocava como o arauto de um novo tempo musical, numa perspectiva mesmo Hegeliana. Com seus comentários teóricos e críticos, Schoenberg tentou atualizar a consciência de seus ouvintes a ponto de que a fruição de sua música fosse obtida pelo conhecimento de sua intenção como compositor e de sua autoridade de teórico.

Villa-Lobos, assunto principal desse artigo, também foi ‘construído’ como compositor por relações dessa espécie com a crítica, e também sobre o que escreveu sobre si mesmo. Na Paris dos *Années Folles* ele foi celebrado como um compositor que trazia consigo ecos musicais de um país distante, o Brasil, resumindo em si mesmo a musicalidade exótica que nutria a imaginação, os sentimentos e os sentidos dos franceses com novos elementos vindos do outro lado do Atlântico. Anaïs Fléchet comenta a situação da crítica musical parisiense frente esse novo fenômeno:

Muitos artigos dedicados a Villa-Lobos na imprensa francesa da década de 1920 atestam o entusiasmo da crítica musical em relação ao jovem compositor. Seu nome apareceu em revistas de música, revistas literárias, jornais de grande circulação, mas também em livros dedicados à música. Os críticos não podiam dizer coisas boas o suficiente sobre o homem cujas obras mais comentadas são: Amazonas, composto em 1918, *Noneto* composta em 1923, as Danças de Índios Mestiços do Brasil, *Três Poemas Indígenas*, o Choros n° 8 e n° 10 . compostos em 1925 (Fléchet, 2004, p.59)<sup>2</sup>

Fléchet – ela mesmo contribuindo com a construção crítica do compositor na atualidade- comenta que em Villa-Lobos duas figuras de muito interesse ao

---

<sup>2</sup> Original: Les nombreux articles consacrés à Villa-Lobos dans la presse française des années 1920 attestent l’enthousiasme de la critique musicale à l’égard du jeune compositeur. Son nom apparaît dans les revues musicales, les revues littéraires, les grands quotidiens mais aussi dans les livres consacrés à la musique. La critique ne tarit pas d’éloges sur l’homme dont les oeuvres les plus commentées sont: Amazonas composé en 1918, Noneto composé en 1923, les Danses des Indiens métis du Brésil, les Trois Poèmes indiens, les Chóros n° 8 et n° 10. composés en 1925.

---

imaginário francês dos anos 20 convergem, a de selvagem e a do etnólogo, esse último personagem em plena ascensão à época (op. cit, p. 82). Há de fato uma construção cultural na França muito receptiva a essa imagem do compositor, como um Outro<sup>3</sup> a surpreender a civilização e a dar-lhe identidade. Moreira (2010) observa a historicidade dessa admiração secular do Brasil e do selvagem brasileiro da parte dos franceses, passando pelos relatos historiográficos de Jean de Lery (1585), as teorizações sobre o *bon sauvage* de Rousseau, o interesse pelo exótico demonstrado nas Exposições Universais de Paris e as implicações estéticas desse pensamento sobre a produção musical dos *Les Six* de Jean Cocteau no início do século XX.

Embora a imagem de Villa-Lobos como um compositor 'selvagem' tenham tomado parte importante no que se percebe de Villa-Lobos e sua obra, essa própria imagem surge como uma apropriação de categorias críticas também pela parte do compositor, conforme o exemplo dado acerca de Stravinsky. Paulo Guérios (2005) problematiza a naturalidade com a qual a literatura sobre Villa-Lobos encarava essa 'selvageria' villalobiana, demonstrando que Villa-Lobos iria investir em sua imagem como compositor brasileiro e selvagem após o retorno da sua primeira viagem a Paris, de 1923 a 1924, ao notar a demanda francesa por esta música exótica. Guérios afirma que Villa-Lobos inicia a composição de obras com temática indígena e inicia sua pesquisa de etnografia indígena em 1925<sup>4</sup>, ano da composição de seus *Choros nº3* e *Choros nº10*, e produziria material para apresentar em sua segunda viagem à Paris em 1927. De fato, se observarmos a quantidade de concertos e artigos publicados em Paris nos anos 20 – que nos fornece Fléchet (2004, p. 46, 49) observamos uma enorme curva ascendente de 1927 a 1930, comparada com uma pequena onda de 1923 a 1924, indicando uma celebridade maior do compositor, quando este investiu musicalmente na imagem de selvagem que a história lhe legava e a crítica retificava. Acredito que seja oportuno citar a ocasião bastante conhecida na qual um artigo publicado por Delarue Maldrus da revista *L'Intransigeant*, coloca - por um engano jamais

---

<sup>3</sup> Alteridade na perspectiva existencialista, de Jean Paul Sartre.

<sup>4</sup> Apesar de Lisa Peppercorn (2000), biógrafa de Villa-Lobos, afirmar que a pesquisa de música indígena começou antes, nos anos 10.

---

desmentido por Villa-Lobos publicamente - o compositor no lugar do explorador Hans Staden, prisioneiro de índios e pronto a ser comido, numa ocasião em que, supostamente, tem contato com a mais pura música indígena (Moreira, 2010, p. 42).

A imagem de originalidade que se tem de Villa-Lobos também é um elemento importante na construção de sua imagem. Na realidade, o conceito de original, selvagem e de gênio parecem dialogar na construção histórica do compositor. A formação musical híbrida e ‘deficiente’ de Villa-Lobos, o diálogo com o mundo da música popular, acrescido de sua inventividade e da não adesão às escolas modernistas, contribuiu para que, juntamente com a alcunha de ‘índio branco’, a imagem de gênio, quase no sentido romântico de Wackenroder e Tieck, fosse associada à sua identidade artística. Villa-Lobos, que não seguia regras, apenas o seu sentimento correspondia a essa elaboração do gênio romântico. O próprio Villa-Lobos, ao escrever a respeito do ‘mistério artístico da alma’ afirma:

Para o mistério da alma; uma vez que não podemos dizer por que sentimos emoções, ao assistirmos uma visão de arte, não devemos estabelecer nunca um porquê qualquer, matemático, físico ou metafísico, à causa dessa emoção, a qual é exatamente o reflexo do próprio temperamento, movido por forças imprevisas, através de uma inteligência cultivada (Villa-Lobos, 1921 apud MUSEU VILLA-LOBOS. Transcrição do manuscrito HVL 01.01.38 – ficha exame 559, página 1).

A relação da composição de Villa-Lobos com a representação da Natureza bruta e selvagem também pode relacionar sua imagem à noção do gênio de Kant, esse que se aproxima da natureza, e a relê, e ao compor a partir dela, demonstra ser um de seus ‘filhos prediletos’.

Entretanto, enquanto era considerado um grande artista na Europa, no Brasil, Villa-Lobos recebia críticas severas de diversos flancos, tanto de reacionários - como o crítico do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, Oscar Guanabara - e mesmo de pensadores da vanguarda artística como Mário de Andrade. A genialidade de Villa-Lobos - associada a sua imagem de compositor intuitivo e iconoclasta - não tinha encontrado eco no Brasil dos anos 20. Mário de Andrade teceu críticas positivas e negativas ao compositor, mas a sua principal crítica

---

negativa a Villa-Lobos é a respeito da associação que Villa-Lobos fazia do Brasil com a selvageria para os europeus. Mário de Andrade escreveu no Diário Nacional, em 1928 que “*Brasil sem Europa não é Brasil não, é uma vaga assombração ameríndia, sem entidade nacional, sem psicologia técnica, sem razão de ser* (Andrade, 1928)”. Esse embate, baseado na ideia de que Villa-Lobos subvertia uma possível identidade nacional brasileira, pode ser vista pelos comentários irônicos de Andrade, quanto à confusão feita por Delarue Mardrus que, em sua imaginação, deu o protagonismo da captura de Hans Staden por índios a Villa-Lobos:

A sra. Delarue Mardrus, que uma feita, espantada com as venturas de Villa-Lobos em Paris, escreveu sobre ele artigo tão furiosamente possuído de água possivelmente alcoólica da Castalia, que o nosso músico virou plagiário de Hans Staden. Foi pegado pelos índios e condenado a ser comido moqueado. Prepararam as índias velhas a famosa festa da comilança (o artigo não diz se ofereceram primeiro ao Vila a índia mais formosa da maloca) e o coitado, com grande dança, trons de maracás e rancos de japurutus, foi introduzido no lugar do sacrifício. Embora não tivesse no momento nenhuma vontade para dançar, a praxe da tribo o obrigou a ir maxixando até o poste de sacrifício. E a indiada apontava pra ele dizendo: ‘lá vem a nossa comida, pulando!’. E as danças mortuárias principiaram. Era uma ronda horrorífica prodigiosamente interessante que, devido ao natural estado de nervos em que o músico se achava, se ia gravando inalteravelmente na memória dele. Felizmente pra nós e infelizmente pra Etnografia brasileira, a dança parou no meio. Simplesmente porque, por uma necessidade histórica, os membros da missão alemã, já muito inquietos com as quatro semanas de ausência do jovem violencelista, dera de chofre na maloca, arrasaram tudo e salvaram uma ilustre glória do Brasil (Guérios, 2009, p.179-178).

E de maneira mais direta, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escreve contra o exotismo na música brasileira, que procurava, segundo ele, apenas entreter os europeus:

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais

---

escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia (Andrade, 1972).

Mário de Andrade tinha, sim, a sua ideia do que seria um grande compositor brasileiro e nacional. É sintomático que o texto publicado no *Diário Nacional* citado aqui é intitulado “*Mozart Camargo Guarnieri*” (Andrade, 1928). Guarnieri era o pupilo musical de Andrade; que seguia a instrução de seu mentor na procura da verdadeira arte brasileira. De certa forma, era uma antítese de Villa-Lobos; esse último chegou a declarar:

Mas isso eu posso garantir: a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (apud Peppercorn, 2000, p. 55)

No seu Ensaio, Mário de Andrade utiliza frequentemente o termo *gênio* e *genialidade*, na descrição do compositor brasileiro por excelência. Ele relaciona essas categorias com a construção da arte nacional.

Porque, imaginemos com senso-comum: Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau, Weber, Wagner, Mussorgski) (Andrade, 1972).

Camargo Guarnieri compôs, até a morte de Mário, sob a égide desse pensamento. Após a morte de Villa-Lobos, fica patente que Guarnieri era o maior compositor brasileiro vivo. Entretanto, as imagens que se tem de Villa-Lobos e de Guarnieri são muito distintas. Enquanto Villa-Lobos é visto como um criador intuitivo e livre (nesse sentido observamos que a palavra *genial* é bastante apropriada), Guarnieri é tido como cerebral, além de militante político e estético.

Algumas oposições responsáveis por esses retratos diversos podem ser encontradas. Já no começo de sua carreira, Guarnieri se vincula abertamente a Mário de Andrade. Após a morte do escritor, Guarnieri encontra no compositor americano Aaron Copland um novo mentor. Villa-Lobos, por sua vez sempre

---

negou influências e foi livre de mentores. Frases como *'não vim para aprender, vim mostrar o que fiz'* e *'sempre que sinto uma influência eu me sacudo todo'* - aforismos tidos como um cartão postal verbal do compositor - ilustram a tentativa de Villa-Lobos de manter sua imagem de compositor original e autônomo.

Outra oposição entre a figura desses dois compositores é a vinculação ideológica e política de ambos. Apesar de Villa-Lobos ter sido personagem integrante do governo de Getúlio Vargas, a sua música - enquanto conceito - parece transcender a dimensão política e ideológica. Villa-Lobos tem em seu repertório música que dialoga com o *novo classicismo* francês de Vincent d'Indy, com o primitivismo de Stravinsky, com o neoclassicismo dos anos 30 e com as encomendas musicais direcionadas a Hollywood após os anos 40. Contudo, a historiografia musical convencionou Camargo Guarnieri como compositor nacionalista, que nunca se 'corrompeu' por outras convicções estéticas. A sua Carta Aberta, de 1950, se tornou, assim, a epígrafe que resume o que ficou na história a respeito do compositor; da sua posição reacionária contra estéticas que não se enquadrem dentro da proposta nacionalista de Mário de Andrade, que afirmava:

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta (Andrade, 1972).

Essa dicotomia que coloca Villa-Lobos como compositor inventivo e Camargo Guarnieri como cerebral é fruto dessas construções históricas, e está longe de ser hegemônica. Muito embora Guarnieri tenha tomado para si a postura de epígono, em diversas obras suas ele abre mão do nacionalismo que defendia para experimentações pós-tonais e seriais, como no seu *Concerto para Piano nº4* (1968) e na sua peça para piano *Memórias de um Amigo* (1972) (Falqueiro & Piedade, 2007; Salles, 2005).

Por outro lado, nos últimos anos pesquisas de análise musical e musicologia tem procurado descobrir traços da composição de Villa-Lobos, que sempre foi reputado como um compositor 'sem método' (Salles, 2009a; Jardim, 2005; Moreira, 2010). Essa reputação poderia ser um mérito para seus

---

admiradores, ao considerarem-no genial e criativo, mas também um demérito para aqueles que o atacavam, supondo que sua música era ruim pela falta de acuidade técnica – fato baseado, entretanto, somente no juízo de gosto dos seus críticos.

Nesse sentido, parece que a musicologia brasileira está fazendo com Villa-Lobos o que Hoffman fez a Beethoven em meados do século XIX. A construção de Villa-Lobos como grande compositor (e de certa forma, da sua genialidade) tem sido reforçada pelo grande número de análises, de todas as espécies: teoria dos conjuntos, análise textural, e até mesmo análise schenkeriana. Parece que o paradigma de gênio criativo que não segue regras e métodos, tem sido substituído pelo do gênio que possui uma criação sistematizada e de natureza tão complexa, que apenas a análise profunda pode revelar os mistérios de sua composição. O fato de Villa-Lobos – assim como Beethoven – não ter se dedicado a escrever métodos ou a comentar minuciosamente suas obras (houve, inclusive, um trabalho do próprio para criar uma aura de mistério sobre diversas composições) reforça a necessidade de uma procura do conhecimento de seus fundamentos composicionais, para que haja uma valoração dessa obra no mundo tecnocrático da universidade e da escola. De fato, esse movimento da musicologia na direção da análise de Villa-Lobos também é um movimento político, na tentativa de contemplar esse compositor dentro do ambiente acadêmico que tradicionalmente foi-lhe negado. A vinculação de Villa-Lobos ao Estado Novo parece ter sido um dos dogmas que a historiografia do fim do século XX preferiu ao tratar da biografia do compositor, e a espécie de ‘ranço’ existente contra esse período da história se traduziu numa reação contra essa celebração do compositor, bem como de sua produção.

Atualmente, com a volta da obrigatoriedade da música na educação básica, pela lei 11.769 de 2008, a figura de Villa-Lobos, enquanto pioneiro na educação musical escolar no Brasil volta à tona, e sua vinculação à proposta de educação moral e cívica do governo Vargas tem sido relativizada. Essa relativização tem tornado patente que a ideia que se faz dos compositores (assim como de todos atores sociais de renome) é construída pelas categorias que são concedidas a eles pelos diversos pontos de vista possíveis e consagrados pela história e crítica.

Nesse momento volto à pergunta inicial: que gênio foi Villa-Lobos? E com as considerações que fiz anteriormente posso atualizar a questão: em que gênio está se tornando Villa-Lobos? Villa-Lobos é tido como maior compositor erudito brasileiro, o mais tocado e que mais arrecada direitos autorais (Salles, 2009b). Villa-Lobos parece ter pensado em si mesmo como um romântico, que desdenha de métodos no seu discurso, mas que não revela os seus na prática. Sem escritos teóricos – excetuando alguns de seus manuscritos e cabeçalho de partituras – construiu sobre si juntamente com a crítica musical internacional, uma aura de mistério comparável às brumas de um pântano. Contudo, para sedimentar essa estima pelo compositor – após a relativização de sua relação com a ditadura - e inseri-lo na academia, musicólogos tem retificado sua importância através da análise na procura pela coerência.

Apesar do deslocamento do pensamento acerca da genialidade de Villa-Lobos e de onde ela reside - e a própria inadequação do termo *gênio* na atualidade – a história da celebridade do compositor parece estar sendo reescrita pelos analistas, com textos mais técnicos e com menos valorização, mas que prometem dar a Villa-Lobos um status que o conceito de gênio que portava em vida nunca pode lhe dar: o de um detentor de um método e possível formador de uma escola.

## Referências

ANDRADE, M. de. Mozart Camargo Guarnieri – Dança Brasileira. *Diário Nacional*. São Paulo: 1928.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

FALQUEIRO, A. M.; PIEDADE, A. T. Em Memória de um Amigo": considerações sobre Camargo Guarnieri pós-tonal. In: *Revista DAPesquisa*, vol.1, nº3. UDESC: Florianópolis, 2007.

FLÉCHET, A. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Hartmattan, 2004.

GUÉRIOS, P. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

- 
- JARDIM, G. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- MESSING, S. Polemic as history: the case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, Vol. 9, n. 4, 1991.
- MOREIRA, G. F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.
- NATTIEZ, J. J. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo da La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Trad. Luis Paulo Sampaio. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 6. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.
- PEPPERCORN, L.. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.
- SALLES, P.T. *Aberturas E Impasses: o pós-modernismo música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.
- \_\_\_\_\_. Villa, ainda (MBARAKA - revista da Fundação Padre Anchieta). *Mbaraka - revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta*, São Paulo, p. 118 - 126, 19 out. 2009b.
- VILLA-LOBOS, H. Transcrição do manuscrito de HVL 01.01.38 – ficha exame 559 – página 1. Transcrição feita por Albina em 07/04/2006. Rio de Janeiro: 1921.