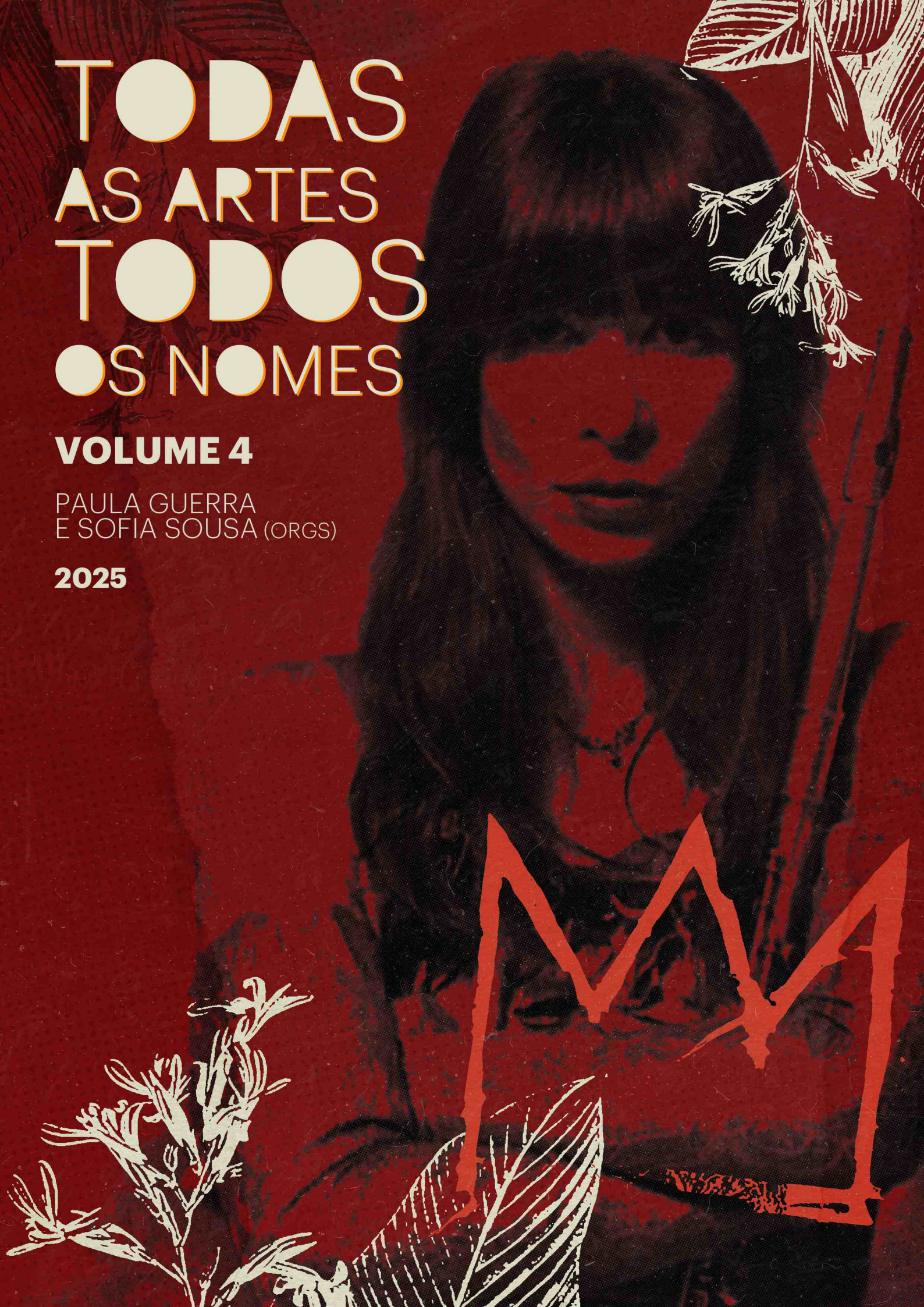


TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025





~~Todas as Artes
são os Nomes~~

CAPÍTULO 19



O BARULHISTA VILLA-LOBOS, POR OSCAR GUANABARINO: MOVIMENTOS DE UM CRIADOR DECOLONIALISTA AVANT LA LETTRE SOB A ÓTICA DA CRÍTICA CONSERVADORA EUROCÊNTRICA (1910-1930)

Rodrigo Valle Alzuguir, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM, Portugal

Resumo

Analisaremos aqui as tensões entre o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o crítico musical Oscar Guanabarro (1851-1937) nas décadas de 1910 e 1930, período fundamental na história da música brasileira. Através da sua tradicional coluna no *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabarro repudiou durante anos os impulsos inovadores de Villa-Lobos, rotulando-o com epítetos depreciativos como “barulhista” e “homem do chocalho e do reco-reco”, numa espécie de bullying mediático primitivo. Estes ataques reflectiam não só diferenças estéticas, mas também ideológicas, representando duas forças opostas na cena cultural brasileira da época e encapsulando debates mais amplos sobre identidade nacional, colonialismo e modernização no Brasil do século XX, que abordaremos aqui.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Oscar Guanabarro, modernismo, crítica musical, decolonialismo.

Abstract

This paper examines the tensions between composer and conductor Heitor Villa-Lobos (1887–1959) and music critic Oscar Guanabarro (1851–1937) during the 1910s and 1930s — a pivotal period in the history of Brazilian music. Through his long-standing column in the *Jornal do Commercio*, Guanabarro publicly rejected Villa-Lobos’s innovative impulses, labelling him with disparaging epithets such as “noise-maker” and “the man of the rattle and the reco-reco”, in what could be described as a form of early media bullying. These attacks reflected not only aesthetic but also ideological differences, representing two opposing forces within the Brazilian cultural scene of the time. They also encapsulate broader debates on national identity, colonial legacies, and modernisation in twentieth-century Brazil, which we explore here.

Keywords: Villa-Lobos, Oscar Guanabarro, modernismo, music criticism, decoloniality.



1. Introdução

Autodidata, excêntrico, boêmio, o compositor e maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 – Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) teve uma origem humilde, mas rica em cultura. O pai, intelectual, escritor de livros didáticos e músico de concerto diletante, foi seu preceptor e faleceu quando Villa-Lobos tinha 11 anos. A mãe, mulher dedicada ao lar e à família, era filha de um pianista popular de algum sucesso no Segundo Reinado, compositor de polcas, quadrilhas, lundus e modinhas. O jovem Villa-Lobos viveu intensamente a cultura das ruas do Rio de Janeiro. Integrou grupos de choro^[1], participou em desfiles carnavalescos, fez serenatas, jogou capoeira e foi violoncelista em cafés e no circuito do teatro musicado. Para além de sua cidade natal, conheceu o Brasil a fundo, viajando pelo país por quase uma década como caixeiro-viajante.

Considerado em vida o maior compositor das Américas, desafiou as convenções musicais da sua época ao borrar as fronteiras entre a música erudita, popular e étnica, procurando criar uma música autenticamente brasileira. A sua obra incorporou instrumentação afro-brasileira, temas indígenas, melodias da canção popular, sonoridades inspiradas na pujante natureza do seu país e rejeição das formas europeias canónicas, provocando uma rutura com o tradicionalismo musical predominante.

 ^[1] O mais importante género musical instrumental brasileiro, que pode ser definido, grosso modo, como o resultado da hibridização do repertório ligeiro europeu praticado nos salões da elite branca carioca com os ritmos afro-brasileiros que se espalhavam pelas ruas e pelos terreiros da cidade.

Por outro lado, o músico, professor, dramaturgo e crítico musical Oscar Guanabara de Sousa e Silva (Niterói, 29 de novembro de 1851 – Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1937), exerceu, durante mais de 60 anos, uma actividade intensa na imprensa carioca, que atravessou parte do Segundo Reinado (1840–1889), a Primeira República (1889–1930) e os Governos Provisório (1930–1934) e Constitucional (1934–1937). Nesse período, foi testemunha de profundas transformações ideológicas e estéticas no Brasil – do predomínio do romantismo europeu ao turbilhão promovido pelas correntes modernistas e nacionalistas; do cultivo da ópera nos moldes italianos à consolidação da música de concerto; do amadorismo à profissionalização do meio musical, entre outras. Faleceu aos 85 anos, no mesmo 1937 em que o gaúcho Getúlio Vargas se firmou no poder como ditador, ao instaurar o Estado Novo. Embora muitos questionassem as suas ideias e seu estilo combativo de escrita, não se negou a Guanabara, por ocasião de sua morte, o posto de um dos fundadores da crítica especializada no Brasil. Filho de um dos diretores da Ópera Nacional, malgrado empreendimento artístico subvencionado pelo imperador D. Pedro II para impulso da cena operística nativa, Guanabara foi criado nas coxias teatrais. Em suas próprias palavras:

A nossa educação de crítico vem de muito longe. Começamos a frequentar o teatro musical com a idade de nove anos (1860), e com muita assiduidade, porque éramos filho [sic] do diretor da Ópera Nacional, que funcionava no Theatro Provisório. Estudamos música no teatro, passamos pela orquestra exercemos cargos de mestre de coros e maestro-substituto. (GUANABARA, Oscar. Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 out. 1929, p. 2.)

Professor de piano (instrumento que começou a estudar aos seis anos), dramaturgo, fundador da primeira associação de proteção aos direitos autorais no país – a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), ao lado de Chiquinha Gonzaga, Bastos Tigre, João do Rio e outros –, Guanabara destacou-se como um fervoroso defensor da escola italiana de composição, além de crítico feroz de compositores como Richard Wagner e Claude Debussy, a quem chegou a chamar de “lunáticos” até lhes reconhecer algum valor. Para as gerações futuras, o seu nome ficaria especialmente ligado ao de Villa-Lobos, por ter assumido de forma pertinaz, a certa altura, o papel de antagonista deste que viria a ser considerado pela posteridade o maior compositor brasileiro de todos os tempos. Ao longo de sua longa carreira, Guanabara utilizou como tribuna para os seus acalorados julgamentos musicais as colunas que manteve em dois dos mais prestigiosos jornais brasileiros da época – *O Paiz*, entre 1884 e 1917, e *Jornal do Commercio*, entre 1917 e 1936. Por meio delas, ajudou a consolidar e a arruinar carreiras, segundo o testemunho mordaz de um cronista contemporâneo:

Artista que ele amparou com a custódia de um elogio seu, pode logo contar com os favores e as simpatias do público. Também o desventurado que não caiu sob a égide protetora do paraninfo das multidões, pode também contar com o de profundis, porque está irremediavelmente perdido. Oscar não gostou do músico, este que abandone barcos e redes e vá cuidar de outra vida (BONAFOUS, [Cesare]. “Solfejando”. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1897.)

Em 1936, a virulência dos escritos de Guanabarro chegou a levá-lo à condenação por “crime de imprensa”. Na ocasião, contou com o apoio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e beneficiou da assistência jurídica proporcionada pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais. Esse evento teve ampla repercussão, como relatado por um jornal da época^[2]. Neste capítulo, não pretendemos investir numa polarização de extremos nem silenciar as nuances e complexidades que marcam tanto Villa-Lobos quanto Guanabarro. Todavia, também não temos por objetivo aprofundar-nos nas trajetórias de vida de ambos a ponto de abarcar todas essas nuances individuais. Optamos por organizar este estudo em três fases cronológicas, abordando determinadas etapas artísticas de Villa-Lobos que suscitaram reações específicas de Guanabarro, reveladoras dos pensamentos e confrontos ideológicos vigentes em cada período. O presente estudo centra-se, portanto, na produção crítica de Guanabarro sobre Villa-Lobos, buscando revelar o que há de subjacente, sob a superfície da simples resenha musical.

Antes de avançarmos, importa salientar como a análise de textos de crítica musical tem vindo a ser cada vez mais reconhecida como uma abordagem valiosa sob vários prismas, proporcionando uma compreensão mais profunda dos contextos culturais, ideológicos e estéticos implicados. Nesse sentido, convém trazer à tona o conceito de “história imediata” defendido pelo historiador francês Jean Lacouture, tal como explorado pelos investigadores brasileiros Prof. Luiz Guilherme Goldberg e Amanda Oliveira na apresentação dos *Anais do I.º Simpósio Internacional Música e Crítica* (2019):

Se encararmos que a crítica musical periodista é uma das maneiras na qual uma sociedade num determinado período histórico se retrata, se interpreta, se projeta no futuro, a sua análise terá o grande potencial de questionar concepções tradicionalmente aceites e, conseqüentemente, confirmá-las ou alterá-las. Trata-se de uma concepção alinhada à história imediata, cujo fundamento “não tende apenas a encurtar os prazos entre a vida das sociedades e sua primeira tentativa de interpretação, mas também a dar a palavra aos que foram os atores dessa história” (LACOUTURE, 1988, p. 217).

A nossa proposta é compreender de que forma esses atores – aqui, especificamente Guanabarro –, ao assumirem o papel de arautos de uma comunidade, procuraram representar o que consideravam ser a realidade coletiva. Para alcançarmos esse objetivo, torna-se fundamental “deslocar o olhar (...) da narração dos factos passados, da pesquisa da veracidade dos traços deixados (...), para estudar, a partir dessas mesmas fontes, as representações que uma época tem de si própria, da sua história e da sua subjectividade” (Dosse, 2003, p. 314). Cumprida esta tarefa, o nosso objecto de estudo deixa de ser um simples encadeamento de acontecimentos, tornando-se antes o desdobrar das representações que uma época faz de si própria (Goldberg & Oliveira, 2019, p. 3).

 ^[2] Ver notícia “O decano dos jornalistas condenado por crime de imprensa”, no jornal *A Batalha*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936, p. 2.

Num interessante artigo sobre o tema, o musicólogo português Paulo Ferreira de Castro vai ainda mais longe, retirando o crítico de uma posição passiva de mera testemunha e atribuindo-lhe o papel de *agente-performer*. Para Castro,

(...) a crítica é ela própria uma modalidade de actuação – e portanto, um exercício de poder – no sentido daquilo que os autores da *speech act theory* (teoria dos actos de fala) entenderam por acto “performativo”: um acto linguístico que não se limita a descrever um aspecto da realidade, mas que actua directamente sobre essa própria realidade, introduzindo nela uma configuração específica. (CASTRO, 2019, p. 11)

2. 1918-1921: “Ousado colorista”

Em agosto de 1918, aos 31 anos, Heitor Villa-Lobos conseguiu, a duras penas, realizar o seu primeiro concerto autoral com obras para grande orquestra, depois de alguns anos restrito a recitais de música de câmara. A apresentação teve lugar no palco mais prestigiado do Rio de Janeiro, o Theatro Municipal, e contou com a participação do veterano maestro Francisco Braga, que dirigiu em primeira audição o “mito-poema” *Myremis*. Décadas mais tarde, Villa-Lobos reconfiguraria esta obra, rebatizando-a como *Amazonas* – uma das suas composições mais importantes. Nesse momento, Heitor ainda procurava uma identidade própria como compositor, após anos a viajar pelo Brasil como caixeiro-viajante, a tocar violoncelo no circuito de teatro de revista carioca e a atuar em pequenos conjuntos nos cafés do centro da cidade, entre outras atividades. Já era considerado “moderno” em alguns círculos, esforçando-se por romper com certos formalismos da música de concerto, como ao incluir nas suas orquestrações instrumentos pouco comuns nesse universo – a exemplo de percussões de origem indígena e afro-brasileira.

Contudo, Heitor ainda não se dedicava plenamente ao que se tornaria o seu maior objetivo alguns anos mais tarde: a criação de uma linguagem musical de concerto genuinamente brasileira. Até então, o seu foco estava em desafiar formalismos de maneira mais “universal”. Esse propósito (e a ausência de outros) pode ser observado no título das peças autorais programadas no referido concerto: *Naufrágio de Kleônikos*, *Myremis* e *Tédio de Alvorada*, todas inspiradas no universo mitológico grego, arcabouço do parnasianismo então vigente, e *Prelúdio Sinfônico da ópera Enith-Izath*, uma obra cujo libreto tem por cenário a Paris do séc. XIX. Moderno musicalmente, mas nada nacionalista. Apesar de contar com ampla divulgação, fruto do apoio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o concerto teve uma audiência reduzida. A crítica, ao menos, marcou presença. Numa resenha publicada alguns dias depois, no *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabarro lamentou a escassa assistência e reconheceu o esforço do compositor,

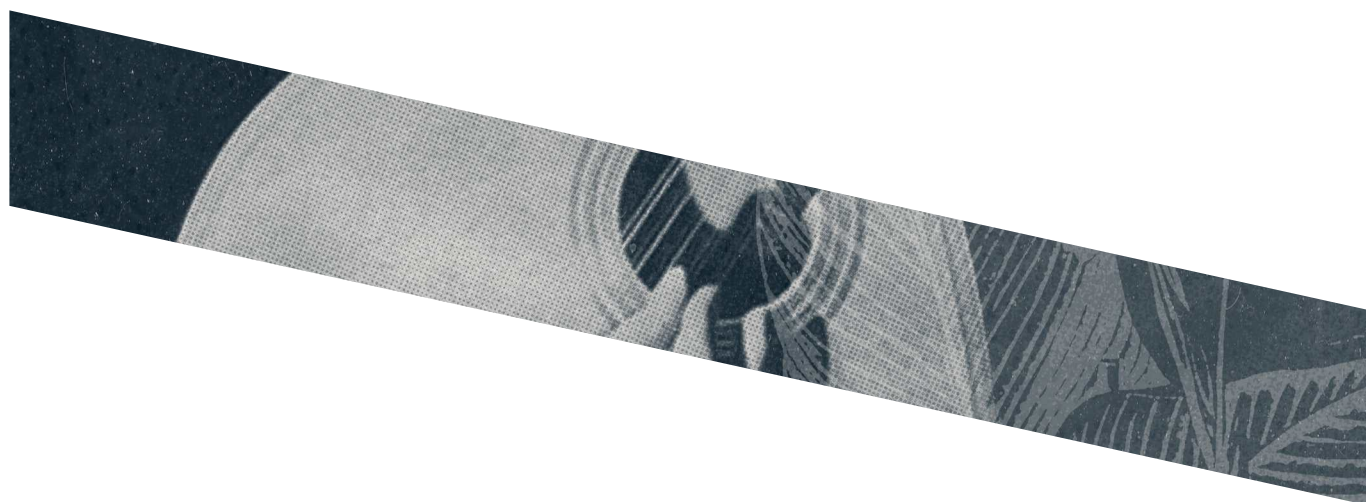
que empregou grande parte de seu escasso tempo em ensaios, visando apenas a vantagem de tornar-se conhecido, ele que passa a vida num ativo trabalho exaustivo, a ponto de surpreender toda a gente como ainda acha tempo para dedicar-se à composição orquestral. (Guanabarro, Oscar. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1918, p. 5.)

Embora tenha escrito que lhe “agradou bastante o *Tédio de alvorada* e mais ainda o *Myremis*”, foi o *Prelúdio Sinfônico delzaht* que causou maior impressão em Guanabarino como uma “página de grande valor artístico e de alta inspiração” que, segundo ele, merecia ter sido repetida. Em relação ao quarto acto da ópera, encenado na segunda parte do programa, ele mostrou-se menos entusiasta, observando que “ninguém entendeu o que se passava em cena”. Nos anos seguintes, Guanabarino escreveria de forma agressiva sobre Heitor, mas concluiu esta crítica – possivelmente a sua primeira sobre o compositor – num tom encorajador:

Não foi pequena a nossa surpresa durante a execução das suas peças sinfônicas, trabalho de estilo moderno revelando um harmonista de valor. Há no ilustre compositor brasileiro a preocupação orquestral, os efeitos variadíssimos de timbres que o tornam ousado colorista, [embora] com sacrifício da ideia melódica. Em todo caso, o talento do sr. Villa-Lobos manifestou-se de modo a merecer os aplausos de todos os brasileiros que se interessam pela arte musical. (Guanabarino, Oscar. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1918, p. 5.)

Villa-Lobos surgia, portanto, como um jovem compositor esforçado e surpreendente, ainda que a sua “preocupação orquestral” sacrificasse os elementos melódicos das suas obras. Guanabarino não tardaria a rever essa opinião. Três anos depois, em junho de 1921, Villa-Lobos realizou no Theatro S. Pedro um concerto que incluía obras para canto e orquestra, culminando com a representação do terceiro ato da ópera *Izath* – cujo prelúdio, melodioso, tanto havia agradado a Guanabarino anteriormente. Heitor continuava a ser um “ousado colorista” – mas a sua verve criativa contava, cada vez mais, com incursões em temas brasileiros, como se pode observar pelos títulos executados na ocasião, tais como *A Lenda do Caboclo*, *Viola e Sertão no Estio*.

No geral, houve consenso acerca dos predicados de Heitor, descrito por Guanabarino como “incontestavelmente um talento de primeira ordem”. Também houve unanimidade quanto à qualidade das obras apresentadas, com Tapajós Gomes, o crítico do jornal *Correio da Manhã* conhecido pela sua abertura ao novo, a afirmar que eram “música moderníssima, à qual, ao lado das mais surpreendentes combinações e dos mais imprevistos efeitos orquestrais, não falta a frase melódica” (Guimarães, 1972, p. 52). O problema, para todos, residia no libreto de *Izath*, ingênuo e “deficientíssimo”. “Daria um excelente filme americano, mas no teatro é ridículo. O compositor devia tê-lo recusado”, resumiu Guanabarino (1921, p. 4).



Naquele momento, Guanabarro ainda não ocupava um lugar de antagonista de Villa-Lobos. Era apenas mais um, entre muitos críticos atuantes no período, a identificar qualidades e defeitos na obra do compositor. Um primeiro ataque mais contundente por parte de Guanabarro se deu dois meses depois, em outubro de 1921, na resenha que publicou sobre um concerto de câmara realizado por Villa-Lobos no *Salão Nobre do Jornal do Commercio*. Duas obras especialmente arrojadas, o *Quarteto Simbólico* e o *Trio nº 3*, scandalizaram os críticos presentes, a ponto de dois deles abandonarem a sala durante a apresentação. Mesmo considerando as obras executadas uma “incompreensível mistura de sons sem nexo, sem melodia e sem harmonia”, conforme registrou em sua famosa coluna no *Jornal do Commercio*, Guanabarro não fez como os dois colegas: assistiu ao concerto do início ao fim. Quatro dias depois, ainda remoía Heitor Villa-Lobos: “A nossa revolta se origina num sentimento patriótico”, voltou à carga em sua coluna. “O seu talento está transviado, em lugar de vir reforçar a plêiade dos nossos artistas filiados às puras escolas que esses novos iconoclastas pretendem destruir” (Guérios, 2003, p. 120).

Heitor nunca responderia diretamente a Guanabarro, mas os seus amigos fizeram-no por ele. Duas semanas após a publicação da crítica, o poeta modernista carioca Ronald de Carvalho – colaborador de Villa-Lobos numa série de canções de câmara e uma espécie de mentor para um grupo de jovens intelectuais que se reuniam na sua casa, no Rio de Janeiro, para tertúlias sobre poesia e cultura – escreveu um texto intitulado *A Música de Villa-Lobos*, que foi replicado na imprensa do Rio e de São Paulo. “A arte é uma aspiração à liberdade”, iniciou ele, como se falasse em nome de Villa-Lobos.

O que nós, poetas, músicos, pintores, escultores e arquitetos desejamos é criar o nosso ritmo pessoal, é transmitir a nossa harmonia interior. Não queremos regras, não admitimos preconceitos. Não nos atraem as teorias especiosas (...). Villa-Lobos sente a vida como uma criação contínua. Ele não quer ser novo nem antigo, mas simplesmente Villa-Lobos. Aos que o julgam apressadamente, dá apenas uma ideia e riqueza plástica, de fulgor impressionista. Nada mais errôneo, entretanto. Debaixo de todas aquelas notas coloridas, sob aquele caprichoso desenho de imagens múltiplas e sucessivas que se cruzam e se mesclam umas às outras, corre uma grande e volumosa torrente de idealismo transcendente. Não existe em toda a nossa literatura musical uma inventiva tão pronta, estranha e sugestiva como a sua (...) A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nela a chama da nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena que percebemos nela. É uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir moralmente, e que precisa rir e chorar livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis. Seu canto não se perde na massa coral. Vibra isolado, único, singular (Carvalho, s/d, p. 2).

Carvalho aborda pontos interessantes. Para ele, Villa-Lobos não era um iconoclasta, como sugeria Guanabarro, mas um artista que buscava transmitir ao público a sua própria harmonia interior – um “idealista transcendente” que, para permanecer fiel a essa visão, precisava abdicar de regras e preconceitos. Além disso, talvez pela primeira vez, Villa-Lobos é descrito como uma expressão da “raça brasileira”, uma imagem que o acompanhará cada

vez mais intensamente a partir de então. Carvalho caracteriza ainda o seu amigo como alguém cujo canto não se perde na “massa coral”, mas que “vibra isolado, único, singular”. Villa-Lobos orgulhar-se-á disso em futuras entrevistas, sempre recusando admitir influências (mesmo as mais evidentes, como Debussy e Stravinsky) ou aderir a grupos e movimentos. É importante notar que, a partir de 1920, surge um crescente estímulo, fomentado pela imprensa e pelos canais oficiais do Governo, a iniciativas artísticas focadas na cultura nacional, no contexto dos grandiloquentes preparativos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, a se realizar em 1922. No período, o Governo emitiu comunicações insinuando a concessão de subsídios para projetos artísticos alinhados com o tema, a serem incorporados à programação da Feira, a exemplo de um suposto concurso de óperas nacionais inéditas que acabou por não se concretizar. Ainda que tenha havido algum exagero na promoção desses objetivos, as comunicações relativas à pré-produção do evento desencadearam um frenesim nacionalista que contagiou fortemente o meio artístico. Não é por acaso que as primeiras obras de Villa-Lobos mais fortemente ligadas a temas nacionais tenham surgido no período – o que explica mais uma camada de antipatia de Guanabarro em relação ao compositor, que além de ser criticado por ser “original”, “dissonante” e “futurista”, passará a sê-lo também por incorporar, de um modo até então inédito, elementos das músicas popular, étnica, indígena, rural e folclórica na sua produção de concerto.

3. 1922: “Evadidos dos Manicômios”

Heitor Villa-Lobos foi o único compositor a ser convidado para participar da Semana de Arte Moderna de São Paulo – o histórico festival realizado em fevereiro de 1922 no Theatro Municipal da maior capital econômica do país, que reuniu importantes artistas e intelectuais modernistas, ou simpatizantes do movimento, entre veteranos, como o escritor Graça Aranha, e jovens promissores, como o professor, escritor, musicólogo e jornalista Mário de Andrade e a pintora Anita Malfatti. Embora a sua participação tenha ocupado uma parte significativa do programa da Semana e obtido boa repercussão na imprensa local, Villa-Lobos nunca atribuiu ao festival um peso especial na sua trajetória artística. Em entrevistas, afirmou diversas vezes que para ele a participação na Semana tinha sido mais apenas mais um trabalho remunerado, como tantos outros, e que as obras apresentadas, modernas ou não, já tinham sido exibidas anteriormente. Além disso, costumava declarar que nunca se considerou parte do movimento modernista.

Ainda assim, a presença de Villa-Lobos na Semana teve um impacto relevante em sua trajetória – embora não propriamente de carácter artístico, e em duas frentes. A partir dela, Villa-Lobos, que de certa forma já havia esgotado as possibilidades profissionais no Rio de Janeiro, encontrou um terreno fértil para o desenvolvimento de sua carreira. Em São Paulo, a ação de mecenas como Paulo Prado e Olívia Penteado, integrantes de uma elite cafeeira ávida por cultura, dinamizava o ambiente artístico da cidade, gerando novas oportunidades de trabalho. Em breve, Villa-Lobos partiria para Paris, com subsídios fornecidos em parte pelo Governo e em parte pelo círculo de mecenas e amigos, especialmente aqueles que passou a conhecer e a frequentar em São Paulo, na esteira da Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a participação no festival trouxe para Villa-Lobos uma consequência desagradável: colocou-o definitivamente na mira de Guanabarro. O crítico, que via o movimento modernista tomar força na música, passou a atacar o compositor com uma dureza implacável, transformando-o em símbolo de tudo o que considerava prejudicial e devia ser evitado no fazer artístico.

A polémica entre Guanabaro e a turma modernista de São Paulo teve início com uma troca de farpas, através dos jornais, entre ele e o jovem escritor paulista Menotti del Picchia, um dos participantes da Semana. Para Guanabaro, Menotti, enquanto um dos oradores do festival, seguira “a lógica da sua escola”: a de “explicar tudo sem nada explicar”. Quanto ao grupo modernista como um todo, mereceu do crítico “a denominação de mambembe, visto não existir no seu seio o menor vislumbre de autoridade artística”. O desfecho, para Guanabaro, não pudera ser outro: a Semana de Arte Moderna não teria passado, nas suas palavras, de “uma patacoada” (Guanabaro, 1922, p. 2).

A certa altura do artigo em questão, Guanabaro direcionou as críticas a Villa-Lobos, a quem já vinha submetendo a resenhas ambíguas e professorais havia pelo menos quatro anos. Graças à sua participação na Semana, Heitor encontrava aqui um antagonista de peso.

Nada conhecemos na pintura, na escultura e na poesia, entre os artistas brasileiros, a que se possa dar o título de futurista (...). Existe, é certo, um músico de talento ainda não cultivado, que se esforça para enveredar por esse caminho tortuoso. É o sr. Villa-Lobos, que procura esconder nessa ausência de bom senso, das suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia, o que lhe falece em inspiração, e que da música só se aproveita dos elementos som e ritmo, de modo que, se no seu poema sinfônico *A guerra*^[3] conseguiu belos efeitos estéticos, grandeza onomatopeica e rajadas descritivas, no terreno da confusão, do alarido, da gritaria, da guerra, enfim, nada mais tem produzido que mereça uma classificação entre os mestres.

(...) A sua música rítmica é puramente africana, sem melodia e sem harmonia, de modo que não resiste à menor análise harmônica sem que o crítico a classifique de disparatada e absurda.

(...) E tanto isso é verdadeiro, tanto a sua música é privada de bom senso, que um pistonista bem conhecido no Rio de Janeiro, tomando parte num ensaio sob a regência do próprio autor, o sr. Villa-Lobos, executou uma canção popular sem causar escândalo nem chamar a atenção do autor. Isso prova que tudo quanto estava sendo executado era uma barulhada sem pés nem cabeça. Tivemos aqui um futurista: o sr. Milhaud^[4] que foi vaiado em Paris; temos agora o sr. Villa-Lobos, que ouviu assobios e gaitadas em São Paulo. É doloroso (Guanabaro, 1922, p. 2).



^[3] Obra sinfônica que Heitor estreara com êxito dois anos antes no Theatro Municipal do Rio, num concerto em homenagem aos Reis da Bélgica, então em visita ao país.

^[4] Darius Milhaud (1892-1974), compositor e professor francês, membro do influente Grupo dos Seis, viveu no Brasil entre 1917 e 1918, quando trabalhou no Rio de Janeiro como secretário do poeta e diplomata Paul Claudel

Dias depois, ainda em polémica com Menotti del Picchia, Guanabarro escreveria que ele e o seu grupo eram uma

horda de iconoclastas que, antes de produzirem, desejam insensatamente destruir o existente (...), substituindo o belo pelo ridículo, a ciência pelo charlatanismo, o amor pela devassidão, tudo sem ordem, sem leis, sem escala, sem plano, sem ideal, visando tão-somente a glória momentânea de um carnaval artístico realizado entre evadidos dos manicômios (Guanabarro, 1922, p. 2).

No que respeita à música modernista, a “ausência de forma e carência de harmonia sensata” constituíam um todo “tão ridículo quanto enfadonho, e repugnante ao ouvido educado”. E, mais uma vez, sobrou para Heitor

Villa-Lobos não nos dá a sensação que no teatro recebemos de Verdi. Quando o autor do Quarteto Simbólico produzir uma partitura compreensível terá nossos aplausos. Debussy é um desvairado genial; imitá-lo sem gênio é adquirir tão somente a qualidade do desvairado (Guanabarro, 1922, p. 2).

Ainda em 1922, Oscar Guanabarro intensificou suas críticas a Villa-Lobos no *Jornal do Commercio*. A impressão era que a aprovação do maestro austríaco Felix Weingartner (1863-1942) ao compositor brasileiro – de quem incluiu uma obra num concerto que realizou em julho, com a Filarmônica de Viena, no Theatro Municipal do Rio –, em vez de suavizar o tom do articulista, teve efeito oposto. Raras vezes uma crítica tão mordaz havia saído das prensas cariocas:

Esse artista não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele próprio não se compreende (...) Suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, de verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que a orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvise uma maluquice qualquer. O que ele quer é encher o papel de música, sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições, que devem ser calculadas pelo peso de papel consumido às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão da vulgaridade (Penna, 1987, p. 49).

Sobre o concerto em si, segundo Guanabarro, “o público aplaudiu a *Ave Libertas*, de [Leopoldo] Miguez, e não compreendeu a *Dança Frenética*, de Villa-Lobos, talvez por estar errado o título, que deveria ser *Dança de São Guido*, com uma nota explicativa: para se executada por músicos epiléticos e ouvida por paranoicos” (Penna, 1987, p. 49). Encerrando de forma inesperada aquele 1922 tão “belicoso”, novembro trouxe uma espécie de trégua nos ataques de Guanabarro a Villa-Lobos. Essa pausa deveu-se a um concerto autoral que

o compositor apresentou nesse mês no Theatro Municipal, como parte de uma série destinada a angariar fundos para tão desejada temporada em Paris. Não foi por acaso: no programa do concerto, dedicado ao presidente da República, Epitácio Pessoa, Villa-Lobos incluiu exclusivamente obras sacras, um gênero de concepção mais amena e mais ao gosto de Guanabarro, que elogiou em sua coluna esta vertente pouco explorada da produção do compositor.

Esse concerto, com grande orquestra, teria servido para atestar a retirada do maestro Villa-Lobos do grêmio futurista? (...) “Pelo menos as suas partituras sacras (...) têm ideias aceitáveis, melodias sensatas e algumas bem inspiradas; e nota-se, em algumas delas, sensível progresso no terreno da harmonia, e uns rastejos pelo contraponto. O moteto a duas vozes [*Memorare*] e o *Tantum Ergo* são duas peças dignas de elogio (Guanabarro, 1922, p. 2).

4. 1923-1930: Príncipe dos Chocalhos

Villa-Lobos passou temporadas decisivas em Paris, em pleno período das *Années Folles*, os Anos Loucos – entre 1923 e 1930, com dois breves interregnos no Brasil e uma participação avassaladora num festival em Barcelona. Aos que esperavam que ele desempenhasse, na Europa, o papel clássico da elite brasileira, que enviava os seus protegidos para estudar nos conservatórios estrangeiros, Villa-Lobos respondia que não estava em Paris para estudar, mas sim para apresentar as suas obras. E brincava, dizendo que a sua academia não tinha sido o prestigiado Instituto Nacional de Música carioca, mas a escola das ruas, onde tivera por mestres músicos populares negros, como Pixinguinha e Donga.

Tal como aconteceu com toda aquela geração modernista, de Mário de Andrade à pintora Tarsila do Amaral, a segunda metade dos anos 1920 representou para Villa-Lobos um mergulho definitivo no manancial cultural do Brasil profundo. Em Paris, ele estreou, para o delírio de uma crítica extraordinariamente receptiva, duas das obras mais emblemáticas nesse sentido: *Nonetto* e *Choros nº 10*. Ambas integram elementos da música popular brasileira, como o samba e o choro, cantos indígenas, ritmos afro-brasileiros e sons da natureza, numa polifonia exuberante e repleta de camadas e significados que nenhum outro compositor lograra explorar.

Ao levar esses sons pouco valorizados no seu próprio país para as salas de concerto da então capital cultural do mundo e ser aclamado por isso, Villa-Lobos afirmou-se, sem querer, um compositor decolonialista *avant la lettre*. Contrapunha o eurocentrismo, na sua própria geografia, com aquilo que considerava a tradução mais eloquente do conceito de “brasilidade”: a combinação, nem sempre harmoniosa, mas vibrante e renovadora, dos múltiplos estratos culturais que compõem o seu país natal. Para Guanabarro – frequentemente preconceituoso e racista em suas resenhas –, essa vitória simbólica representava um verdadeiro pesadelo.

Do outro lado do Atlântico, Guanabaro repercutiu com escárnio as resenhas francesas, esmagadoramente favoráveis. “Para que leiamos críticas como estas e outras”, escreveu no *Jornal do Commercio*, “o Congresso Nacional subvencionou o autor das *Pipocas*^[5] para fazer propagandas musicais na Europa” (Guanabaro, 1922, p. 2).

Em 1926, Villa-Lobos deu uma entrevista reveladora, publicada em página inteira, ao jornal carioca *A Noite*. Nela, declarou:

Pode dizer que, na minha opinião, os três maiores compositores do Brasil são [Ernesto] Nazareth, [Marcelo] Tupynambá e Sinhô^[6]. Esses, ao menos, ignoram o servilismo escolar. Produzem coisas suas. Podem ser rudimentares, seresteiros, caboclos, mas são legítimas expressões brasileiras (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

Sentando-se então ao piano, Villa-Lobos tocou trechos da ópera *Izaht* para o repórter.

Veja que colorido educado, que pompas sonoras, que correção técnica! Edificante! Pois quer saber? Tudo isto, para o meu íntimo modo de sentir, não vale quatro compassos do Nonetto! (...) Nas cruzes do Nonetto, com os sons bárbaros, as toadas toscas, as brutalidades instintivas, está o meu amor, o meu entusiasmo, o meu sangue (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

A seguir, mostrou partes de *Zoé* e das *Danças Africanas Características*, que o repórter descreveria como “composições fortes, ardentes, refletindo os ruídos toscos e os sentimentos rudimentares das senzalas, a nostalgia agoniada do negro submisso, trabalhando na aurora bárbara da raça” (Villa-Lobos, 1926, p. 6).

Semanas depois, Guanabaro contestou os arroubos de *A Noite*:

“Genuinamente nacional”, dizem a respeito do sr. Villa-Lobos; mas o Brasil não é a Costa d’África, mãe de certos ritmos introduzidos na música que pretendem naturalizar como brasileira, nem tampouco é nacional o ritmo do Zé Pereira, genuinamente português e, no entanto, introduzido em uma das composições do músico futurista, que está perdendo o seu precioso tempo e estragando o seu talento, além do ultraje que recebeu ultimamente quando proclamado ‘o maior compositor da atualidade’, e isso pelo sr. Marinetti^[7], o homem mais vaiado no mundo inteiro (Guanabaro, 1922, p. 2).



^[5] Guanabaro referia-se ao *Quarteto de Cordas nº 3* de Villa-Lobos, também conhecido como “Quarteto das Pipocas”, graças ao subtítulo “Pipocas e Potocas” dado, pelo autor, ao 2º movimento

^[6] Célebres compositores populares brasileiros

^[7] Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi um escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano, fundador do movimento futurista.

Em 1929, ainda lamentava a presença de Villa-Lobos na Europa e a notabilização, por lá, de *Choros nº 10*:

Se formos expor aos olhos estrangeiros todas as nossas vergonhas, aí de nós, basta o que acaba de fazer em Paris o 'barulhista' Villa-Lobos com sua música carnavalesca (...) Esse brasileiro que se proclama propagandista do que é nosso em matéria de arte nacional, publicou o *Choros nº 10*, composição cujo ritmo é africano e a letra tola ou africana, não sabemos de que nação, mas que o célebre introdutor do reco-reco brasileiro em Paris nos dirá se é cabinda ou nagô. E é por essa forma que o propagandista nos desmoraliza em Paris, procurando fazer crer que somos um povo de negros e que a nossa arte não vai além da borracheira africana (Guanabara, 1922, p. 2).

A forma bizarra com que parte da imprensa brasileira, capitaneada por Guanabara, tratava as conquistas de Heitor mexeu com os brios do homem de teatro Renato Vianna. Num excerto de uma crítica teatral publicada em dezembro no jornal *A Manhã*, Vianna rebateu a agressividade de Guanabara, sem, no entanto, o nomear:

De momento, lembro-me do caso Villa-Lobos, um gênio brasileiro que a Europa descobriu (...) Villa-Lobos perambulou sempre. Sem prestígio, sem consideração, hostilizado pelo seu meio, atacado e ridicularizado. Ainda em 1922, como meu maior colaborador na [companhia teatral] Quimera, foi chamado de maluco por um velho crítico respeitabilíssimo que conta com 89 anos de senso comum^[8] ... Hoje Villa-Lobos se impôs pelo braço da crítica estrangeira, que o consagrou para ser, d'ora em diante, uma "glória nacional" (Vianna, 1927, p. 13).

Em 1928, já um respeitado crítico musical e escritor, Mário de Andrade reconheceu, num artigo no jornal paulista *Diário Nacional*, que Villa-Lobos se tornara um mestre, uma "influência salutar" para compositores da nova geração, como o paulista Camargo Guarnieri. Algumas das soluções encontradas por Heitor, segundo Mário, contribuíam para a formação de uma "escola brasileira", "tradicionalizando processos criativos de compor" (Andrade, 1928, p.7).

Guanabara, pelo contrário, sofria com cada notícia sobre o sucesso internacional de Villa-Lobos repercutida pela imprensa brasileira. "Antes de tudo é preciso que se saiba que Villa-Lobos não tem a seu favor um único artigo assinado por crítico de responsabilidade em Paris", escreveu ele no início de julho na sua coluna do *Jornal do Commercio*. "Terá, quando muito, alguns elogios de incompetentes", prosseguiu, antes de listar uma série de instrumentos de percussão que Heitor incluía nas suas obras mais recentes, incomuns no universo da música de concerto, como chocalhos, caxambus, reco-recos, tambores, caixas, bumbos e puítas. "Nesse instrumental só faltou uma peça de artilharia, um sino grande e uma sirene a vapor", ironizou. E concluiu com um recado direto para Paris: "Fique-se [Villa-Lobos] por lá com as suas trovoadas e deixe-nos em paz" (Guanabara, 1922, p. 2).

 ^[8] Exagero humorístico de Vianna: Guanabara tinha 76 anos em dezembro de 1927.

Mesmo à distância, Heitor teve quem o defendesse. O pianista Ernani Braga, seu amigo querido, que se mudara para o Recife após participar na Semana de Arte Moderna em São Paulo, publicou um artigo na imprensa local, ridicularizando Guanabarro: “o homenzinho é o Macobeba carioca”, declarou. E com razão – Macobeba era uma assombração do folclore pernambucano (Braga, 1929, p. 4).

Em 1929, Villa-Lobos promoveu uma série de concertos em São Paulo, obtendo elogios da imprensa local pelo seu talento e seu empenho. Mesmo longe, Guanabarro manteve-se como voz dissonante. Em resposta ao crítico Nestor Victor, que exaltara Villa-Lobos em *O Estado de S. Paulo*, Guanabarro usou sua coluna no *Jornal do Commercio*, a partir de setembro, para uma nova onda de ataques ao compositor. Apelidando-o de “padroeiro do barulhismo”, “homem dos chocalhos e do reco-reco” e criador de “sensaborias e borracheiras”, Guanabarro acusava Villa-Lobos de procurar “apoio na depravação”, que, para o crítico, representava uma “força” empenhada em “destruir a sociedade atual”. Em dado momento, Guanabarro achou oportuno reproduzir um extenso trecho do artigo de Nestor Victor sobre o sucesso de Villa-Lobos na Europa e, com a maturidade de uma criança traquina, após a cada frase original, entre parênteses, o comentário “é mentira” – nada menos de 12 vezes. Já tivera dias melhores (Guanabarro, 1929, p.2).

Imperturbável, Nestor Victor respondeu em *O Globo* que “os novos, no Brasil e em toda parte”, gostassem ou não os “velhos”, continuariam a produzir como bem entendessem. E encerrou a polêmica com humor, ironizando o próprio Guanabarro, a quem atribuiu “talento, cultura e competência técnica de sobra” ... para fazer rir (Victor, 1929, p. 7). Guanabarro, porém, continuou os ataques, coluna após coluna, incluindo entre suas vítimas admiradores de Villa-Lobos, como Arthur Rubinstein (“é um pândego!”) e o jovem crítico musical curitibano Andrade Muricy (“quem será esse aimoré?”) (Guanabarro, 1922, p. 2).

A verdade era que a aceitação de Villa-Lobos na Europa mortificava Guanabarro, que sempre apostara no fracasso do compositor e não admitia o seu êxito. “Quando [Villa-Lobos] lá reapareceu com dinheiro que não ganhara com a sua arte”, escreveu ele numa das colunas, referindo-se à segunda temporada parisiense do compositor, financiada pelos irmãos Guinle, “comeram-lhe o cobre, encheram-no de elogios e disseram-lhe: ‘Volte para a sua terra e traga mais arame’” (Guanabarro, 1922, p. 2). Na imaginação de Guanabarro, o sucesso de Villa-Lobos não passava de uma farsa comprada aos franceses. “[Ela] não passa de uma lenda”, concluiu, fazendo um trocadilho com o título de uma obra do compositor: “A lenda do caboclo” (Guanabarro, 1929, p. 2).

Em 1930, Villa-Lobos retorna a São Paulo para uma nova temporada. Por coincidência, no mesmo dia 2 de julho em que o *Diário Nacional* publicava elogios de Mário de Andrade a Villa-Lobos, o *Jornal do Commercio* carioca comprovava que santo de casa não fazia milagre, veiculando vitupérios de Guanabarro contra o compositor. Exasperado com a onipresença de Heitor nos repertórios nacionais – “as pianistas brasileiras irritam a gente com as *Cirandas*, com o Polichinelo que toca o Zé Pereira”, “como se não houvesse no mundo outro compositor” –, Guanabarro apelou aos leitores da sua coluna para uma espécie de boicote: “Basta de Villa-Lobos!” (Guanabarro, 1930, p. 2).

5. 1932-1935: “Gênio inculto”

Em fevereiro de 1932, depois de muitos anos de batalha como artista autônomo, Villa-Lobos tornou-se funcionário público, nomeado pelo Governo Vargas para o cargo de Diretor de Música e Canto Orfeônico, que era subordinado à Diretoria Geral de Instrução do Distrito Federal – ele iniciava ali uma longa e frutífera trajetória à frente da educação musical no Rio de Janeiro. O cargo oficial não inibiu Guanabarro de continuar a persegui-lo. Em maio, ele escreveu em sua coluna:

O Sr. Villa-Lobos recebe magnífico ordenado – dois contos de réis mensais – para criar os orfeões nas escolas públicas do Distrito Federal. Reunidos os alunos da aludida escola, o célebre futurista africano disse que ia fazer a Escola Normal cantar em coro, e que, se não conseguisse, naquele mesmo dia sumiria pelo chão abaixo (Guanabarro, 1932, p. 2).

Dois anos depois, em dezembro de 1934, Guanabarro definiu Villa-Lobos como “um gênio inculto, [uma] águia de asas quebradas incapaz de subir às regiões etéreas e condenada ao voo rasteiro e incerto das narcejas palustres” (Guanabarro, 1934, p. 2). Em 1935, traduz de forma eloquente, com imagens bem concretas, o seu pensamento, carregado de preconceito:

Tudo deve ter o seu lugar. Nos seus salões, em noites de recepção, nunca encontrei os sambistas que gingam elegâncias requiebradas nos préstitos carnavalescos. Seria chocante esse encontro das capadócias com a gente de elevada cultura que frequenta as suas reuniões. Num banquete político não se serve feijoada completa, com tripas e chispes (Guanabarro, 1935, p. 2).

6. 1935: “Qualidades apreciáveis e raríssimas”

Ainda em 1935, uma guinada inesperada: Guanabarro pareceu se apaziguar em relação a Villa-Lobos. Ele foi capaz de elogiar-lhe a obra sinfônica *Uirapuru* – “no seu gênero é a sua melhor produção, eivada de aberrações harmônicas e traçada com unidade de inspiração”; “Villa-Lobos segue atualmente uma excelente diretiva que condena grande número de suas antigas extravagâncias” (Guanabarro, 1935, p. 2) – e fez uma declaração sensível, em dezembro, depois de assistir seu antigo desafeto a reger, de forma “quase perfeita”, a *Missa em Si Menor* de J. S. Bach:

[Aceitar a incumbência de reger a missa de Bach] foi um arrojo desse homem que não mede sacrifícios nem recua diante das maiores dificuldades. Desde esse dia deliberamos esquecer seus pequenos desmandos e suas originalidades, para não dizer esquisitices, e colocarmos-nos ao seu lado (Guanabarro, 1935, p. 2).

Em dezembro, Guanabarro voltou a elogiar Villa-Lobos, que acabara de ver recusado o seu pedido de exoneração – apresentado em solidariedade a Anísio Teixeira, então Secretário de Educação, afastado do cargo por motivos políticos. “[Villa-Lobos] reúne excelentes qualidades de empreendedor unidas à sua tenacidade”, escreveu Guanabarro. “Com os

seus defeitos, reúne, em todo caso, qualidades apreciáveis, raríssimas entre os nossos músicos". Para completar o tom inesperado do depoimento, Guanabarro ainda afirmou ter ficado satisfeito com a recusa ao pedido de exoneração do compositor (Guanabarro, 1935, p. 2).

Depois de quase duas décadas a atacar Villa-Lobos, encarando-o como uma ameaça ao domínio das suas convicções artísticas no panorama da música de concerto brasileira, Guanabarro, dois anos antes de falecer, parece ter capitulado, reconhecendo a derrota e o talento do seu antagonista. Este desfecho marcava o fim de uma perseguição que, na realidade, pouco tinha de pessoal, mas que, por se ter perpetuado em papel, tornou-se um documento valioso para entender os jogos de força estéticos na Belle Époque musical do Brasil.

O Brasil em que Guanabarro acreditava — e que boa parte da elite intelectual das últimas décadas do século XIX também idealizava — consistia numa extensão europeia colonizadora. Nele, as influências indígenas e africanas eram reiteradamente abafadas, num cenário em que as convicções eurocêntricas dominavam a construção da identidade cultural. Contudo, esse Brasil começava a perder espaço na disputa por narrativas identitárias, no mesmo momento em que Villa-Lobos ascendia como figura central na cena musical brasileira.

Inicialmente, Guanabarro criticava Villa-Lobos por ser um "ousado colorista", um adepto do movimento modernista que questionava os cânones composicionais europeus tradicionais pré-Debussy. Porém, à medida que Villa-Lobos solidificava a sua proposta artística, abraçando elementos como os gêneros populares de matriz afro-brasileira, cantos indígenas, folclore e a celebração da natureza autóctone — como representação da vitalidade e originalidade da cultura mestiça brasileira —, principalmente no contexto das séries de *Choros*, *Serestas* e *Bachianas Brasileiras*, Guanabarro intensificou os ataques, chegando a lançar mão de argumentos racistas e preconceituosos, alinhados ao virulento pensamento eugenista ainda presente no Brasil da época.

Villa-Lobos, contudo, saiu vitorioso. Seu legado atravessou gerações, inspirando compositores eruditos como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, bem como nomes destacados da música popular, como Antônio Carlos Jobim, Edu Lobo, Chico Buarque e Guinga. A sua visão artística — ecológica, decolonial e inclusiva, *avant la lettre* — não só consolidou a sua obra como a mais significativa da música de concerto nas Américas no século XX, como também deixou uma marca indelével no imaginário mundial, com sua visão de Brasil utópica e vibrante.

Referências Bibliográficas

Bonafoùs, C. (1897, 5 de fevereiro). *Solfejando*. Cidade do Rio, Rio de Janeiro.

Braga, E. (1929, 28 de julho). *Vida Musical*. *A Província*, Recife, p. 4.

Carvalho, R. (s.d.). *A música de Villa-Lobos*. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 2.

Castro, P. F. (2019). A crítica musical como objeto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarro*, Pelotas, 2017 (pp. 9–26). Luiz Guilherme Goldberg.

Dosse, F. (2003). *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. EDUSC.

Goldberg, L. G., & Oliveira, A. (2019). Apresentação. In *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarro*, Pelotas, 2017 (pp. 1–5). Luiz Guilherme Goldberg.

Goldberg, L. G., Oliveira, A., & Menuzzi, P. (Orgs.). (2019). *Transcrições guanabarras: antologia crítica – O Paiz (1884–1889) Vol. 1*. LiquidBook.

Guanabarro, O. (1918–1929). Críticas musicais e artísticas. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro.

Guanabarro, O. (1918, Agosto 16). Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, p. 5.

Guanabarro, O. (1921, Junho 14). Theatros e Música. *Jornal do Commercio*, p. 4.

Guanabarro, O. (1922, Fevereiro 22). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1922, Março 8). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1922, Novembro 22). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1924, Janeiro 2). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1926, Junho 9). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1928, Julho 3). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1929, Setembro 18). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1929, Setembro 25). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1929, Outubro 16). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guanabarro, O. (1929, Novembro 6). Pelo Mundo das Artes. *Jornal do Commercio*, p. 2.

Guérios, P. R. (2003). *Heitor Villa-Lobos: O caminho sinuoso da predestinação*. Editora FGV.

Guimarães, L. (1972). *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade*. Arte Moderno.

Lacouture, J. (1988). A história imediata. In J. Le Goff (Org.). *A história nova* (pp. 247–256). Martins Fontes.

Não identificado. (1936, 21 de julho). *O decano dos jornalistas condenado por crime de imprensa*. A Batalha, Rio de Janeiro, p. 2.

Penna, M. M. (1987, 16 de maio). *O mundo de Villa-Lobos*. Manchete, Rio de Janeiro, p. 49.

Victor, N. (1929, 7 de outubro). *Villa-Lobos – Resposta a um crítico*. O Globo, Rio de Janeiro, p. 7.

Villa-Lobos, H. (1926, 31 de maio). *A grande arte brasileira do maestro Villa-Lobos – A Noite ouve na intimidade o esplêndido artista de Noneto e Zoé*. A Noite, Rio de Janeiro, p. 6.



Rodrigo Valle Alzuguir - Universidade do Porto, Faculdade de Letras, CITCEM, Portugal

E-mail: rodrigoalzuguir@gmail.com





