

RENATO BRASIL MAZZEU

HEITOR VILLA-LOBOS

QUESTÃO NACIONAL E CULTURA BRASILEIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz.

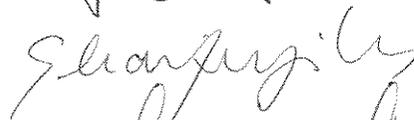
Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 14/08/2002.

BANCA

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

Prof^ª. Dr^ª. Élide Rugai Bastos

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Maria Lippi Oliveira



julho/2002

UNIDADE B e
 Nº CHAMADA T/UNICAMP
M459R
 V _____ EX _____
 TOMBO BCI 50686
 PROC 16.837/02
 C _____ DX _____
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA 10/09/02
 Nº CPD _____

CM00173352-2

IB ID 256978

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

M459h Mazzeu, Renato Brasil
 Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira
 / Renato Brasil Mazzeu. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Renato José Pinto Ortiz.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Vargas, Getúlio, 1883-1954. 3. Nacionalismo - Brasil. 4. Cultura - Brasil. 5. Modernismo. 6. Educação - Brasil. 7. Canto orfeônico - Brasil. 8. Música - Séc. XX. I. Ortiz, Renato José Pinto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Em memória de Rubens Brasil Mazzeu
(1928-1987)*

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

1002447

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Renato Ortiz, pelo apoio conferido a todas as minhas iniciativas de pesquisa, pela confiança depositada em meu trabalho e pelos ensinamentos acerca do gosto pela investigação sociológica.

Aos professores Marcelo Siqueira Ridenti e Elide Rugai Bastos, pelo incentivo e confiança e pelas valiosas críticas expostas durante o meu Exame de Qualificação.

À Maria Cristina, ao Marcelo e a Flávia, da seção de biblioteca, pesquisa e arquivo sonoro do Museu Villa-Lobos, pela gentileza, atenção e interesse com que me receberam em todas as minhas visitas.

À minha esposa, pelo apoio, dedicação, carinho, paciência, zelo, amor... enfim, pela estrutura emocional sobre a qual pude construir meus projetos e minhas realizações acadêmicas e profissionais.

Aos meus familiares, especialmente aos meus pais, aos meus sogros e aos meus avós, pelo carinho e pela torcida.

A todos os amigos que auxiliaram na concretização desse trabalho.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH-UNICAMP.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de pesquisa que financiou meus estudos durante dois anos, possibilitando uma dedicação exclusiva à pesquisa e à realização dessa Dissertação de Mestrado.

Ao CNPq e CAPES e ao Programa de Pós-Graduação do IFCH-UNICAMP, pelo auxílio financeiro concedido para uma de minhas viagens de pesquisa à cidade do Rio de Janeiro.

Às bibliotecas da UNICAMP: IFCH, FE, IA e Central.

Ao Museu Villa-Lobos; ao CPDOC e à Fundação Getulio Vargas; à Biblioteca Nacional, especialmente à Divisão de Música e Arquivo Sonoro; ao Arquivo Nacional; e à Biblioteca Municipal de São Paulo.

RESUMO

O presente trabalho consiste numa análise sociológica da trajetória e das idéias do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos em suas relações com as problemáticas mais amplas da Questão Nacional e da Cultura Brasileira entre 1920 e 1945. O desenvolvimento da argumentação se estrutura sobre as temáticas do Modernismo Brasileiro, do Governo de Getúlio Vargas e da Educação Brasileira, articuladas em torno do eixo temático-sociológico representado pela questão nacional no Brasil. O objetivo principal é o de situar Villa-Lobos nos contextos social, cultural, político, artístico e ideológico do período, apresentando e discutindo as principais aproximações e os principais distanciamentos entre as idéias, as ações e os projetos do compositor e os de outros grupos da época.

ABSTRACT

The present research consists in a sociological analysis about the career and ideas of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos concerning his relations with a huge set of problems related to National Question and Brazilian Culture between 1920 and 1945. The development of the present issue is based on the set of themes in Brazilian Modernism, on Getulio Vargas Government and on Brazilian Education. They are focused on the sociological axle represented by the national question in Brazil. The main goal is to place Villa-Lobos in the social, cultural, artistical and ideological context in that period, presenting and debating the main points among the composer's ideas, actions and projects, as well as other groups from that time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. HEITOR VILLA-LOBOS E O MODERNISMO BRASILEIRO	
I.I. Villa-Lobos: infância, juventude e desenvolvimento artístico	25
I.II. O nacionalismo musical no Brasil	37
I.III. O despertar modernista	43
I.IV. A Semana de Arte Moderna	56
I.V. Villa-Lobos e a Europa	64
I.VI. O modernismo posterior à Semana de 22	74
II. HEITOR VILLA-LOBOS E O GOVERNO DE GETÚLIO VARGAS	
II.I. Villa-Lobos e a Revolução de 30	93
II.II. As concentrações orfeônicas	110
II.III. Os eventos cívico-musicais	123
II.IV. Villa-Lobos e o Estado Novo	135
II.V. As Bachianas Brasileiras	157
III. HEITOR VILLA-LOBOS E A EDUCAÇÃO BRASILEIRA	
III.I. O modernismo e a educação	163
III.II. A Revolução de 30 e a educação	172
III.III. A S.E.M.A. e a educação musical	189
III.IV. Educação musical, política e propaganda	204
III.V. O Estado Novo e a educação	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
I. Bibliografia específica	235
II. Bibliografia referencial temática	240
ANEXOS	
I. Itinerário de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	247
II. Cronologia dos principais fatos políticos, culturais e educacionais (1888-1945)	251
III. Catálogo cronológico das principais obras de Heitor Villa-Lobos (1907-1959)	255

INTRODUÇÃO

“Não é possível detectar aspectos de determinadas épocas no nível do seu ‘sentir’, senão pela arte e mais precisamente pela música. Não há vestígio histórico mais envolvente – ainda que não raras vezes mais imperceptível enquanto conceitualidade – do que a música de determinados períodos.”

Ênio Squeff

Em diversos momentos da nossa história, os artistas e os intelectuais se dedicaram a pensar e/ou “sentir” os problemas nacionais, elaborando interpretações e projetos no sentido de colaborar para com o entendimento e o desenvolvimento da sociedade brasileira. O músico Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi um desses agentes sociais. Em pelo menos dois momentos decisivos na história da arte nacional, e particularmente da música, Villa-Lobos esteve presente em posição de destaque: primeiro, na década de 1920, quando foi o principal compositor relacionado com o movimento modernista; em seguida, nas décadas de 1930 e 1940, quando dirigiu um amplo projeto de educação musical oficial, por ele mesmo elaborado, e apoiado por importantes músicos, escritores, educadores e políticos. Bastariam esses dois exemplos para justificar a relevância de personagem tão peculiar – de seus projetos, de suas obras, de seu pensamento, enfim, de sua trajetória – para uma análise sociológica de seu tempo, no entanto, destacamos ainda a posição singular em que o compositor se encontra como maior representante da música brasileira no contexto da própria história da música universal.

São inúmeros os estudos biográficos e musicais sobre Villa-Lobos, porém são poucos os pesquisadores que se dedicaram a uma análise da vida e da obra do compositor em sua

relação com a sociedade, a política e a cultura de sua época. Podemos dizer o mesmo acerca dos demais compositores brasileiros. Não existem muitos estudos no Brasil, no campo das Ciências Sociais, relacionados com os nossos compositores de música, principalmente a erudita, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a literatura e com os nossos grandes escritores em geral. Não podemos deixar de mencionar, no entanto, dois pesquisadores que se destacam nos estudos envolvendo música e sociedade, com ênfase em Villa-Lobos, são eles: José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier.¹ Pretendemos dialogar com esses autores, recolhendo, em suas teorias, o que nos aparece como mais importante para o nosso problema, e acrescentando, a suas elaborações, alguns elementos que se fazem necessários para nossa análise em particular.

A percepção dessa lacuna nos estudos sociológicos brasileiros, que em grande medida teve origem em questionamentos fomentados por nossa particular paixão pelos assuntos musicais, fez-nos buscar na história brasileira os momentos e os personagens (músicos) mais relevantes para servirem de objeto de análise. Villa-Lobos, e os anos que vão de 1920 a 1945, pareceram-nos particularmente relevantes devido, dentre outros fatores, ao fato de o período ter sido fecundo no que se refere ao número de interpretações e projetos de desenvolvimento nacional elaborados e postos em prática, e ao fato de Villa-Lobos ter conquistado um espaço significativo para a execução do seu próprio projeto em particular. Estamos partindo de dois pressupostos básicos. Primeiro, de que a música, dentre outros fatores, é fundamental e indispensável para uma eficiente compreensão do mundo social. E, segundo, de que não

¹ Estaremos nos baseando nos textos: *Música e Ideologia no Brasil* (São Paulo: Novas Metas, 1985) e *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo* (São Paulo: EDUSP, 1998), de Arnaldo Contier; e *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22* (São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977) e *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, 1983), de José Miguel Wisnik.

devemos deixar de pensar os problemas brasileiros sem relacioná-los com os processos histórico-sociológicos mais amplos. Nesse sentido, acreditamos poder situar, no contexto brasileiro em sua relação com o contexto internacional, as décadas de 1920, 1930 e 1940 como um momento particularmente importante e representativo do processo social, político, cultural e econômico, relacionado com a afirmação da *modernidade*, do *industrialismo* e do *capitalismo* em solo nacional.

Objetivamos, com este trabalho, situar sociologicamente o compositor Heitor Villa-Lobos nos contextos do Modernismo Brasileiro, do Governo de Getúlio Vargas e da Educação Brasileira. Nossa hipótese principal é a de que as transformações ocorridas na sociedade nacional, representadas internamente pela renovação artística modernista e pela reestruturação social, cultural, política e educacional do Governo Vargas, das quais Villa-Lobos também participou ativamente, podem explicar boa parte do êxito do compositor em sua trajetória artístico-intelectual. Ao reconstruir a trajetória particular de Villa-Lobos, objetivamos também pensar a Cultura Brasileira em sua totalidade, ou seja, enquanto um amplo campo de disputas simbólicas; além de requisitar uma maior ênfase na inclusão, no campo dos estudos sociológicos e culturais, dos estudos sobre os pensadores “não-conceituais”, isto é, dos intelectuais-artistas cuja principal linguagem de expressão não são as letras, mas a música, a pintura, etc.

Entre as perguntas que este trabalho se faz, a primeira delas está relacionada à importância do movimento modernista brasileiro e do governo de Getúlio Vargas para a trajetória de Villa-Lobos, e vice-versa. Para responder a essa questão é necessário que entendamos, primeiramente, como se teria dado o contato de Villa-Lobos com o Modernismo e, em seguida, com o Governo Vargas, e, quais teriam sido os principais fatores para o êxito

desses contatos. Perguntamo-nos, a seguir, como poderíamos caracterizar o vínculo de Villa-Lobos com o Modernismo, com o Governo Vargas e com o Estado Novo, ou seja, que tipo de relação teria se estabelecido nesses contextos, como tais relações teriam sido possíveis e quais seriam os principais elementos que teriam possibilitado tais vínculos.

Ao pensarmos a relação de Villa-Lobos com o Modernismo, na década de 1920, somos obrigados, ainda, a nos questionar: sobre as demais influências sofridas pelo compositor nesse mesmo período; sobre a importância da Semana de Arte Moderna para sua trajetória; e sobre a própria trajetória das concepções estético-ideológicas em Villa-Lobos e no Modernismo em geral. Além disso, objetivamos situar Villa-Lobos no interior do movimento modernista e, ambos, no contexto da história da música brasileira.

Tendo em vista a ênfase que estamos atribuindo ao movimento modernista, seria interessante pensar a relação do próprio modernismo musical com a *Revolução de 30* e o Governo Vargas em geral, ou, pelo menos, definir o caráter da função que era atribuída à música pelos diversos grupos dominantes durante o governo de Getúlio Vargas, verificando se esse caráter diferencia-se na passagem da década de 1920 para a década 1930.

Outra hipótese de nosso trabalho é a de que o principal elemento explicativo da relação entre Villa-Lobos, o Modernismo e o Governo Vargas, deve estar de alguma forma relacionado com a questão educacional entre 1920 e 1945. Foi com base nessa hipótese que elaboramos nossos questionamentos sobre a educação e, mais especificamente, sobre a educação musical. Lembremos apenas que Villa-Lobos se aproximou do governo de Getúlio, e permaneceu vinculado a esse governo durante toda a sua existência, devido principalmente ao seu plano de educação musical por via do canto orfeônico. Pretendemos, então, desenvolver um questionamento acerca da origem do pensamento estético-ideológico-

educacional do compositor, para, a partir daí, apreender as principais características presentes no primeiro projeto de educação musical apresentado por Villa-Lobos ao governo; analisando se este foi prontamente aceito e desenvolvido; se sofreu transformações; e em que momentos, no decorrer de todo o Primeiro Governo Vargas, tais transformações teriam ocorrido. Estaremos analisando também se as mudanças sociais e políticas, ocorridas entre 1930 e 1945, teriam afetado o projeto educacional de Villa-Lobos; se o projeto de Villa-Lobos teria acompanhado o desenvolvimento das transformações institucionais e políticas relacionadas à educação do período; e se seu projeto teria ganhado ou perdido espaço com o passar dos anos do Governo Vargas.

A primeira etapa de nossa pesquisa consistiu no levantamento e leitura de uma extensa bibliografia sobre Heitor Villa-Lobos. Foram consultados cerca de 20 biografias e de 10 estudos sobre a sua obra²; diversos livros tratando de aspectos particulares de sua vida e/ou de sua obra; vários artigos de revistas diversas; os 13 volumes de *Presença de Villa-Lobos*³; além das obras do próprio Villa-Lobos, dentre livros, relatórios e programas relacionados com o ensino musical⁴. A partir dessas leituras pudemos elaborar o itinerário do compositor⁵ e, com isso, mapear os principais acontecimentos de sua vida a serem explorados em nossa análise, tendo em vista a delimitação prévia da época (1920-1945) e das temáticas (modernismo, governo Vargas e educação) em questão. Também pudemos elaborar alguns perfis de pensamento do compositor sobre as principais questões debatidas em sua época. Elaboramos, ainda, com base nos catálogos das obras musicais de Villa-Lobos, um catálogo

² Segundo nosso levantamento, feito no Museu Villa-Lobos, existem publicados mais de 50 biografias e mais de 30 estudos sobre a obra musical de Villa-Lobos.

³ *Presença de Villa-Lobos* é uma coletânea, publicada pelo Museu Villa-Lobos, entre 1965 e 1991, de diversos textos, de vários autores relacionados com Villa-Lobos, dentre amigos, parentes e outras personalidades próximas ao compositor, estudiosos de sua vida e obra e alguns textos do próprio Villa-Lobos.

⁴ Ver Bibliografia Específica, pp.239-240.

⁵ Ver Anexo I: *Itinerário de Heitor Villa-Lobos*, pp.247-249.

cronológico das obras que consideramos mais importantes, com suas respectivas formações instrumentais⁶, com o intuito de facilitar a consulta destas com relação ao momento particular de sua composição. O Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, foi uma instituição fundamental para essa etapa da pesquisa.

Outra etapa de nossa pesquisa consistiu no levantamento e leitura dos textos referentes às várias temáticas relacionadas com o nosso trabalho que, em resumo, está relacionado com: a questão nacional e o nacionalismo; o modernismo brasileiro; a história da música brasileira; o governo de Getúlio Vargas; e a educação brasileira. Destas leituras, buscamos apreender as principais interpretações acerca de cada temática, destacando o que entendemos como o mais relevante, a partir da nossa orientação metodológica. Acrescentemos também as leituras relacionadas às teorias sociológicas, à cultura brasileira, aos intelectuais, à estética musical, etc.⁷ Consultamos os acervos das bibliotecas da UNICAMP, da Biblioteca Nacional/RJ e da Biblioteca Mário de Andrade/SP.

Uma última etapa da pesquisa foi a que realizamos sobre os documentos da época, consultados nos acervos: da Biblioteca do Museu Villa-Lobos, do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e do Arquivo Nacional, todos localizados na cidade do Rio de Janeiro.

Alguns esclarecimentos sobre a problemática da “questão nacional” se fazem necessários neste momento, pois mesmo não pretendendo uma análise centrada sobre o tema da *questão nacional* no Brasil, essa questão se apresenta como um eixo temático fundamental, uma vez que nos oferece subsídios importantes para o desenvolvimento de nossa argumentação.

⁶ Ver Anexo III: *Catálogo cronológico das principais obras de Heitor Villa-Lobos*, pp.255-261. Catalogamos cerca de 240 obras, sendo que a produção total de Villa-Lobos ultrapassa o número de 1.200, dentre obras curtas e longas, para os mais variados conjuntos e instrumentos, além de transcrições de uma mesma obra para diferentes conjuntos instrumentais.

⁷ Ver Bibliografia Referencial Temática, pp.240-246.

Primeiramente, devemos pensar que a Nação deve ser vista como uma construção simbólica, ao mesmo tempo real e imaginária. Pois, a nação

é uma prática sócio-política, é um conjunto de relações postas pelas falas e pelas práticas sociais e políticas para as quais ela serve de suporte empírico (o território), imaginário (a comunidade cultural e a unidade política por meio do Estado) e simbólico (o campo de significações culturais constituídas pelas lutas sociais e políticas).⁸

Ao pensar a *Nação* como “construção simbólica”, estamos nos baseando, fundamentalmente, nos estudos de Ernest Gellner, Eric Hobsbawm e Benedict Anderson. Na definição de Anderson, a nação “é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana⁹”. Esses autores nos apresentam suas teorias acerca da *Nação* e do *nacionalismo* relacionando-os a um momento particular do desenvolvimento das sociedades. É neste sentido que devemos entender a Nação como pertencente “exclusivamente a um período particular e historicamente recente”, pois “ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-nação’ ”¹⁰. Gellner nos coloca que, mesmo que o nacionalismo – “princípio político que defende que a unidade nacional e a unidade política devem corresponder uma à outra” – não surja em todo e qualquer Estado, mesmo assim, este não existe quando não existe Estado.¹¹

Foi somente a partir do século XVIII que o conceito de Nação passou a fazer parte do universo simbólico das sociedades ocidentais. Muitos dos estudiosos da *Nação* e do *nacionalismo* atribuem às transformações relacionadas com as idéias iluministas e com as

⁸ CHAUI, Marilena. “Considerações sobre o nacional-popular”. In: *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2000, p.115.

⁹ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p.14.

¹⁰ HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.19.

¹¹ GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradativa, 1993, p.17. Para Gellner “o Estado é aquela instituição ou conjunto de instituições especialmente consagradas à manutenção da ordem (quaisquer que sejam suas outras funções)”. p.15.

mudanças acarretadas pela Revolução Francesa, as razões históricas para o surgimento das concepções relacionadas com a idéia moderna de *Nação*. Nesse contexto, teriam surgido duas vertentes principais que acabariam por influenciar a maioria dos nacionalismos do mundo: uma, representada pela concepção de “nação-contrato”, proveniente da tradição francesa, em que o fundamento da nacionalidade se encontraria na existência de uma lei comum e na cidadania no interior de uma determinada unidade política e territorial; e outra, representada pela concepção de “nação-instinto”, proveniente da tradição germânica, em que o fundamento da nacionalidade se encontraria nos elementos raciais, de caráter, de língua e história comuns. Como podemos notar, a idéia de *Nação*, ou a idéia “moderna” de *Nação*, desde o seu surgimento esteve associada a conteúdos de ordem política e cultural. Pois, se por um lado, a nação pode ser pensada como uma unidade político-administrativa e territorial, por outro lado, essa mesma unidade depende também de uma totalidade representada pela cultura nacional.

O nacionalismo [...] é, na realidade, a conseqüência de uma nova forma de organização social, baseada em culturas eruditas profundamente interiorizadas e dependentes do fator educação, sendo cada uma delas protegida pelo seu próprio Estado. Utiliza algumas das culturas preexistentes, transformando-as, regra geral, durante o processo, embora não possa fazê-lo com todas, uma vez que são demasiadas.

[...] O nacionalismo, umas vezes, utiliza culturas preexistentes e transforma-as em nações, outras, inventa-as, outras ainda, destrói-as sem deixar vestígios.¹²

No decorrer do século XIX, as concepções acerca da Nação foram se redefinindo no contexto das transformações relacionadas com o desenvolvimento do capitalismo e, conseqüentemente, dos novos problemas por ele suscitados, de acordo com as características

¹² GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradativa, 1993, pp.77-79.

particulares assumidas pelos diversos países nesse contexto. Em geral, podemos dizer que aos conteúdos de ordem política e cultural foram sendo acrescentados os conteúdos de ordem econômica e cientificista. Tendo em vista que a Europa, e particularmente a França, influenciavam fortemente os intelectuais e artistas brasileiros, devemos acreditar que essas características do pensamento europeu que atravessaram o século XIX, dando suporte para as concepções forjadas em inícios do século XX, se fizeram presentes nas concepções artísticas e intelectuais brasileiras. Lembremos também que o período que estaremos analisando está contido entre as duas Grandes Guerras, fatos que redefiniram as relações internacionais e que, certamente, influenciaram o *pensar* e o *sentir* de nossos artistas e intelectuais.

Ao pensarmos nas inúmeras obras e projetos surgidos de uma vontade de compreensão e reestruturação do Brasil enquanto Nação, presente em nossos artistas e intelectuais em determinados momentos de nossa história, veremos que em cada momento de “construção da Nação” estabelecem-se, por via de uma disputa, algumas correntes de pensamento que, se afirmando sobre as outras, acabam por se constituir e legitimar sobre as demais. Pensar o país significa pensar sobre o povo brasileiro, a sociedade brasileira, suas artes, suas instituições, sua organização política, cultural, social e econômica, sua herança cultural, seu destino como nação, etc. É justamente essa problemática, envolvendo as interpretações intelectuais e artísticas, ao mesmo tempo reais e imaginárias, com as quais se cria e se recria a nação, que estamos chamando de *questão nacional*.

Ao expormos a *questão nacional* como necessariamente vinculada aos conteúdos de ordem cultural e política, devemos deixar claro que estes se apresentarão de diversas formas nos debates dos diferentes grupos de artistas e intelectuais e nos diferentes países. Os debates acerca do que deve ou não definir a cultura, a política, as artes, a economia, e/ou o caráter

nacional, assumem conseqüências e pesos diversificados em cada sociedade e em cada época. Neste sentido, pretendemos desenvolver nossa análise sociológica sobre a trajetória artística de Villa-Lobos, mas procurando localizar nosso problema no interior da problemática mais ampla da *questão nacional* no Brasil entre 1920 e 1945.

Os três capítulos que compõem este trabalho apresentam-se organizados de maneira a corresponder com a nossa visão do problema. Foi justamente devido à compreensão de que as problemáticas do Modernismo, do Governo de Getúlio Vargas e da Educação, seriam as mais fundamentais para se pensar sociologicamente a presença marcante de Villa-Lobos na sociedade brasileira entre 1920 e 1945, que optamos por tal estruturação.

No início do primeiro capítulo, apresentamos uma pequena biografia de Villa-Lobos, desde o seu nascimento até a sua afirmação como compositor, sinalizando suas principais influências e algumas das principais características do ambiente musical e intelectual brasileiro da época. Em seguida, propomos alguns esclarecimentos sobre o nacionalismo musical no Brasil, expondo suas principais características e compositores, e situando-o em relação ao nacionalismo musical europeu e aos debates intelectuais brasileiros relacionados com o clima gerado pela Primeira Guerra Mundial. Essa breve apresentação da infância, juventude e desenvolvimento artístico de Villa-Lobos e do nacionalismo musical no Brasil, deve funcionar como uma introdução necessária acerca de um período que antecede o que estaremos tratando, para que possamos construir uma interpretação da relação do compositor com o movimento modernista brasileiro sem perder de vista o processo histórico (artístico, social, político, cultural, econômico etc.) no qual ambos estão inseridos. É neste sentido também que desenvolveremos nossa argumentação sobre as primeiras manifestações modernistas nas artes, seus principais representantes e a aproximação destes em torno de um

mesmo grupo que, na década de 1920, se afirmará como Movimento. Nesse momento estaremos analisando a inserção de Villa-Lobos no movimento modernista, tendo em vista a posição de ambos no âmbito da cultura e das artes nacionais, e a correspondência de suas concepções estéticas.

Ainda no primeiro capítulo, analisamos a Semana de Arte Moderna, privilegiando a participação de Villa-Lobos no evento, seus interpretes, o programa apresentado, as reações da crítica e do público e a importância do evento para a trajetória particular do compositor. Por fim, trataremos do período posterior à Semana de Arte Moderna até o final da década de 1920, analisando, primeiramente, o contato de Villa-Lobos com o meio artístico europeu e as características que suas obras adquirem em razão desse contato. Destacamos a composição dos *Choros* e, em seguida, as transformações ocorridas no interior do movimento modernista, seu redimensionamento estético-ideológico, suas principais publicações e suas principais tendências, chamando a atenção para a presença, nesse mesmo período, de outros movimentos contestatórios na sociedade brasileira. Em última análise, estaremos expondo nossa interpretação do modernismo brasileiro, ao mesmo tempo em que estaremos situando Villa-Lobos nesse momento do movimento, apresentando as aproximações e distanciamentos entre as idéias do compositor e as de alguns autores mais representativos das principais tendências modernistas.

O segundo capítulo trata exclusivamente do período representado pelos historiadores como o Primeiro Governo Vargas (1930-1945). No início, expomos algumas informações acerca das atividades de Villa-Lobos nos meses que antecedem o golpe de estado de outubro de 1930, para, logo em seguida, fazer algumas colocações sobre o impacto da *Revolução de 30* na cultura brasileira e analisar o primeiro contato de Villa-Lobos com o novo governo

instituído, suas características e seus principais resultados. Num segundo momento, estaremos analisando as concentrações orfeônicas e os demais eventos cívico-musicais, suas principais características e as diferentes finalidades atribuídas a eles pelos diferentes grupos envolvidos, explicitando a visão difundida por Villa-Lobos, e pelo governo de Getúlio Vargas através de sua máquina de propaganda. Estaremos destacando alguns eventos e expondo os principais elementos que faziam parte da concepção do compositor acerca das apresentações cívico-musicais em geral, além dos principais elementos que faziam parte da “visão de mundo” disseminada pela propaganda varguista. Por último, estaremos analisando as transformações ocasionadas com o advento do Estado Novo, no que se refere à atuação de Villa-Lobos junto ao governo. Apresentaremos nossa interpretação da relação entre o Governo Vargas e Villa-Lobos, a partir de uma análise do nacionalismo de ambos. Para tal, tomamos como base para nossa argumentação a problemática mais ampla da questão nacional em sua correlação com as problemáticas particulares do folclore, da cultura popular, do catolicismo e do nacionalismo, na sociedade brasileira. Concluiremos nossa argumentação, nesse capítulo, apresentando algumas considerações acerca das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, com o objetivo de assegurar uma melhor compreensão das idéias estético-ideológicas do compositor e, desse modo, esclarecer ainda mais as convergências e divergências existentes na relação entre Villa-Lobos e o Governo de Getúlio Vargas.

No terceiro e último capítulo, tratamos da questão educacional no decorrer de todo o período que vai de 1920 a 1945. No que se refere à década de 20, exporemos as inter-relações entre o modernismo e a educação, com ênfase na educação musical, situando Villa-Lobos nesse contexto. Estaremos expondo também, nesse momento, algumas das iniciativas de educação musical que se faziam presentes na Capital Federal e na capital do Estado de São

Paulo, além das reformas educacionais levadas adiante no período. Em seguida, analisaremos as mudanças educacionais posteriores à *Revolução de 30*, sua reestruturação política e institucional, com destaque para a educação musical. Estaremos apresentando os principais grupos, e suas respectivas concepções educacionais, que atuaram de forma significativa nos debates educacionais da primeira metade da década de 1930.

Desenvolveremos também, neste último capítulo, uma explanação acerca da estrutura institucional na qual Villa-Lobos desenvolveu seu projeto de educação musical, seus principais órgãos, sua filosofia pedagógica, suas principais finalidades político-educacionais, suas práticas, métodos, materiais didáticos, etc. A partir de tal explanação, analisaremos as inter-relações existentes entre as diversas concepções educacionais que atuavam na sociedade brasileira da época, explicando, assim, algumas das razões que teriam sido responsáveis pela ampla aceitação do projeto do canto orfeônico de Villa-Lobos. Tendo em vista o aprofundamento de tal idéia, acrescentaremos uma discussão sobre a íntima relação, construída durante o Governo Vargas, entre a educação musical, a política e a propaganda, destacando as transformações políticas relacionadas com o acirramento da repressão varguista, a partir de 1935, que acabaria por se completar em 1937, com a implantação do Estado Novo. Estaremos analisando ainda a relevância desses acontecimentos para a educação musical, com base nas atuações do Ministério da Educação e Saúde Pública, do ministro Gustavo Capanema, e dos músicos modernistas, com ênfase sobre a atuação de Villa-Lobos. Finalizaremos este capítulo expondo as principais transformações educacionais ocorridas durante o Estado Novo e suas principais características, destacando as convergências existentes entre a reformulação do ensino nacional e as reformas relacionadas à educação musical e, particularmente, com o ensino do canto orfeônico. Neste sentido,

estaremos situando o projeto de educação musical de Villa-Lobos no contexto da questão educacional, entre 1920 e 1945, no Brasil.

CAPÍTULO I HEITOR VILLA-LOBOS E O MODERNISMO BRASILEIRO

Villa-Lobos: infância, juventude e desenvolvimento artístico

Heitor Villa-Lobos nasceu no dia 05 de março de 1887, no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Durante muito tempo, a data exata do seu nascimento permaneceu questionável. A datação aqui utilizada corresponde à documentada em sua certidão de batismo, encontrada pelo pesquisador Vasco Mariz, em 1941, na Igreja São José.

Seu pai, Raul Villa-Lobos, de ascendência espanhola, trabalhou como professor e como funcionário da antiga Biblioteca Nacional, tendo, inclusive, publicado alguns livros sobre história e cosmografia, e alguns artigos sobre a política da época. Além de excelente músico amador, virtuoso instrumentista no violoncelo e no clarinete, Raul possuía ótimos conhecimentos de história da música e de teoria musical. Sua mãe, Noêmia Monteiro Villa-Lobos, de ascendência luso-brasileira, dedicava-se exclusivamente aos trabalhos domésticos. Heitor tinha ainda mais três irmãos, Bertha, Carmen e Othon.

Segundo o próprio Heitor Villa-Lobos, seus estudos musicais começaram em sua casa, ministrados por seu pai, por volta do ano de 1892. Estes primeiros ensinamentos musicais caracterizavam-se pela rigidez e pelo tradicionalismo com que eram aplicados. Mais velho dentre os filhos homens, Heitor acabou por se tornar o centro da atenção do pai quanto à formação intelectual e artística. Se, por um lado, os ensinamentos de seu pai lhe proporcionaram uma base sólida para seu futuro desenvolvimento musical; por outro, o excesso de rigidez acabou por marcar sua infância com castigos e limitações.

Com 5 anos de idade (1892) iniciei, num pequeno violoncelo, a vida musical pelas mãos de meu Pai [...].

[...] Com 7 anos aprendi, com ele, a tocar a clarineta.

Com 8 anos tocava duetos de violoncelo com meu Pai.

Aos 9 anos executava duetos de clarineta.

Aos 10 anos era obrigado, por ele, a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras musicais que me fazia ouvir. [...] ¹

Além de Raul, outros parentes de Heitor também estavam envolvidos com a música e, de alguma forma, devem ter exercido certa influência sobre ele. Era o caso de seu avô materno, Santos Monteiro, professor de piano e compositor popular de certo destaque na época, e de sua tia, Maria Carolina Rangel (tia Zizinha), também professora de piano e grande admiradora da música de John Sabastian Bach.

O contato de Heitor com as principais obras de autores clássicos e românticos não se restringia ao convívio familiar. Membro do Clube Sinfônico do Rio de Janeiro, Raul Villa-Lobos não só levava o filho aos ensaios e concertos do Clube, como também costumava organizar, em sua própria casa, pequenos concertos com a participação de amigos instrumentistas.

Raul Villa-Lobos não era somente o funcionário que eu vira esquivo entre poeirentas estantes. Já a esse tempo trazia regular bagagem literária, revelando-se consciencioso historiador, jornalista, pedagogo e, sobretudo músico... Grande músico! Quantas e quantas vezes delíciei-me ao som do seu maravilhoso violoncelo! ...

Na sua pequena sala de visitas ouvi, pela primeira vez, trechos da 'Bohemia', a nova ópera de Puccini, que me enlevaram, como me enlevaram por vezes, também os pequenos 'concertos' que ele organizava em família regendo-os.²

¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Rascunho de uma autobiografia*. In: MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987, p.26.

² Trecho de um artigo sobre Raul Villa-Lobos, escrito por Lima Rodriguez e publicado no *Correio da Manhã* de 13 de setembro de 1936. Doc./Arquivo Museu Villa-Lobos-Rio de Janeiro. (Pasta: de terceiros; 01.02.08.).

É importante mencionar que nas últimas décadas do século XIX já se podia notar uma mudança significativa nos hábitos musicais na então capital brasileira. Durante muito tempo, imperou em nossos meios musicais o gosto pela ópera e pela música italiana em particular. Nesse final de século, entretanto, começaram a surgir algumas importantes agrupações musicais que se organizavam visando à promoção de outros gêneros musicais. O *Club Mozart* (1867), o *Club Beethoven* (1882), a *Sociedade de Concertos Clássicos*, o *Club Haydn* (1883) e a *Sociedade de Concertos Populares* (1896), são alguns exemplos de grupos criados com o intuito de transformar o ambiente musical e expandir os concertos sinfônicos e de câmara nas principais capitais estaduais brasileiras. Paralelamente ao lento e progressivo declínio da influência operística italiana, foram surgindo novos espaços para que outras obras e gêneros musicais, advindos também do continente europeu, fossem ouvidos nas grandes cidades brasileiras. Na cidade do Rio de Janeiro, particularmente, as vertentes da música erudita francesa foram as que mais conquistaram espaço até as primeiras décadas do século XX. No caso de São Paulo, a influência italiana foi de muito mais difícil superação.

São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália e quem lá diferisse da orientação estética italiana não tinha hora nem vez. Já no Rio a influência francesa era preponderante, embora em matéria de música a 'máfia musical italiana' dominasse ainda. Tal situação perdurou até a Segunda Guerra Mundial, quando as principais nações culturais da Europa Ocidental perderam as condições financeiras de manter o fluxo de cooperação intelectual com a América Latina e tiveram de ceder frente à ofensiva cultural norte-americana. No terreno industrial e comercial, também os velhos comendadores portugueses e italianos, que dominavam as praças do Rio de Janeiro e de São Paulo, viram seu poder diluído pela emergência de uma elite brasileira, já desligada das metrópoles.³

³ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p.232.

Por volta de 1892/93, Raul foi acusado de desvio de livros da Biblioteca Nacional, e foi obrigado a deixar o Rio de Janeiro. Partiu com a família em direção ao interior desse estado, dirigindo-se, em seguida, ao interior de Minas Gerais. Ao que se sabe, o caso estava de alguma forma relacionado com artigos que Raul teria publicado atacando a ditadura militarista de Floriano Peixoto. Nessas viagens, Heitor teve contato com a música dos violeiros e dos cantadores, e com o ambiente característico do interior desses estados. A família regressou ao Rio de Janeiro em 1894, quando Raul foi inocentado da acusação que lhe haviam feito.

No ano de 1899, Raul Villa-Lobos morreu atacado pela varíola. Com a morte repentina de seu “chefe” e a conseqüente desestruturação financeira, toda a família passou por mudanças profundas. Noêmia passou a trabalhar como passadeira e a administrar os poucos bens deixados por seu marido, que se resumiam, basicamente, a uma grande coleção de livros. Heitor, por sua vez, trabalhava esporadicamente tocando violoncelo. A morte do pai abalara-o emocionalmente, além de tê-lo privado de seu maior professor, mas também proporcionou-lhe uma liberdade nunca antes conquistada. É a partir desse momento que Heitor passa a buscar novas fontes de influência e aprendizado.

Apesar de nunca se ter comprovado que Heitor Villa-Lobos tenha freqüentado algum conservatório, instituto ou escola de música oficiais, a maioria dos estudiosos atribuem-lhe ensinamentos dos professores Benno Niederberger, Frederico Nascimento, Agnelo França e Francisco Braga. Tendo em vista que todos esses músicos estiveram, de alguma forma, vinculados ao antigo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, é de se supor que os métodos e os conteúdos curriculares desse Instituto tenham influenciado, mesmo que indiretamente, a primeira formação musical de Villa-Lobos. Não podemos deixar de pensar

que a maioria dos compositores brasileiros nascidos entre 1864 e 1898, principalmente aqueles ligados ao chamado “nacionalismo musical”, tiveram algum contato com o Instituto Nacional de Música, seja como diretores, como professores ou como alunos.

Outra influência importante para Villa-Lobos, que se concretizou após a morte de seu pai, foi a dos Chorões. Os pais de Villa-Lobos nunca viram com bons olhos uma aproximação de seu filho com os grupos de choro cariocas. Ambos desejavam que Heitor se dedicasse aos estudos que o levassem à medicina, fato que nunca passou seriamente pela mente de Heitor. Com a morte de Raul, Noêmia não conseguiu direcionar as vontades de seu filho, que passou a se aproximar dos seus novos amigos Chorões. A aproximação se intensificou em 1903, quando Heitor foi morar na casa de uma tia que, por uma improvável coincidência, se localizava bem próxima aos locais de reunião dos Chorões. Neste período, Heitor já tocava bem o violão, além do violoncelo e do clarinete aprendido com seu pai. Foi com este instrumento, cujo aprendizado se fez por conta própria, que ele foi conquistando seu espaço entre os Chorões, pequenos conjuntos formados basicamente por flauta, violão e cavaquinho.

Os Chorões eram, em sua maioria, funcionários das repartições federais e municipais como os Correios e Telégrafos, por exemplo; jornalistas, bancários e militares componentes de bandas do Exército ou de corporações locais. O Choro não era exatamente um gênero musical, mas sim o nome atribuído às festas e à maneira particular desses conjuntos tocarem polcas, modinhas, valsas, maxixes, etc. O Choro surgiu por volta da década de 1870 e perdeu força em finais dos anos de 1920. Dentre os Chorões mais famosos que tocavam com Villa-Lobos estavam: Zé do Cavaquinho, Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Anacleto de

Medeiros, Ernesto Nazaré, Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Sátiro Bilhar, Donga, Pixinguinha, Jaime Ovalle e outros.

Os compositores dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e do início do presente século [século XX] eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República. [...]

O Rio de Janeiro posterior a 1870 [...] até cerca de 1930 [...] era um Rio de Janeiro muito provinciano. As diversões públicas – como os cafés-cantantes dos remediados e os chamados chopes-berrantes, mais populares – só começam a aparecer praticamente no início do século [XX], quando o rápido processo de urbanização conseqüente da abolição da escravatura e da formação das primeiras indústrias [...] provocou uma brusca modificação na fisionomia social da cidade. Da mesma forma que a modinha algo brejeira do século XVIII se fez sentimental no século XIX por influência das valsas românticas, a fim de atender ao gosto da crescente classe média, outros gêneros de músicas populares européias começaram também a servir para animar as festas de salão dessa mesma camada, popularizando-se então as polcas, os *schottisches*, as mazurcas, as valsas e as quadrilhas, até que [...] apareceria o maxixe, o ritmo feito para o requebro que anunciava o advento da mestiçada na sociedade livre, ombro a ombro com os brancos proletarizados.⁴

A partir de 1905, o jovem Villa-Lobos passa a empreender uma série de viagens por diferentes estados brasileiros. Visita o Espírito Santo, a Bahia, Pernambuco, Paraná, Minas Gérias, Goiás e Mato Grosso. Acredita-se que essas viagens eram bancadas com a venda de livros pertencentes ao acervo deixado à família por seu falecido pai.

Em 1911, Villa-Lobos integrou uma Companhia de Operetas organizada pelo maestro Luís Moreira, que pretendia excursionar pelo norte e nordeste brasileiros. Acontece que a Companhia se dissolveu em Recife, e Villa-Lobos passou a viajar por conta própria, juntamente com um amigo, Romeu Donizetti, pelas regiões do norte do país.

⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp.117-122. Outras informações sobre o Choro e os Chorões podem ser lidas em: NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

Essas viagens aventureiras, que Villa-Lobos empreendeu pelo território brasileiro em sua juventude, certamente acrescentaram experiências que serviriam mais tarde, de alguma maneira, como material para suas composições. No decorrer desses anos, Villa-Lobos anotou inúmeros temas da música popular e folclórica, da música indígena brasileira e de sons produzidos pela natureza. Nas várias biografias do compositor, tais viagens são descritas de forma extremamente fantástica, e o próprio Villa-Lobos, em diversas entrevistas, acabou por fantasiar diversos episódios que muito provavelmente nunca aconteceram. Entretanto, a despeito das dúvidas que pairam quanto à veracidade das aventuras relatadas, o simples fato de Villa-Lobos ter se dedicado a conhecer o território brasileiro entre 1905 e 1912 é prova suficiente da importância que o compositor atribuía, já em sua juventude, à necessidade de conhecer seu próprio país, nos seus mais variados aspectos.

O período posterior à morte de seu pai, em que estreita seus laços com os Chorões e viaja pelo país, reflete já um sentimento de nacionalismo que, nessa época, ainda não consegue se expressar totalmente em suas obras, já que Villa-Lobos ainda se mantém muito preso às normas de composição da música erudita européia, que marcaram sua primeira formação musical, seja pelas mãos de seu pai, seja pelas mãos dos professores ligados ao Instituto Nacional de Música.

Algumas das principais obras de Villa-Lobos, desse período são: a *Suíte Popular Brasileira* (1908-12), para violão; a *Suíte Brasileira* (1912), para orquestra; o *1º Trio para Piano, Violino e Violoncelo* (1911); e, a *Suíte Infantil nº 1* (1912), para piano.

Em 1912, Heitor Villa-Lobos se fixa no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, no dia 12 de novembro, casa-se com Lucília Guimarães, concertista e professora de piano do Colégio Sacré-Coeur, que conhecera numa reunião musical realizada na residência da família da

pianista. Lucília acabaria por se tornar a principal intérprete das primeiras obras de Villa-Lobos. Em diversas ocasiões, ela apresentou suas composições em adições realizadas em casas de figuras importantes da elite da época como Laurinda Santos Lobo, os maestros Henrique Oswald e Francisco Braga.

A partir de seu casamento, Villa-Lobos passa a compor mais intensamente. Ao mesmo tempo dedica-se ao trabalho como violoncelista na orquestra do teatro do Rio de Janeiro e ao estudo de alguns importantes métodos de composição musical como o *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, de Berlioz, e o *Cours de Composition Musicale*, de Vicent d'Indy.

Na orquestra do teatro, Villa-Lobos tem um maior contato com as partituras dos autores clássicos e românticos europeus. Os autores mais executados nos teatros brasileiros, nas duas primeiras décadas do século XX, segundo levantamento do compositor Bruno Kiefer, foram: Saint-Saëns, Debussy, Wagner, Puccini, Leoncavallo, Mascagni, César Franck, Fauré, Charpentier, Duparc, Dukas, Lalo, Chabrier, Ravel, Strauss e Mahler.⁵ O ambiente musical do Rio de Janeiro na época, como já podemos notar na relação dos compositores mais comumente apresentados nos programas de concerto, era fortemente marcado pela influência da música francesa pós-romântica e impressionista. O compositor francês Darius Milhaud, que viveu no Brasil de 1917 a 1919, fez as seguintes considerações sobre o meio musical brasileiro nessa época:

O papel da França na cultura musical do Brasil é preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desse

⁵ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, pp.13-17.

estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e do Grupo da S.M.I. ou *Schola*, bem como todas as obras publicadas de Satie.

Nos concertos sinfônicos do Rio de Janeiro, ouvem-se com frequência obras de orquestra de Chausson, Debussy, dos srs. Dukas, d'Indy, Roussel, etc...

O professor Carlos Carvalho dá habitualmente recitais de canto constituídos de melodias de Debussy e de Ravel.

O Sr. Godofredo Leão Veloso, professor de piano no Conservatório, fez estudar em sua classe os *Paysages et Marines* de Koechlin e os *Noturnos* de Decaux!

Numa série de concertos de música de câmara, a sra. Nininha Veloso Guerra fez ouvir, em primeira audição, as principais obras da nossa escola francesa (*Quarteto* com piano de d'Indy, as três sonatas de Debussy, inclusive os *12 Estudos* e *Em Blanc et Noir* para dois pianos) bem como as de Ravel, Roussem, Satie, de Severac, etc... Representa, com seu marido, sr. Oswaldo Guerra [...], o elemento mais jovem, mais avançado e particularmente devotado às obras do *Grupo dos Seis*.

Ao contrário, a música contemporânea austro-alemã é quase desconhecida naquele país e o movimento, tão importante, determinado por Schoenberg, é mais ou menos ignorado.⁶

O primeiro concerto de Villa-Lobos com obras exclusivamente de sua autoria aconteceu no salão do Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro, no dia 13 de novembro de 1915. Tomaram parte nesse concerto os músicos: Lucília Guimarães Villa-Lobos e Sílvia Figueiredo (piano), Humberto Milano (violino), Osvaldo Allionni (violoncelo) e Alberto Guimaraes e Frederico Nascimento (canto). Antes disso, porém, Villa-Lobos havia apresentado algumas de suas obras em recitais no Teatro Eugênia, na cidade de Friburgo. Também em 1915 havia conseguido fazer ouvir algumas de suas obras, sob a regência de Francisco Braga, no antigo Teatro S. Pedro. Todas essas apresentações tiveram modesta repercussão nos meios musicais do Rio de Janeiro, e contaram com muito mais críticas negativas do que positivas.

⁶ MILHAUD, Darius. *Ariel*, nº7, ano I, São Paulo, 1924. Citado em: KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, p.35.

Foi apenas em 1917, com a organização do segundo e terceiro concertos, ambos no salão do Jornal do Comércio, que Villa-Lobos começou a conquistar maior destaque. Boa parte das críticas à sua música continuaram negativas, porém as discussões acerca de suas obras passaram a se tornar cada vez mais constantes. Um dos críticos que mais abertamente se confrontava com as posições estéticas assumidas por Villa-Lobos em suas composições era Oscar Guanabara. Numa de suas críticas, ele escreveu:

[...] Este artista que não pode ser compreendido pelos músicos pela simples razão de que ele próprio não se compreende, no delírio de sua febre de produção. Sem meditar o que escreve, sem obediência a qualquer princípio, mesmo arbitrário, as suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, 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 improvisa uma maluquice qualquer. (...) O que ele quer é encher papel de música sem saber, talvez, qual seja o número exato das suas composições, que devem ser calculadas pelo peso do papel consumido, às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão da vulgaridade. (...) Em regra as suas composições não tem nem cabeça nem pé, são amontoados de notas que chocalham canalhamente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos, que se transformam em mãos doidas, em guizos, berros e latidos.⁷

Para complementar o orçamento familiar e para poder continuar se dedicando às suas composições, Villa-Lobos também trabalhava como violoncelista em teatros, restaurantes e cinemas. Sua esposa, Lucília, conseguia uma boa renda ministrando aulas particulares de piano.

No meio tempo entre os concertos, os recitais e os trabalhos como instrumentista, Villa-Lobos vai fazendo um grande número de amigos e admiradores ilustres que acabaram por colaborar em sua afirmação como compositor. Dentre estes podemos destacar Manuel

⁷ GUANABARINO, Oscar. Citado em: NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.26.

Bandeira, Rodrigues Barbosa, Coelho Neto, Ronald de Carvalho, Hermes Fontes, Raul de Leôni, Ribeiro Couto, Dante Milano, Renato Almeida, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Luciano Gallet, Nininha Veloso Guerra, Sílvia Figueiredo, Frutuoso Viana, Paulina d'Ambrósio, Darius Milhaud e Arthur Rubinstein. Estes dois últimos tiveram papel crucial para o deslanchar da carreira internacional de Villa-Lobos, e por isso merecem uma atenção particular neste momento de nossa exposição.

Villa-Lobos conheceu Darius Milhaud (1892-1974) em 1917. Esse importante compositor francês estava no Brasil como secretário de uma Missão Diplomática Francesa dirigida por Paul Claudel. Eles foram apresentados por Godofredo Leão Veloso que, diga-se de passagem, era um grande admirador e propagandista da música de Claude Debussy no Brasil. Milhaud se interessava muito pela música popular brasileira, principalmente pelos compositores Ernesto Nazaré e Marcelo Tupinambá, e passou a se interessar também pela música de Villa-Lobos. Outro compositor brasileiro que o impressionou consideravelmente foi Glauco Velasquez, falecido precocemente em 1914, e cujas obras lhe foram apresentadas por intermédio do compositor Luciano Gallet. Milhaud conviveu intensamente com Villa-Lobos durante os dois anos em que aqui esteve e, quando retornou à Europa, tornou-se grande propagandista da música brasileira e de Villa-Lobos.

Outra figura importante para a carreira musical de Villa-Lobos foi o pianista polonês Arthur Rubinstein. Eles se conheceram em 1918, numa das apresentações de Villa-Lobos no Cinema Odeon, onde trabalhava como violoncelista. O grande interesse de Rubinstein pelas músicas de Villa-Lobos fez com que, pouco tempo depois, passasse a incluir várias dessas obras em seu repertório. A propaganda feita pelo famoso pianista, tanto no Brasil quanto na Europa, também teve importância fundamental para a aceitação da música de Villa-Lobos.

Algumas das principais obras desse período (1913-1917) são: a *Suíte Infantil n.º2* (1913), as *Fábulas Características* (1914), a *Suíte Floral* (1916-18) e a *Simples Coletânea* (1917-19), para piano; as *Sonatas Fantasia n.º1* (1913) e *n.º2* (1914), para violino e piano; as *1.ª e 2.ª Sonatas* (1915), para violoncelo e piano; as *Danças Características Africanas* (1914-16); os *Quartetos de Cordas n.º1, n.º2, (1915) n.º3 (1916) e n.º4 (1917)*; as *Sinfonias n.º1 (1916) e n.º2 (1917)*; o *Sexteto Místico* (1917); e os poemas sinfônicos *Myremis, Naufrágio de Kleônicos e Tédio da Alvorada*, de 1916, e, *Iara, Amazonas e Uirapuru*, de 1917.

Se até por volta de 1912/13, Villa-Lobos não conseguira afirmar uma estética musical de características próprias, a partir desses anos, até 1917/18, ele já expressava uma série de novidades em suas composições, mesmo estando fortemente ligado à influência do impressionismo francês e, particularmente, de Claude Debussy. Segundo Bruno Kiefer⁸, teria sido justamente a presença desta inspiração impressionista que o teria ajudado “a libertar-se do velho sistema tonal e, paradoxalmente, da própria França”. Nesse sentido, pode-se dizer que Villa-Lobos já “modernizava” em suas escritas musicais, tendo em vista que, no meio musical brasileiro, eram raros os compositores que se colocavam numa posição de adesão às “novas” tendências musicais européias, mesmo que tais novidades já estivessem sendo ultrapassadas em sua terra de origem. Em resumo, Villa-Lobos consegue assumir uma posição de vanguarda e fixar uma linguagem musical própria de sua personalidade.

Diversos estudiosos da vida e da obra de Villa-Lobos apontam o ano de 1917 como representativo da sua afirmação artística como compositor. Em grande parte desses estudos, a afirmação da personalidade artístico-musical de Villa-Lobos é relacionada principalmente à composição das *Danças Características Africanas*, do *Amazonas* e do *Uirapuru*. Nessas

⁸ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, p.42.

obras, já estariam presentes alguns dos elementos principais que passariam a constituir a estética de composição de Villa-Lobos. Tais elementos seriam, grosso modo, as incursões no terreno da atonalidade e da politonalidade; as *ostinati*; as longas notas pedais; a polirritmia, etc.⁹

Todo o período, até meados de 1917, pode ser considerado como um estágio preparatório no desenvolvimento musical do compositor. Até então ele não havia escrito nenhuma das obras responsáveis por sua reputação mais tarde, nem mostrara nenhum tipo de individualidade no seu estilo de compor.¹⁰

Foi, dentre outras razões, esse estilo particular de compor que acabou por chamar a atenção dos artistas e intelectuais da época para o trabalho de Villa-Lobos. Como afirma José Maria Neves,

Villa-Lobos não precisou esperar pela eclosão do modernismo e pela definição por Mário de Andrade do novo nacionalismo musical para começar a construir sua obra. [...] desde mais ou menos 1917 já estava traçada a linha que deveria orientar a sua concepção musical de caráter nacional.¹¹

O nacionalismo musical no Brasil

Já que trataremos mais a fundo do nacionalismo musical de Villa-Lobos e, substancialmente, de seus contemporâneos, cabe-nos, por enquanto, expor apenas algumas informações acerca dos compositores nacionalistas que antecederam a geração nacionalista de Heitor Villa-Lobos.

⁹ Idem. pp.43-47.

¹⁰ PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.48.

¹¹ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.51.

O nacionalismo musical no Brasil surgiu por volta do final do século XIX e estendeu-se até a década de 1940. Porém, no decorrer de todo esse período, ele foi se transformando e assumindo características distintas entre os diversos compositores. É importante lembrar, antes de tudo, que a existência da corrente nacionalista não significava que alguns compositores mais ou menos isolados não conseguissem se afirmar em outros termos, reconhecidos como não nacionalistas. É o caso, por exemplo, de Glauco Velásquez (1884-1914), que, embora tenha assumido uma postura de negação do tradicionalismo, não optou pela postura nacionalista, e conquistou considerável reconhecimento de uma elite musical na época. Uma das principais características da modernidade musical, diferentemente das épocas anteriores, é justamente a sua “diversidade” de estilos e linguagens. Mesmo assim, não podemos deixar de notar que alguns desses estilos e linguagens acabam por prevalecer sobre outros.

Desde o final do século XX, o ambiente musical do Rio de Janeiro começou a transformar-se significativamente. Como já foi colocado anteriormente, outros gêneros musicais estavam disputando espaço com o tradicionalismo das óperas e da música italiana em geral, e a música francesa foi a que mais espaço conquistara nesse novo ambiente. Por esse tempo, também, alguns compositores brasileiros passaram a dar maior importância à afirmação de um caráter nacional nas suas obras e a fazer uso de temas musicais provenientes de músicas populares brasileiras.

Com a proclamação da República, em 1889, foi necessário que se reorganizasse o ensino musical na capital brasileira. Foi então criado, a partir do antigo Conservatório do Rio

de Janeiro¹², o Instituto Nacional de Música, cuja direção passou pelas mãos de importantes compositores. O primeiro deles foi Leopoldo Miguez, que exerceu o cargo até a sua morte prematura, em 1902. A partir daí, o Instituto foi dirigido por Alberto Nepomuceno, de 1902 a 1903; por Henrique Oswald, de 1903 a 1906; e novamente por Nepomuceno, entre 1906 e 1916.

A primeira obra considerada por boa parte dos historiadores musicais como a primeira expressão do nacionalismo musical é *A Sertaneja*, peça para piano composta em 1869 pelo compositor e diplomata Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913). Os compositores contemporâneos de Brasília, como Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1931), embora compartilhassem do “espírito nacional”, permaneciam, assim como o próprio Brasília, muito presos às tradições da música européia. Por isso, a obra que é normalmente tida como a fundadora de uma “estética nacionalista” é a *Série Brasileira*, de Alberto Nepomuceno, escrita em 1891. Sua produção, de sentido nacionalista, era duramente criticada pelos críticos musicais da época. Se, por um lado, é correto interpretar que Leopoldo Miguez e Henrique Oswald estiveram fortemente ligados à influência da música européia, não podendo ser considerados músicos nacionalistas; por outro lado, no que se refere à sua atuação como diretores do Instituto Nacional de Música, pode-se dizer que proporcionaram uma mudança significativa nos rumos da educação musical brasileira, devido à maior aceitação do ensino de correntes estéticas diversas. Alberto Nepomuceno, por sua vez, além de compartilhar do espírito de renovação de Miguez e de Oswald quanto ao ensino musical, foi ainda mais longe ao defender acirradamente a canção brasileira e o canto em português.

¹² O Conservatório do Rio de Janeiro foi fundado na década de 1840 pelo compositor Francisco Manuel. Em 1872, o Conservatório passou a funcionar em um novo prédio, e fazia parte da Escola Nacional de Belas Artes. Tornou-se independente em 1889, quando se transformou em Instituto Nacional de Música. E, mais tarde, veio a transformar-se em Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Atualmente faz parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a denominação de Escola de Música.

Em suas composições, Nepomuceno também renovava, ao utilizar-se de temas populares. Cabe lembrar que foi esse compositor que, em 1896, fundou a Sociedade de Concertos Populares.

Outros compositores importantes da geração de Nepomuceno, que alguns historiadores consideram como geração precursora do nacionalismo musical no Brasil, foram: Alexandre Levy (1864-1892), Francisco Braga (1868-1945), Barroso Neto (1881-1941), Ernesto Nazaré (1863-1934), Arthur Napoleão (1843-1925) e Gomes Araújo (1846-1943).

Acreditamos que as reformulações na educação musical da principal escola de música brasileira, o então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, levadas adiante por Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, mas, principalmente, por Alberto Nepomuceno, tiveram papel de relevância para a afirmação da música nacionalista no meio musical carioca e brasileiro em geral. As idéias nacionalistas de Nepomuceno certamente permearam as orientações didáticas e metodológicas do Instituto, influenciando, assim, a formação das gerações seguintes de compositores brasileiros.

Devemos acrescentar ainda que, paralelamente ao Instituto Nacional de Música, os demais compositores nacionalistas fomentavam as discussões acerca dessa nova concepção artística, atuando na promoção de suas músicas em torno de sociedades de música sinfônica e de câmara. Todos esses compositores fizeram uso, em boa parte de suas obras, de temas provenientes do folclore nacional. Todos eles pretenderam, à sua maneira, dar um caráter nacional à música que compunham. No entanto, as técnicas formais de composição permaneciam ainda muito ligadas à música romântica de origem européia.

No Brasil, como em muitos países da América Latina, a busca de expressão musical própria, aceitando a funcionalidade programática da composição, representa já um certo afastamento das influências wagnerianas

e, inicialmente, uma total adesão ao impressionismo. [...] Nesta primeira fase do nacionalismo, tratava-se de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus. Este material de base era sempre deformado, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes que ele. Por outro lado, encontra-se com mais frequência material pseudo-folclórico ou idéias melódicas concebidas pelo compositor dentro do espírito da música folclórica. Em termos estruturais, as influências predominantes são as de Grieg e de Brahms [...], além da escola russa da segunda metade do século XIX. Em face disto, a produção inicial do nacionalismo se coloca entre o estilo da música ‘de salão’ do fim do império (ainda fortemente italianizado e feita com preocupação de fácil penetração) e o ‘rapsodismo’ de antologia, cheio de efeitos, que dará lugar, mais tarde, à formação pouco mais estruturada da ‘Suíte’, na qual as danças típicas brasileiras substituirão as danças antigas européias.¹³

Cabe acrescentar, ainda, que o movimento nacionalista-musical também se fazia presente em outras partes do mundo, principalmente em países como a Rússia, Espanha, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria e outros. Dentre alguns dos compositores nacionalistas mais importantes desses países podemos citar Glinka, Dargomijsky, Borodin, Cui, Balakirev, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Smetana, Dvorak, Novak, Pedrell, Granados, Manuel de Falla, Albeniz, Kodaly, Bartók e Grieg. Algumas das características estético-musicais expostas para os nacionalistas brasileiros também servem para esses compositores europeus. Segundo William Lovelock, o nacionalismo musical,

surgiu no século XX como revolta contra as algemas de um estilo alienígena e seus efeitos foram locais. Não estavam em jogo as novas idéias básicas sobre estrutura que decorresse de uma perspectiva nacionalista, nem que esta originasse desenvolvimentos notáveis no campo harmônico. Os compositores nacionalistas seguiram as tendências dominantes em maior ou menor grau, segundo as inclinações pessoais, do mesmo modo que os não-nacionalistas.¹⁴

¹³ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. p.19.

¹⁴ LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.257.

Na Europa, o nacionalismo musical havia alcançado um sucesso considerável já em fins do século XIX, enquanto no Brasil a aceitação se fez muito mais tardiamente. Para Vasco Mariz¹⁵, isto se deveu ao fato de a sociedade brasileira ser ainda muito “dependente dos gostos tradicionais europeus”, e do desprezo do público das sociedades de concerto por “tudo o que pudesse proceder do povo”.

Paralelamente às tendências nacionalistas na música, podia-se notar também, na sociedade brasileira em geral, um clima de nacionalismo mais ligado à idéia de patriotismo. Alguns artistas da geração anterior à modernista estavam, por esse tempo, envolvidos com a questão nacional em termos patrióticos. Em 1915, por exemplo, fundou-se a Liga pelos Aliados, com a participação de José Veríssimo e Rui Barbosa; em 1916, fundou-se a Liga da Defesa Nacional, com a participação de Olavo Bilac, Coelho Neto e Miguel Calmon; e, em 1917, fundou-se a Liga Nacionalista, com a participação de Júlio Mesquita Filho, Nestor Rangel Pestana, Plínio Barreto e Sampaio Dória. Esse despertar nacionalista entre os diversos grupos de intelectuais e artistas brasileiros deve ser relacionado a alguns importantes acontecimentos mundiais do período. O principal acontecimento, sem dúvida alguma, foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), mas temos que incluir também a Revolução Russa (1917), no âmbito externo, e, internamente, as greves gerais de 1917, organizadas pelos grupos anarquistas que certamente também levaram os intelectuais brasileiros à reflexão sobre os problemas relacionados com a urbanização e a industrialização nacional. Essas ligas organizavam fortes campanhas nacionalistas que acabaram por atrair o apoio dos militares. Lembremos que em 23 de outubro de 1917 o Brasil declara guerra às Potências Centrais. Segundo a análise de Thomas Skidmore, “as discussões sobre a nacionalidade e sobre os

¹⁵ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, pp.115-116.

objetivos nacionais ganham relevância” com a guerra, e põem “em relevo a necessidade de uma nova espécie de mobilização nacional”. Mesmo tendo declarado guerra, o Brasil apresentava-se distante do conflito, e a mobilização nacional concebida pelos intelectuais não tinha o sentido de defesa contra os inimigos externos, mas contra os “inimigos internos”, ou seja, as deficiências nas áreas de saúde pública, educação, etc.

[O]s reformadores da saúde pública, da agricultura, da educação, e da política industrial usavam a linguagem da mobilização para insistir por maiores esforços em cada setor. Mas, curiosamente, injetavam ainda um tom social darwinista, no debate. [...] Ou o Brasil arregimentava esforços e tornava-se uma grande nação, ou sucumbiria à dominação de potências estrangeiras, quer fosse conquistado diretamente, por invasão, ou indiretamente, pelo controle de sua economia e cultura.¹⁶

O despertar modernista

Como vimos até aqui, os artistas e os intelectuais brasileiros, influenciados pelas idéias e pelos acontecimentos internos e externos iam assumindo, cada vez mais, uma postura de transformação-modernização da sociedade brasileira que, para muitos, deveria estar atrelada às nossas características nacionais. Vimos também que Villa-Lobos, a partir de 1917, conquistara uma boa parcela dos intelectuais e artistas com a sua originalidade musical.

Nesse mesmo ano, em que os concertos de Villa-Lobos abalavam a crítica musical carioca, outros acontecimentos artísticos, principalmente na cidade de São Paulo, também proporcionavam fervorosas discussões estéticas entre renovadores e tradicionalistas. O melhor exemplo que podemos citar é o da exposição da pintora Anita Malfatti, considerada, por muitos estudiosos, o estopim do modernismo brasileiro, devido ao debate artístico-

¹⁶ SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp.189-190.

intelectual que desencadeou. Essa exposição, inaugurada em São Paulo a 12 de dezembro de 1917, reunia 53 trabalhos da artista, denominados figuras, paisagens, gravuras, aquarelas e desenhos. Em 20 de dezembro, o escritor Monteiro Lobato publicou no jornal “O Estado de São Paulo”, um artigo intitulado “A propósito da exposição Malfatti”, criticando duramente a exposição e as tendências estéticas de Malfatti. Esse artigo teve enorme repercussão no meio artístico brasileiro, fazendo com que alguns outros escritores tomassem partido em defesa da pintora. Foi o caso de Oswald de Andrade, por exemplo, que publicou em 11 de janeiro do ano seguinte, no “Jornal do Comércio”, um artigo defendendo Malfatti. Seguiram-se ainda outros artigos de Oswald, e também de Menotti Del Piccha.

É importante destacar também que, nesse ano de 1917, os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, numa reunião no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, acabaram por firmar algumas de suas afinidades estético-ideológicas. Em 21 de novembro, Mário pronunciou um discurso nesse Conservatório, que, depois, teria sido publicado por Oswald no “Jornal do Comércio”. Essa reunião estaria relacionada com um pronunciamento feito pelo Secretário da Justiça de São Paulo, em razão de uma campanha pela participação brasileira na Guerra.

Data também dessa época a publicação de dois importantes livros de autores que estariam atrelados ao modernismo: *Juca Mulato*, de Menotti Del Piccha, e *Cinzas das Horas*, de Manuel Bandeira. No ano seguinte, outra exposição, a do escultor Victor Brecheret, viria a chamar também a atenção dos nossos artistas modernistas. Não podemos deixar de citar ainda

a publicação, nos anos seguintes, de *Carnaval*, de Manuel Bandeira; *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade; e *Epigramas*, de Ronald de Carvalho.¹⁷

Apesar desse “despertar patriótico”, o modernismo, pelo menos nesse primeiro momento, ainda não desenvolve por completo sua postura nacionalista. As principais preocupações dos renovadores, que estavam muito mais relacionadas com a necessidade de atualização das estruturas artísticas nacionais, apenas lançavam algumas das bases para a discussão da dependência cultural e do nacionalismo. Mesmo assim, acreditamos que essa posição modernista deve ter relação direta com o clima de patriotismo característico da época.

Villa-Lobos certamente sofreu influência desse ambiente da “valorização do patriotismo” que caracterizou o Brasil no decorrer da Primeira Guerra Mundial. Ao que se sabe, Villa-Lobos foi muito amigo de Coelho Neto que, além de estar envolvido com os debates sobre a questão da “defesa nacional”, também se dedicava a trabalhos ligados à música. Coelho Neto chegou a escrever alguns libretos e textos de canções musicadas pelos compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Leopoldo Miguez, Santana Gomes e Delgado de Carvalho.¹⁸

Segundo José Miguel Wisnik, pouco antes da Semana de Arte Moderna, Coelho Neto propunha um concurso musical para um poema-sinfônico que representasse, em quatro ciclos, o desenvolvimento histórico brasileiro, desde a descoberta até a independência. O projeto incluía o elemento do nacionalismo musical representado pela “estilização de motivos

¹⁷ Sobre os primeiros anos do modernismo no Brasil ler: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

¹⁸ Estas obras são: as óperas *Os Salunes* e *Pelo Amor*, e as canções *Ártemis*, *Hóstia*, e *Pastoral*. In: WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

populares”. Para Wisnik, nesse projeto de Coelho Neto já se apresentam algumas das “coordenadas básicas da discussão em torno da música no movimento modernista”:

está indicada [...] a idéia-base do nacionalismo modernista na música, consistente na elaboração erudita do repertório popular. [...] Ao incorporar as manifestações populares ao seu programa, Coelho Neto quer pretender que a história do Brasil se funda a uma história da música brasileira, como se o amadurecimento da música nacional metaforizasse o amadurecimento da nação. Desembocando no hino, na exaltação cívica, a cultura popular é manipulada de modo a fortalecer os símbolos institucionais da Nação.¹⁹

Na compreensão de Wisnik, as “afinidades” entre Coelho Neto e Villa-Lobos podem ser explicadas tomando-se a obra do compositor como correspondendo “a tendências mais profundas da cultura”, a um “conjunto de expectativas mais amplos, já latente no contexto pré-modernista.” Temos que concordar com essa análise, mas também temos que ter em mente que o despertar modernista, e a aproximação de Villa-Lobos ao movimento, fez com que estas idéias do contexto “pré-modernista” se desenvolvessem e amadurecessem, sofrendo transformações significativas. A maioria dos poemas sinfônicos compostos por Villa-Lobos datam dos anos de 1916 e 1917, mas o compositor, durante toda a década de 1920, praticamente não se dedicou a esse tipo de composição.

Em 1918, aconteceram audições de obras de Villa-Lobos em outros países da América do Sul, o que fortaleceu sua posição junto à crítica nacional e estrangeira. Nesse mesmo ano, foi convidado também a apresentar um concerto no consagrado Instituto Nacional de Música. Entre as apresentações que Villa-Lobos realizou nos anos seguintes, deve-se destacar o concerto relacionado às homenagens oficiais por ocasião do regresso de Epiácio Pessoa do continente europeu, onde havia participado da Conferência de Haia. Nessa ocasião, o

¹⁹ Idem, p.27.

compositor apresentou suas *Sinfonias n^o3, 4 e 5: “A Guerra”, “A Vitória” e “A Paz”*. Todas essas apresentações, que marcaram a trajetória de Villa-Lobos entre 1918 e 1921, foram fortalecendo a presença do compositor no meio sócio-cultural carioca, embora tal fato não signifique que sua música fosse facilmente aceita pela crítica e pelo público em geral.

A partir desses e de outros acontecimentos artísticos envolvendo Villa-Lobos e outros, alguns artistas e intelectuais foram se reunindo em torno de um ideal de modernização das artes e dos meios artísticos brasileiros. O primeiro, e principal, grupo de artistas modernistas formou-se na capital paulista, e foram eles que atuaram mais veementemente no sentido de conseguir fazer valer suas idéias frente ao tradicionalismo então dominante.

[A] maior parte do Brasil continuava intocada pela mudança industrial urbana responsável pela atmosfera que os futuristas europeus se empenhavam em glorificar. A exceção maior era a cidade de São Paulo. Menos internacional que o Rio de Janeiro, era, no entanto, o mais dinâmico centro econômico do país. Os lucros da economia cafeeira tinham contribuído para financiar a modernização da agricultura comercial e os começos de um parque industrial moderno. Nessas condições, não é surpreendente que tenham sido principalmente os jovens artistas de São Paulo os primeiros a tomar conhecimento da revolução estética na Europa e a tentar difundi-la no Brasil.²⁰

A atuação dos modernistas de São Paulo se fez através de importantes debates e eventos, e, fundamentalmente, com a busca de adesão por parte de outros artistas e intelectuais dos outros estados do Brasil. É nesse momento que Heitor Villa-Lobos se une ao movimento renovador. Tal união se fez em 1921, quando os modernistas paulistas estavam preparando a famosa Semana de Arte Moderna de 1922, e buscavam apoio dos artistas e intelectuais cariocas. Em 1921, o modernismo já se configurava como movimento de renovação estética e, em boa medida, suas idéias principais também já se encontravam

²⁰ SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.196.

estruturadas. O nome de Villa-Lobos surge nos debates modernistas devido à correspondência de intenções e de posicionamento na esfera artística entre o músico e os mentores do movimento. Estabelece-se uma afinidade estético-ideológica que poderia ser explicada, em boa medida, no contexto de uma busca pela consagração desses novos artistas e de sua “nova arte”. Antes, porém, de analisarmos as causas da aproximação entre Villa-Lobos e o Modernismo brasileiro, faz-se necessário expor as características mais fundamentais presentes no pensamento estético-ideológico do modernismo nesses primeiros anos do movimento.

Dentre alguns dos principais nomes do movimento modernista da década de 1920 podemos citar Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Agnor Barbosa, Plínio Salgado, Sérgio Milliet, Cândido Mota Filho, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Ribeiro Couto, Álvaro Moreira, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Victor Brecheret, Armando Pamplona e Antônio Moya.

No início do Modernismo, suas idéias estiveram fortemente influenciadas pelas idéias das vanguardas artísticas européias como o futurismo, expressionismo, impressionismo, cubismo, dadaísmo, etc. Todos esses movimentos eram caracterizados por seus questionamentos sobre a herança cultural por eles recebida. Os chamados “manifestos” eram uma das principais formas de expressão utilizadas pelos renovadores para expor suas linhas estéticas e de pensamento, uma vez que de uma certa forma, atuavam também num sentido de “dessacralização do culto do livro como obra de arte”.²¹

²¹ HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.

Dentre os manifestos europeus de maior relevância, pela influência produzida no Brasil, devemos citar o “Manifesto do Futurismo”, do italiano Filippo Tommaso Marinetti, de 1909. Na música, não podemos deixar de lembrar o manifesto “*Le Coq et l’Arlequin*”, escrito em 1918, por Jean Cocteau, e que orientará o famoso Grupo dos Seis, formado pelos compositores Darius Milhaud, Auric, Durey, Honegger, Poulenc e Tailleferre. Estes compositores da música moderna francesa estarão ligados às tendências do neo-classicismo europeu.²²

A influência da vanguarda européia não significava uma simples transposição e aplicação dessas idéias em solo brasileiro. Elas serviram principalmente de inspiração e estímulo para as propostas modernistas nacionais. Desde o início do modernismo, os artistas brasileiros transformavam, quase que por completo, as indicações transformadoras européias, de acordo com a visão brasileira prevalecente na época, sempre se preocupando em construir um modernismo que fosse, acima de tudo, nacional. A própria designação de “futuristas”, atribuída aos nossos modernistas – e que no início até era fomentada por eles próprios –, acabou por ser, aos poucos, reorientada e deixada para trás. Numa carta de Mário de Andrade para Sérgio Milliet, datada de 1924, o escritor expõe esse assunto e acaba por nos apresentar uma das características chave para a compreensão do modernismo: a da idéia do moderno e do nacional como indissociáveis.

Não nego os benefícios que o modernismo francês e europeu trouxe pra arte do universo. Questão de velha experiência cujo exemplo se repôs na liberdade sincera atual. Também é só isso. [...]

²² Sobre os manifestos das vanguardas artísticas européias, ler: HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989; e TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983. Sobre o neo-classicismo musical, ler: MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Agora livres, pelo exemplo dos europeus, vamos seguir o nosso caminho que é todo diverso do da Europa desinteressante. [...]

Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileiro o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal.²³

Quanto aos artistas brasileiros que teriam exercido influência particular nos primeiros anos do modernismo, atribuindo a esse movimento uma maior força de afirmação, devemos destacar o escritor Graça Aranha. Este escritor, que pertencia à geração anterior à modernista, e que passa a ser a figura “acadêmica” do modernismo, teria proporcionado uma maior legitimidade ao movimento. Sua obra, a *Estética da Vida*, é considerada uma das mais importantes na formação e no desenvolvimento dos novos ideais, verdadeiro legado para o movimento modernista. Num artigo do “Correio Paulistano” de 19 de dezembro de 1921, Cândido Mota Filho, capta-lhe o “espírito”:

Graça Aranha tem uma concepção artística completamente moderna. Na fórmula que adota na *Estética da Vida* está a mais franca rebeldia, a mais inteligente, a mais erudita revolta contra os preconceitos artísticos tão confortavelmente instalados entre nós. [...] A *Estética da Vida* ficará na nossa história literária como um dos trabalhos de reação contra a rotina inexpressiva em que vivia.²⁴

O autor de *Canaã* (1902) tinha vivido na Europa durante as primeiras duas décadas do século XX. Essa estadia certamente lhe proporcionou um conhecimento significativo das novidades artísticas da agitação intelectual europeia desse período designado por “*belle*

²³ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de final de 1924. Citado em: MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, pp.51-52.

²⁴ Artigo de Cândido Mota Filho, no Correio Paulistano, de 19 de dezembro de 1921. Citado em: NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.35. Para maiores informações sobre o legado de Graça Aranha para o movimento modernista, ler: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

époque”. O consagrado romancista, membro da Academia Brasileira de Letras, teria sido figura fundamental para a afirmação do movimento em 1922.

Até esse momento [...] os modernistas tinham lutado sozinhos, sem o patrocínio de nenhuma valiosa tutela. Graça Aranha, aderindo ao movimento, que, como se vê, já havia eclodido sem o seu concurso, trazia aos jovens a considerável vantagem de um nome de larga ressonância nacional.²⁵

Além da evocação das tendências artísticas das vanguardas européias e da influência particular de Graça Aranha, outra característica que fazia parte do pensamento modernista era a da necessidade de renovação estética e da liberdade para a experimentação, ou seja, através de uma crítica direcionada ao “passadismo”, defendiam a atualização das artes e do meio artístico do país. Boa parte dessas críticas eram dirigidas ao parnasianismo poético e ao romantismo musical.

Grandiloquência, sentimentalismo e sujeição da música a intenções descritivas eram as principais críticas endereçadas pelos modernistas ao romantismo. Quanto à poesia, considerava-se que o parnasianismo castrava o poder inventivo dos poetas com o rigor das regras de metrificacão e rima, aliadas a temas e vocábulos anacrônicos.²⁶

Essas críticas ao romantismo e ao parnasianismo estavam ligadas a uma crítica mais geral, direcionada contra o excesso de individualismo, de intelectualismo e de regionalismo.

E eis chegado o grande enigma que é o de precisar as origens da sensibilidade na arte moderna. Este supremo movimento artístico se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo. É uma resultante do extremado individualismo que vem vindo na vaga do tempo há quase dois séculos até se espriar em nossa época, de que é feição avassaladora. [...]

²⁵ BRITO, Mário da Silva. Citado em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, pp.163-164.

²⁶ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, pp.20-21.

O gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do nefando bom gosto, e do infecundo bom-senso. [...]

O regionalismo pode ser um material literário, mas não o fim de uma literatura nacional aspirando ao universal. O estilo clássico obedece a uma disciplina que paira sobre as coisas e não as possui.²⁷

Todas essas críticas à “velha ordem estética” revestiam-se, na maioria das vezes, de um caráter fortemente combativo, demolidor e agressivo, não se preocupando muito com a rejeição do público. O modernismo se expressava, então, através de um comportamento de agressividade formal, típico de uma atitude de implantação e de afirmação. A oposição ao passadismo se fazia geralmente com uma atitude de destruição total dos velhos cânones estéticos, o que, na maioria dos casos, fomentava inúmeras revoltas por parte da crítica e do público mais tradicionais.

De um modo geral, são essas idéias, unidas à idéia central da necessidade de renovação estética, que caracterizam o projeto ideológico do modernismo até 1922. Como podemos observar, este “projeto ideológico” enfatiza, mais do que qualquer coisa, o elemento “estético”, e é em torno de tal elemento que os modernistas estruturam seu projeto ideológico de atualização-renovação do meio artístico, das artes e dos artistas nacionais. É senso comum entre os estudiosos do modernismo brasileiro essa predominância do projeto estético nos primeiros anos do movimento. Predominância esta que se relaciona com outras características que não podemos deixar de citar aqui: uma relativa autonomia da obras de arte, ou “arte desinteressada”; e um relativo internacionalismo.

Expostas as características estéticas e ideológicas mais importantes e fundamentais do modernismo brasileiro, passemos a analisar suas relações com as idéias de Villa-Lobos.

²⁷ Trechos da conferência com que Graça Aranha inaugurou a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, em 15 de fevereiro de 1922. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, pp.167-173.

Villa-Lobos também possuía forte influência das artes advindas do continente europeu. Mas essa influência devia-se muito mais ao domínio da música européia, principalmente a francesa, nos meios musicais brasileiros. Diferentemente de outros modernistas, que viveram e desenvolveram seus conhecimentos artísticos nos grandes centros europeus, até então Villa-Lobos nunca havia deixado o país. Deve-se destacar, além disso, que o caráter moderno que marca a forma de compor de Villa-Lobos era baseado muito mais em influências do pós-romantismo (1870-1900) e do impressionismo (1890-1910) do que em correntes européias mais avançadas, representadas por compositores como Schoenberg, por exemplo, e ao contrário dos modernistas, que se inspiravam em movimentos artísticos nascidos todos no século XX: futurismo (1909), expressionismo (1910), cubismo (1913) e dadaísmo (1916). Porém, mesmo inspirado em movimentos estéticos considerados ultrapassados no contemporâneo mundo artístico europeu, Villa-Lobos acabou por firmar sua modernidade. Deve-se deixar claro que, ao aproveitar tais influências, Villa-Lobos conseguia ir além das propostas desses movimentos, atribuindo à sua música elementos fortemente originais.

Villa-Lobos, mesmo compondo inteiramente dentro de estilos importados, exercitava-se na conquista do domínio sobre a matéria e a forma. Neste sentido, seus progressos foram rápidos e seguros. Além disso, sua vinculação à música francesa, especialmente à de Debussy, ajudou-o a libertar-se do velho sistema tonal e, paradoxalmente, da própria França. Enfim, Villa-Lobos modernizou [...] a composição musical entre nós.²⁸

O bom conhecimento da harmonia tradicional, juntamente com as influências da música francesa – que já utilizavam a bitonalidade e a politonalidade, buscando um caminho novo de composição em vista da problemática aberta pela dissolução do sistema tonal –

²⁸ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, p.42.

fizeram de Villa-Lobos o primeiro dos compositores brasileiros a penetrar, mesmo que timidamente, na problemática da atonalidade musical.

Alguns autores, ao falarem sobre a história da música brasileira, destacam a atuação de Glauco Velásquez como o primeiro compositor “modernista”, no sentido da utilização de novos elementos formais. Segundo esses autores, a morte prematura de Velásquez, em 1914, teria ofuscado o pioneirismo desse compositor na luta contra o tradicionalismo. Lembremos que Velásquez, apesar de ser contemporâneo de Villa-Lobos, não se filiava ao nacionalismo musical, e que o sucesso de Villa-Lobos no início dos anos de 1920 deveu-se, em grande medida, à originalidade de suas obras. Quando estamos falando em originalidade, estamos ligando a utilização de uma técnica de composição “mais moderna” com traços nacionais e da personalidade particular do compositor. A junção desses três elementos deve ser levada em conta na estética musical de Villa-Lobos ao se tentar explicar sua aceitação por parte de uma elite intelectual e artística brasileira no limiar de 1920. Nessa época, os outros compositores da geração de Villa-Lobos, como Luciano Gallet (1893-1931), Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Francisco Mignone (1897-1986), que também estarão relacionados ao modernismo musical, ainda não haviam firmado uma linguagem musical que pudesse ser caracterizada como modernista ou nacionalista, e foram fortemente influenciados pelas idéias modernistas defendidas a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Já Villa-Lobos, como vimos anteriormente, desde 1917 já apresentava tais “novidades” em suas composições. Estas considerações nos servem para justificar parte das razões que levaram o modernismo até Villa-Lobos, ou vice-versa.

De acordo com Bourdieu,

a forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. Para além de sua vontade e da consciência que possam ter a este respeito, tal definição se lhes impõem como um fato e passa a comandar sua ideologia e sua prática a tal ponto que sua eficácia manifesta-se sobretudo nas condutas inspiradas pelo esforço de transgredi-la.²⁹

No nosso entender, a posição que Villa-Lobos e os demais artistas modernistas ocupavam, tanto na relação com o “sistema de produção e circulação”, como em relação à “hierarquia dos graus de consagração”, eram muito semelhantes. Todos os ataques e críticas dirigidos aos primeiros concertos de Villa-Lobos e às primeiras exposições modernistas, pelos setores artísticos mais tradicionais da época, que acabamos por representar grosseiramente nas figuras de Monteiro Lobato e Oscar Guanabara, são representativos desse posicionamento que, em função da estratégia transgressora dos próprios renovadores, foi se polarizando cada vez mais em “modernistas” e “tradicionalistas”. Aos primeiros, caberia romper com os elementos do passado, principalmente aqueles que mais agiam no sentido de dificultar sua inserção cultural e artística; aos últimos cabia a defesa desses mesmos elementos. É neste sentido também que se impõe a importância de figuras como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Darius Milhaud e Graça Aranha. Estes, já consagrados, serviram de ponte para as conquistas de uma legitimidade da estética e da ideologia modernista.

²⁹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. (Sérgio Miceli org.). 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.154.

A Semana de Arte Moderna

Como já dissemos, a inserção de Villa-Lobos no movimento modernista se deu em 1921, quando os paulistas buscavam apoio de artistas de outros estados para a organização da Semana de Arte Moderna. Foi durante uma viagem de alguns membros do modernismo, de São Paulo para o Rio de Janeiro – que ficou conhecida como “a bandeira futurista”, devido a um artigo que Menotti Del Picchia escrevera em sua coluna no “Correio Paulistano”, em 22 de outubro de 1921 – que Villa-Lobos confirmou sua participação da Semana de 22, vinculando-se de vez ao movimento.

Os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia das ‘bandeiras’.

Desta feita não partem elas para o sertão ínvio e incerto, amarelo de lezírias, erriçado de setas.

Os *bandeirantes* de hoje compram um leito no noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona de ‘poolman’, ardorosos e minazes, rumo da Capital Federal.

Anteontem partiu para o Rio a primeira *bandeira futurista*. Mário de Andrade – o papa do novo Credo –, Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as lanças, morriões, guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto Sr. Estácio de Sá.

Bela coragem! (...) A façanha é ousada! Em lugar das onças, das tribos selvagens, das serpentes, que se atravessavam no caminho das ‘entradas’ como o grito de revolta da terra virgem contra a audácia dos conquistadores, a ‘bandeira’ futurista terá que afrontar os megatérios, os bizontes, as renas da literatura pátria, toda a fauna antidiluviana que ainda vive, por um milagroso anacronismo...

(...) Os *bandeirantes* futuristas, estou certo vão, maravilhados, descobrir, na formosíssima urbe máxima do país, acampamentos de novos, de brilhantes espíritos moços e renovadores, que já iniciaram sua guerra às múmias, recebendo a falange desta terra com abraços fraternais e amigos.

(...) Bons ventos, pois, façam tremular no céu da glória a bandeira dos *bandeirantes* de São Paulo, atualmente no Rio. Que ricas sejam as jazidas de talento que por lá encontrem e farta, na razia, a preia, que avolumará, para o

futuro, a triunfante legião dos vanguardistas do liberto pensamento brasileiro...³⁰

Ao que se sabe, foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que deram a notícia do projeto da Semana de Arte Moderna a Villa-Lobos. Desde o início empolgado com o projeto, ele teria, de pronto, confirmado sua presença. O problema mais imediato – a falta de recursos para realizar a viagem do Rio para São Paulo com seu grupo de músicos – foi logo sanado com a ajuda de Paulo Prado. Esse escritor brasileiro, além de patrocinar a Semana, desempenhou um papel importante ao vincular simbolicamente a aristocracia cafeeira paulista ao evento. É importante acentuarmos esse dado, aparentemente contraditório, de uma Semana de Arte Moderna financiada por uma elite tradicional brasileira. No entanto, essa mesma elite cafeeira, por essa época, já diversificava seu capital em setores ligados à industrialização. Era ela, também, o grupo que mais tendia a aceitar e que mais necessitava das renovações de ordem estética, devido à sua cultura mais refinada e à sua afinidade com alguns dos padrões e estilos da vida moderna. João Luiz Lafetá vê nessa aproximação necessidades mais complexas, e acrescenta que

a par do seu ‘cosmopolitismo’ a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva – um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento.³¹

Com o apoio de Paulo Prado, Villa-Lobos pôde contratar seus músicos para se apresentarem no Teatro Municipal de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Seus intérpretes foram: Alfredo Gomes e Alfredo Corazza (violoncelos); Lucília Villa-Lobos,

³⁰ HÉLIOS. *A Bandeira Futurista*. Correio Paulistano, São Paulo, 22 de outubro de 1921. Citado em: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp.316-317.

³¹ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, pp.14-15.

Frutuoso de Lima Viana, Ernani Braga e Guiomar Novaes (pianos); Paulina D'Ambrósio e George Marinuzzi (violinos); Pedro Vieira e Antão Soares (flautas); Orlando Frederico (alto); Frederico Nascimento Filho e Maria Emma (canto).

De acordo com interpretação de José Miguel Wisnik, esses intérpretes poderiam ser divididos em dois grupos: os “músicos de câmara” e os “virtuosos solistas”; estes últimos representados por Guiomar Novaes e Ernani Braga. Se, por um lado, a presença dos músicos de câmara associava-se totalmente à figura do compositor, uma vez que eram todos músicos contratados e habituados a executar as obras de Villa-Lobos sob sua regência; os virtuosos, por outro lado, teriam passado pela Semana como figuras individualizadas, como se estivessem acima das discussões estéticas que ali se faziam.

As críticas jornalísticas produzidas na época, de acordo com observações de Wisnik, enfatizavam as peças cujos traços eram mais dominados e conhecidos, no caso, as obras pianísticas apresentadas pelos “virtuosos”; ou enfatizavam as peças de caráter mais original, tidas como “escandalosas”. Essas críticas acabariam por refletir “as duas categorias que dominam o movimento de uma maneira geral”, ou seja, o embate entre o já conhecido e o inusitado, o velho e o novo. Mas o autor não pára por aí, mais adiante Wisnik nos mostra que essa tensão entre a atividade musical já consagrada (“pianolatria”) e a atividade musical estranha ao meio paulista (“camerística”) deve ter atuado numa maior tomada de consciência, por parte dos modernistas, acerca das condições de produção da música no Brasil, já que elas realmente expunham esta condição.

[O]s intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista. Se os nomes mais conhecidos (que emprestam sua fama ao sucesso da promoção) mostram-se avessos a certas tendências do

acontecimento, o conjunto de músicos está distante, por sua vez, dos problemas teóricos em discussão. No entanto, se não cabe necessariamente a eles teorizar sobre a arte, os intérpretes tornar-se-iam acentuadamente um tema de reflexão, logo depois a Semana, na medida em que se constata que deles depende substancialmente o avanço da música.³²

Expostas algumas das considerações sobre os intérpretes da Semana, passemos à exposição das músicas apresentadas nos programas dos concertos de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna:

Dia 13 de fevereiro de 1922:

1ª Parte

- *Sonata n.º2 para violoncelo e piano* (1916)
Alfredo Gomes (violoncelo) e Lucília Villa-Lobos (piano)
- *Trio n.º2 para violino, violoncelo e piano* (1916)
Paulina D'Ambrósio (violino), Alfredo Gomes (violoncelo) e Frutuoso Lima Viana (piano)

2ª Parte

- "*Valsa Mística*" da *Simple Coletânea* (1917)
- "*Rondante*" da *Simple Coletânea* (1919)
- *A Fiandeira* (1921)
Ernani Braga (piano)
- *Danças Características Africanas* (1914/16)
Paulina d'Ambrósio e George Marinuzzi (violinos), Orlando Frederico (alto), Alfredo Gomes e Alfredo Corazza (violoncelos), Pedro Vieira e Antão Soares (flautas) e Frutuoso de Lima Viana (piano)

Dia 15 de fevereiro de 1922:

1ª Parte

- E. R. Blanchet - "*Au jardin du vieux Serail*" da *Andrinople*
- H. Villa-Lobos - "*O Ginete do Pierrozinho*" do *Carnaval das Crianças*(1919)
- C. Debussy - *La Soirée dans Grenade*
- *Minstrels*
Guiomar Novaes (piano)

³² WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.79.

2ª Parte

- *Festim Pagão* (1919)
- *Solidão* (1920)
- *Cascavel*, (1917)
Frederico Nascimento Filho (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano)
- *Quarteto n°3, para cordas* (1916)
Paulina d'Ambrósio e George Marinuzzi (violinos), Orlando Frederico (alto) e Alfredo Gomes (violoncelo)

Dia 17 de fevereiro de 1922:

1ª Parte

- *Trio n°3, para violino, violoncelo e piano* (1918)
Paulina D'Ambrósio (violino), Alfredo Gomes (violoncelo) e Lucília Villa-Lobos (piano)
- "*Lune D'Octobe*", das *Historietas* (poesia: Ronald de Carvalho) (1920)
- "*Eis a Vida*", dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (poesia: Ronald de Carvalho) (1921)
- "*Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie*", das *Historietas* (poesia: Ronald de Carvalho) (1920)
Maria Emma (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano)
- *Sonata Fantasia n°2, para violino e piano* (1914)
Paulina d'Ambrósio (violino) e Frutuoso Viana (piano)

2ª Parte

- "*Camponesa Cantadeira*", da *Suíte Floral* (1917)
- "*Num Berço Encantado*", da *Simple Coletânea* (1919)
- *Dança Infernal* (1920)
Ernani Braga (piano)
- *Quarteto Simbólico (Impressões da Vida Mundana)* (1921)
Pedro Vieira (flauta), Antão Soares (saxofone), Ernani Braga (celesta) e Frutuoso Viana (piano)

Como podemos observar nos programas acima, além de peças de Villa-Lobos foram executadas também peças de Émile-Robert Blanchet e de Claude Debussy. Devemos acrescentar ainda que fora do programa musical propriamente dito figuraram obras dos compositores Vallon, Eric Satie e Francis Poulenc. O primeiro teria sido tocado por Guiomar Novaes, no final da primeira parte do concerto do dia 15, por insistência da platéia. Os outros dois serviram para ilustrar a conferência de abertura proferida por Graça Aranha, e foram interpretados por Ernani Braga. Coube aos virtuosos a apresentação das peças dos autores

estrangeiros, todos eles franceses, confirmando a influência da música francesa nos primeiros anos do modernismo. Quanto às músicas de Villa-Lobos, nenhuma delas foi escrita exclusivamente para a Semana, e a grande maioria já havia sido executada em outras ocasiões. Além do mais, as obras que pudessem requerer um conjunto orquestral mais elaborado, como o *Uirapuru* e o *Amazonas* por exemplo, também foram excluídas do programa da Semana. Em poucas palavras, as obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana, compostas entre 1914 e 1921, não representavam as produções mais avançadas do compositor, e estavam fortemente vinculadas à orientação do pós-romantismo e do impressionismo francês.

Nas demais artes, esse mesmo contra-senso – da pregação do rompimento com o passado expondo uma estética baseada em cânones já ultrapassados, no contexto da contemporaneidade européia – também se fazia sentir.

Existe, no clima criado na Semana de Arte Moderna, uma certa defasagem entre as idéias e as obras, uma preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias, e portanto, de afastamento da tradição, que contradiz no entanto a própria formação dos modernistas, presa o passado, e ainda em processo de superação e amadurecimento. Deste modo, se a demarcação que divide o passado e a modernidade é compacta no campo da atitude polêmica, é difusa no campo criador. Essa defasagem pode ser sentida, em certa medida, tanto na literatura como nas artes plásticas e na música.³³

Esclarecidos alguns dos aspectos relacionados com os intérpretes e as obras da Semana de 22, apresentemos, para melhor ilustrar o clima que envolveu os concertos, um trecho de uma carta escrita por Villa-Lobos ao seu amigo Arthur Iberê de Lemos, contando de sua experiência no Teatro Municipal de São Paulo:

³³ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.66.

Dias depois que embarcaste, fui atacado no pé de uma bruta manifestação de ácido úrico, levando-me para cama diversos dias, até o meu amigo Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ainda capengando parti com os meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concertos, ou melhor, três festas de arte. No primeiro, o amigo Graça Aranha fez uma conferência violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos da arte da Idade Média e, assim mesmo, porque eram gregas, romanas, persas, egipcianas, etc.

Como deves imaginar, o público levantou-se indignado. Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso. Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que cobriram os louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical, na parte literária, a vaia aumentou.

Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem. Que susto passaram os meus intérpretes, vais ver...

Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo 3º Trio, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucília e Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o Quarteto Simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei.

Na segunda parte desse quarteto, lembra-te?, o conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem. Um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia, *Bumba...*

Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía, provocando hilariedade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas.³⁴

Essa atitude negativa do público para com os participantes da Semana, expressa na carta de Villa-Lobos, já era esperada pelos nossos modernistas. Talvez não o fosse por parte dos intérpretes, porém, de uma forma ou de outra, tal atitude era previsível.

Os programas da Semana também contaram com conferências de Graça Aranha e Ronald de Carvalho; palestras de Menotti Del Picchia e Mário de Andrade; poesias e prosas

³⁴ Carta a Arthur Iberê de Lemos, publicada no *Jornal do Brasil*, em 6 de setembro de 1967, por Armando A. de Lemos. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.3, 1969, pp.105-106.

de Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e Renato Almeida; e dança de Yvonne Daumerie. Na pintura e nas artes plásticas foram expostas obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Vicente Monteiro e Victor Brecheret.³⁵

Um último ponto que devemos apontar, relacionado com a participação de Villa-Lobos na Semana, é que sua presença no evento fez com que ele se aproximasse ainda mais dos artistas e intelectuais modernistas de São Paulo, e de um importante grupo de mecenas dessa cidade, composto por nomes como Paulo Prado, Olívia Penteadó, Arnaldo e Carlos Guinle, entre outros. A partir da Semana de 1922, a capital paulista, por influência desses patrocinadores, passou a ser a principal consumidora e propagandista dos concertos e da música de Villa-Lobos, e, ao que parece, o compositor nunca deixou de prestar a devida consideração a esse fato. Num discurso proferido por Villa-Lobos na Câmara Municipal de São Paulo, em 1957, o compositor relembra a importância da sua atuação nessa cidade, no decorrer de década de 1920, para a impulsão de sua carreira artística no Brasil:

[...] A São Paulo devo grande parte dessa peregrinação. Devo minha propagação. Fiz tudo em todos os terrenos: no terreno clássico da vida, no terreno normal da vida e no terreno progressista. Já no terreno progressista colaborei na célebre Semana de Arte Moderna.

Guardai bem, senhores vereadores: foi aqui que deram o primeiro grito de independência do Brasil, e foi aqui também que deram o primeiro grito de independência das nossas artes. Antes desse grito, eu já tinha sentido no Brasil inteiro que havia necessidade de haver alguém que fosse livre, isento das tradições européias exageradas, das tradições estrangeiras inúteis aos nossos instintos, costumes e hábitos. Essa a minha obra, o meu esforço e a minha luta. Não me arrepende, caros edis. Não me considero um homem de setenta anos, mas de apenas sete. Estou disposto a lutar até a morte por essa

³⁵ As conferência, *A emoção estética na arte moderna*, de Graça Aranha, e a palestra, *Arte Moderna*, de Menotti Del Picchia, podem ser consultadas em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

independência da nossa pátria, pois quanto mais independente for, tanto maior será o Brasil.³⁶

Villa-Lobos e a Europa

Até o ano de 1923, Villa-Lobos nunca tinha viajado para fora de seu país. É somente no dia 30 de junho desse ano que Villa-Lobos finalmente embarca com destino ao continente europeu, mais especificamente, a Paris. Havia algum tempo que alguns dos amigos do compositor insistiam na necessidade de ele conhecer a Europa e de especializar seus conhecimentos musicais. Para conseguir auxílio financeiro para tal empreendimento, foi proposta à Câmara dos Deputados uma subvenção de 108 *contos de réis* para que Villa-Lobos pudesse apresentar alguns concertos na Europa e, com isso, fazer propaganda da música brasileira no velho continente. Depois de muitas discussões, a Câmara acabou por ceder tal auxílio, porém, no valor de 40 *contos de réis*. Ao que se sabe, deveu-se ao deputado Gilberto Amado grande parte do êxito da proposta, devido à sua dedicação na defesa desse projeto. Alguns dos amigos de Villa-Lobos também tiveram que tomar partido nos debates, como foi o caso do maestro e compositor Francisco Braga que, por intermédio de um curioso “atestado de competência”, interferia em favor da aprovação da verba para a efetiva viagem:

O senhor Villa-Lobos tem um enorme talento musical. De uma capacidade produtora assombrosa, tem uma bagagem artística considerável, onde existem obras de valor, algumas bem originais. Não é mais uma promessa, é uma afirmação. Penso que a Pátria muito se orgulhará, um dia, de tal filho.³⁷

³⁶ Agradecimento proferido por Villa-Lobos na Câmara Municipal de São Paulo, em 25 de setembro de 1957, por ocasião da entrega do título de Cidadão Paulistano. In: MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: UFRJ, 1987, p.57.

³⁷ Atestado de competência, passado em cartório, escrito por Francisco Braga, em 5 de dezembro de 1920. In: MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: UFRJ, 1987, p.54.

Com o intuito de complementar o auxílio da Câmara, e de anunciar ao público brasileiro sua partida para o exterior, algumas de suas obras foram interpretadas no Rio de Janeiro. Estas, porém, não receberam grandes elogios, nem despertaram muito interesse por parte do público. Outro problema acabou surgindo: o governo somente poderia adiantar metade da quantia que havia prometido. Villa-Lobos, que já havia confirmado sua presença na Europa, recorreu, com êxito, aos seus velhos patrocinadores: Olívia Penteado, Laurinda Santos Lobo, Paulo Prado, Arnaldo Guinle, Graça Aranha, entre outros. Enfim, pouco tempo depois, no dia 30 de junho de 1923, Villa-Lobos partiu, num navio francês, com destino a Paris.

O contato de Villa-Lobos com o meio artístico europeu deveu-se, fundamentalmente, aos seus amigos e admiradores: Darius Milhaud, Arthur Rubinstein e Vera Janacopulos. Anos antes de Villa-Lobos embarcar para Paris, estes três músicos já faziam propaganda de sua obra pela Europa. Milhaud, por exemplo, escrevera já em 1920 alguns artigos sobre a música brasileira, na famosa “*Revue Musicale*” de Paris. Vera Janacopulos também já interpretara suas *Miniaturas*, em 1921, recebendo críticas importantes nas revistas musicais européias. Rubinstein, juntamente com o marido de Vera Janacopulos, apresentaram Villa-Lobos aos editores Max Esching e a um grande número de artistas vanguardistas franceses. Cabe enfatizar que no meio artístico parisiense o embate entre o “tradicionalismo” e o “modernismo” também se faziam presentes. Nesse ambiente, Villa-Lobos acaba por se aproximar de uma determinada vanguarda artística da época, composta por figuras como Florent Schmitt, Paul Le Flem, Tristan Klingsor, Jean Cocteau, Eric Satie, Léger, Picasso, Marie Lauricin, Blaise Cendrars, Paul Lukas, René Dumesnil, Roger Ducasse, Albert Russel, Prokofief, Vincent d’Indy, Louis Aubert, Tomás Terán, Andrés Segóvia, Gina Falvy, Elsie

Houston e Joaquin Nin. Alguns artistas brasileiros que moravam então em Paris e também faziam parte desse meio artístico, como era o caso da pintora Tarsila Amaral e do pianista Souza Lima, também foram importantes para a inserção do compositor nesses meios culturais.

A primeira apresentação de Villa-Lobos em Paris foi num sarau, em abril de 1924, na *Salle des Agriculteurs*. Com a participação de Vera Janacopulos e René Benedetti, foram apresentadas nesse sarau as peças *Suíte para Canto e Violino* e o *Trio para Oboé, Clarinete e Fagote*. No mês seguinte, no mesmo local, com apoio da Embaixada Brasileira em Paris e da editora Max Esching, Villa-Lobos organizou outros concertos em que apresentou, dentre outras, as obras: *Quarteto Simbólico*, *Noneto*, *Poème de l'Enfant*, *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e *Prole do Bebê nº1*. Tomaram parte nesses concertos Vera Janacopolus, Arthur Rubinstein, Souza Lima, a *Société Moderne d'Instrument à Vent* e o Coro Misto de Paris. Outras portas importantes foram abertas com as apresentações de Villa-Lobos em recitais na residência de Henre Prunière, editor da famosa *Revue Musicale*. É verdade que a aprovação da música de Villa-Lobos não foi unânime, mas agradou boa parte do público e, de uma maneira geral, contribuiu para que o compositor brasileiro obtivesse o reconhecimento do meio artístico europeu. Apesar da boa acolhida no final do ano de 1924, Villa-Lobos é obrigado a voltar ao Brasil devido ao esgotamento da verba de que dispunha.

Durante essa primeira estada na Europa, Villa-Lobos pôde sentir na própria pele o atraso do meio artístico-musical brasileiro em relação ao parisiense, além de perceber que sua afirmação européia se deveu, fundamentalmente, ao caráter de “primitivismo” atribuído à sua música. A partir de então, Villa-Lobos passou a questionar constantemente a denominação de “modernista” a ele atribuída e a preocupar-se muito mais com a questão da auto-afirmação

nacional. Esta última, no nosso entender, foi influenciada tanto pela proximidade do compositor com a vanguarda artística de Paris, como também pela influência dos próprios intelectuais e artistas modernistas brasileiros. É interessante observar que esse redimensionamento da concepção musical e artística de Villa-Lobos também se processa no modernismo brasileiro em geral, como veremos mais adiante. Por enquanto, citemos um trecho de um texto do modernista Manuel Bandeira publicado em 1924, que tratava da volta de Villa-Lobos de Paris e já atentava para esse redimensionamento:

[...] Noto aqui, maliciosamente, que o nosso querido amigo voltou brabo com os modernos. Não é moderno! Acabaram-se os blaques! Honegger separou-se dos seis e a música que escreve não é nem politônica, nem polifônica, mas consonante! E por aí afora. Entendamo-nos. Os gênios, um Strawinski ou um Villa-Lobos, podem ser formidáveis mas alguma coisa há mais forte do que eles e é o gênio impessoal da época. Um momento houve em que os espíritos muito diversos se uniram no propósito de negar, de arrasar, de destruir. Foi o período do blaque dissolvente, da análise que desmontava com um riso mau os mecanismos mais especiosos. Hoje a época é de reconstrução. Clássico no sentido precisamente de esforço formal e construtivo, não de regrinhas defuntas. A este respeito isenção cada vez maior. Não só agora se procura fugir ao estilo das *côteries*, mas até ao próprio estilo pessoal. Eu não tenho estilo! Protesta Villa-Lobos. Aqui há um mal-entendido sobre palavras.

O estilo não pode faltar, visto que ele é a categoria pessoal de cada verdadeiro artista. Digamos antes maneira. Tanto Strawinski como Villa-Lobos, todos os modernos, procuram impersonalizar-se na arte pura, e é este sentido profundo daquele objetivismo dinâmico que Graça Aranha quis explicar aos seus confrades da Academia. Sei bem que a impersonalização é falaz, mas o esforço que ele exige é amplamente compensador por desembaraçar a obra de arte de muitas manifestações parasitárias de personalidade. Todos nós renunciemos aos nossos estilos pessoais em troca do grande estilo humano.³⁸

De volta ao Brasil, Villa-Lobos dirige concertos, em 1925, em São Paulo, pela Sociedade de Concertos Sinfônicos e pela Cultura Artística, patrocinados por Olívia Guedes

³⁸ BANDEIRA, Manuel. *Villa-Lobos*. Publicado em *Ariel*, São Paulo, 2(13), out. 1924. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.106-108.

Penteado. Em 1926, apresenta-se na Argentina, na Asociación Wagneriana, de Buenos Aires e, ainda nesse mesmo ano, rege um grande espetáculo de gala em homenagem ao Governo da República, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, com a estréia do *Choro nº10*. Esse concerto, de caráter oficial, teve a participação de um grande coral de 200 componentes. No decorrer desse período no Brasil, Villa-Lobos compõe inúmeras obras importantes, com destaque para as *Cirandas* e algumas das obras da série dos *Choros*.

O retorno a Paris começa a ser preparado em meados de 1927, e em outubro Villa-Lobos viaja novamente para o continente europeu. Conta, desta vez, com ajuda financeira de Rubinstein e, principalmente, de Carlos Guinle. Este último, influenciado por Rubinstein, combina com Villa-Lobos a edição de suas músicas pela editora Max Eschig e, para que Villa-Lobos pudesse acompanhar o trabalho de edição, empresta ao compositor e sua esposa o apartamento que possuía na capital francesa, o que garante sua estadia em Paris até 1929. Nesse tempo, além dos concertos que organizava e do trabalho na editora Max Eschig, também deu aulas no Conservatório Internacional de Paris, dirigido por Roger Ducasse.

Inúmeros concertos foram organizados entre 1927 e 1929. A grande maioria deles aconteceu na *Salle Gaveau*, em Paris. Dentre os intérpretes dessas apresentações destacamos Arthur Rubinstein, Tomás Terán, Vera Janacopulos, Aline Van Barentzen, Elsie Houston, o *Concerts Colonne* e o *L'Art Choral*. Dentre as obras apresentadas figuraram *Rudepoema*, *Noneto*, diversos dos *Choros*, *Prole do Bebê nº1 e 2*, *Serestas*, etc.

Villa-Lobos, como já dissemos, havia direcionado sua produção musical no sentido de uma auto-afirmação nacional. Durante esses anos em Paris, dedicou-se também aos estudos sobre a música folclórica e indígena brasileira. Segundo Lisa Peppercorn,

sua intenção era dar uma palestra em francês sobre o folclore brasileiro e esperava que Vera Janacopulos o acompanhasse na viagem, para cantar os temas folclóricos brasileiros como um comentário musical ao que ele ia dizer: ‘Esta palestra é um resumo breve e simples de tudo que planejo para o nosso trabalho: *Alma Brasileira*’.³⁹

A autora também nos conta que era Arnaldo Guinle quem enviava o material folclórico para que Villa-Lobos trabalhasse sobre ele. Ao que se sabe, boa parte desse material havia sido colhido por Roquette Pinto, já velho conhecido de Villa-Lobos.

[...] Villa-Lobos repetidamente observava que estava envolvido em um trabalho importante sobre a música folclórica do seu país e que se chamaria *Alma Brasileira*. [...] ‘O primeiro volume surgirá em breve sob o patrocínio de um famoso filantropo brasileiro: Dr. Arnaldo Guinle. *Alma Brasileira* é uma coleção de autênticos documentos brasileiros, confrontados com motivos típicos de outros países, classificados em ordem cronológica e em categorias segundo a sua origem específica’.⁴⁰

Se até 1923 as obras de Villa-Lobos sofriam a influência do pós-romantismo e do impressionismo francês, a partir de então suas obras passaram a ser compostas com base na música folclórica brasileira. Segundo Bruno Kiefer, dois terços da produção de Villa-Lobos entre 1922 e 1930 nasceram de “intenções de auto-afirmação nacional”. São dessa época os *Choros* (1920-1929), *Noneto* (1923), *Cirandinhas* (1925), *Serestas* (1925), *Cirandas* (1926), *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), *Quinteto em Forma de Choros* (1928), *Momoprecoce* (1929), *12 Estudos para Violão* (1929), etc.

A “auto-afirmação nacional” é uma característica estético-ideológica que se firma em Villa-Lobos nos anos 20 e que permanece com ele no decorrer de sua vida artística, apesar de

³⁹ PEPPERCORN, Lisa. *Heitor Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, pp.79-80.

⁴⁰ Idem, p.90.

transformar-se com o passar dos anos. Essa visão de Villa-Lobos pode ser confirmada na citação abaixo:

[N]o Brasil desde a antiga corte até a alta sociedade dos nossos dias, apreciam muito mais a música e a dança dos minuetos, das gavotas e de todas as variantes destas danças antigas e modernas dos países europeus (com ou sem a roupagem do elevado classicismo) do que nosso velho lundu, ou o tradicional maxixe, ou o moderno samba ou o recente choro.

Veneram com eloquência, todos os feitos da Grécia, Roma Antiga e ridicularizam as façanhas dos nossos primitivos selvagens.

No entanto, estes mesmos países que produziram sua arte feita da sua própria natureza, só aplaudem com entusiasmo e espanto, toda esta manifestação original de nossa alma, que muitos de nós escorraçamos.

É isso que se chama talvez, modernamente snobismo.

Mas o Brasil deve lembrar-se, que atualmente, nos terrenos da arte, todos os países civilizados estão olhando de olhos fechados para os seus vizinhos, para melhor olharem internamente.

Se é fato que o brasileiro gosta de imitar o estrangeiro, imitaremos mais esta vez, na formação de uma alma pessoal que melhor faremos o nosso legítimo...⁴¹

Dentre as obras pautadas por esses ideais devemos destacar a particularidade dos *Choros* que, segundo esclarecimento do próprio compositor,

representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original.⁴²

Entre 1920 e 1929, Villa-Lobos compôs uma série de 13 peças, a série dos *Choros*, a que acrescentou depois uma *Introdução aos Choros* e o *Choro Bis*. As duas últimas peças do conjunto das 13 tiveram sua partitura extraviada. Se atentarmos para o fato de essa série ter

⁴¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Alma do Brasil*. Doc./Arquivo do Museu Villa-Lobos-Rio de Janeiro (Pasta: 03; 01.01.29).

⁴² VILLA-LOBOS, Heitor. Citado em: NOBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975, p.09.

realizado o grande projeto de composição de Villa-Lobos durante toda a década de 1920, poderemos compreender melhor sua concepção artístico-ideológica e a ela correlacionar o projeto dos *Choros* e os demais projetos afins levados adiante, por outros artistas e intelectuais brasileiros, no mesmo período.

O Primeiro dos *Choros*, para violão solo, foi dedicado a Ernesto Nazaré, compositor representante da primeira geração de músicos nacionalistas brasileiros, que fazia parte de um grupo de artistas que oscilavam entre a música erudita e a música popular. O nome de Ernesto Nazaré figura geralmente na esfera da música popular brasileira; mesmo assim, não devemos deixar de levar em conta a influência desse compositor como referencial para os músicos eruditos de sua época. Já dissemos que o compositor francês Darius Milhaud apegou-se demais à música de Ernesto Nazaré. Como Milhaud, toda a geração de compositores brasileiros do início do século XX também se apegou de alguma forma à música desse grande compositor e pianista. Em 1922, por exemplo, Luciano Gallet organizou uma apresentação de Ernesto Nazaré no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, afirmando de uma vez por todas uma das idéias centrais do nacionalismo musical, ou seja, que não se podia mais separar a grande música nacional em música popular e música erudita. Talvez a homenagem de Villa-Lobos a esse precursor do nacionalismo musical que foi Ernesto Nazaré, represente a necessidade em se afirmar o legado deste e dos demais compositores da sua geração para a música modernista – e nacionalista – brasileira.

Quanto aos artistas envolvidos com o movimento modernista que receberam dedicatórias na série, citamos Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Andrade Muricy. A Mário, Villa-Lobos dedicou o *Choros n°2*, para duo de flauta e clarinete, composto em 1924. A homenagem a Oswald e Tarsila se fez no *Choros n°3*, para conjunto de câmara e

coro misto. Nessa composição, Villa-Lobos utiliza os temas indígenas “*Nozani Ná*” e “*Noal Anauê*”, dos índios Parecis, recolhidos por Roquette Pinto. Esses e outros temas indígenas serão utilizados por Villa-Lobos em outras obras. É interessante observar também que nos *Choros n°3* são utilizadas sílabas onomatopaicas da palavra “pica-pau”, reproduzindo ritmicamente o som de suas bicadas. É justamente Pica-Pau o subtítulo da peça. Aproveitando-se dessa imagem sonora que representa o subtítulo desse *Choros*, Villa-Lobos finaliza-o com as palavras “*Papipau, papipau Brasil*” que, mais do que refletir uma temática patriótico-nacionalista, aludem à própria *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. O *Choros n°12*, de 1929, para orquestra, foi dedicado a Andrade Muricy.

Villa-Lobos também reservou homenagens para alguns dos seus principais patrocinadores. A Arnaldo Guinle foram dedicados os *Choros n°5* e *n°7*. O primeiro, de 1925, para piano solo; e o segundo, de 1924, para conjunto de câmara. Os *Choros n°4* e *n°10* foram dedicados, respectivamente, a Carlos Guinle e a Paulo Prado. No *Choros n°10*, assim como no *n°3*, Villa-Lobos também utiliza temas indígenas dos índios Parecis – “*Mokocê Maká*” –, recolhidos por Roquette Pinto. Composto para orquestra e coro misto, o *Choros n°10* figura como um dos mais impressionantes da série. Segundo a análise estética de Adhemar Nóbrega, tal notoriedade deve-se

à concisão e caráter impressivo dos temas; à ambientação sugestiva, para qual concorrem alusões melódicas a cantos de pássaros e motivos carregados de representatividade de verdadeiros símbolos da nossa psiquê musical; à gradação bem dosada dos efeitos de orquestração que trazem, latente, o prenúncio de algo mais sugestivo que está por vir; à rítmica aliciadora e de encanto irresistível; à participação coral, cuja silabação onomatopéica tem inegável interesse tímbrico e, como golpe de graça, quando parece que todos

os elementos temáticos estão reunidos, à envolvente melodia da ‘schottisch’ ‘Yara’[...].⁴³

As outras dedicatórias dirigiram-se aos amigos estrangeiros de Villa-Lobos, que também exerceram influência fundamental em sua carreira durante a década de 1920. Os pianistas Tomás Terán e Arthur Rubinstein receberam suas homenagens nos *Choros n°8* e *n°11*, respectivamente, ambos para piano e orquestra; o primeiro datado de 1925, e o segundo, de 1928. Jacques Serres, Tony Close e Maurice Raskin receberam a dedicatória do *Choro Bis*, para violino e violoncelo, de 1928.

Em resumo, acreditamos que os *Choros* de Villa-Lobos se apresentam como sendo as principais obras musicais modernistas dos anos 20. E as próprias dedicatórias presentes nessas obras são dados importantes, uma vez que representam algumas das principais figuras da época que, de alguma forma, compartilhavam de um referencial estético e ideológico comum para com o compositor.

Justamente nos anos 20, período áureo do modernismo brasileiro, Villa-Lobos deveria compor uma série de obras que são a mais perfeita realização dos ideais do nacionalismo, a mais completa ‘mise-em-oeuvre’ do modernismo e, certamente, o ponto mais alto atingido por este compositor tão fértil. Trata-se da admirável série dos ‘Choros’, composta de dezesseis partituras – quase todas de grandes proporções –, que é, em última análise, uma síntese perfeita da música popular brasileira e do próprio pensamento musical do grande mestre.⁴⁴

⁴³ NOBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975, p.89. “Yara” é uma melodia do compositor Anacleto de Medeiros que recebeu uma adaptação de um texto poético de Catulo da Paixão Cearense e passou a chamar-se Rasga o Coração. “Rasga o Coração” também é o subtítulo do *Choros n°10*.

⁴⁴ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.51.

O Modernismo posterior à Semana de 22

Dissemos anteriormente que houve um redimensionamento da concepção musical e artística de Villa-Lobos por volta de 1923/24, e que tal redimensionamento também se podia notar no movimento modernista em geral. Segundo a nossa interpretação, o compositor passou a dar muito mais atenção à questão da auto-afirmação nacional. Os modernistas, até a Semana de Arte Moderna, trabalhavam no sentido de transformar as tradicionais estruturas artísticas brasileiras, modernizá-las, tendo por parâmetro a atualidade das artes dos grandes centros europeus. E, para tal, empenharam-se na composição de obras, na elaboração de manifestos e na organização de eventos que direcionavam ataques agressivos ao passado artístico brasileiro, pregando a atualização e a liberdade artística. Essas modernizações requeridas pelo movimento, na concepção dos próprios modernistas, mesmo tendo por base as artes e o meio artístico do continente europeu, teriam que ser processadas, para que tivessem êxito, levando-se em consideração as características nacionais. No entanto, os intelectuais modernistas não conseguem esclarecer muito bem quais seriam essas características nacionais. O que podemos notar é que até a Semana de 1922 os modernistas apenas haviam lançado a base para a discussão da dependência cultural e do nacionalismo, não desenvolvendo essa postura por completo. Esse fato pode ser explicado se levarmos em conta que a maior necessidade que se apresentou ao movimento em sua etapa de afirmação foi justamente de ordem estética, e a consagração do movimento, que era formado de atores sociais-artistas, acabou por se fazer em torno de disputas fixadas nesse campo. Foi justamente a ênfase no elemento estético que acabou por retardar a elaboração da concepção ideológica nacionalista no interior do movimento. Os direcionamentos tomados após a Semana de Arte

Moderna podem ser considerados representativos de uma mudança de ênfase nas preocupações dos artistas e intelectuais envolvidos com o modernismo brasileiro.

A maioria dos estudos do movimento modernista chama a atenção para essa diferenciação entre as preocupações que caracterizavam o movimento. Numa primeira fase, predominariam as discussões estéticas; numa segunda fase, as discussões sociais. Os desacordos quanto à datação das fases não serão alvo de nossas discussões, e vamos nos deter apenas nos pontos necessários para esclarecer nossa posição. De acordo com a nossa interpretação, as idéias modernistas teriam despertado por volta dos últimos anos da Primeira Guerra Mundial, e estariam ligadas ao contexto social, político e cultural da época. A Semana de Arte Moderna constituiria, assim, um momento de afirmação do movimento, que teria por característica abranger o espaço sócio-cultural de uma elite dominante dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Sem pretender dividir o modernismo em fases distintas, acreditamos poder afirmar que é somente após a Semana de Arte Moderna, mais especificamente, nos anos de 1923/24, que o modernismo brasileiro adquire essa nova dimensão, e as discussões de ordem social são incorporadas às discussões estéticas. Os modernistas assumem então mais claramente uma postura desde sempre presente no movimento, mas que só passou a assumir contornos mais nítidos no decorrer da década de 1920: a postura nacionalista.

Não podemos deixar de lembrar que, na esfera da política, os anos 20 foram marcados por inúmeras revoltas armadas que, associadas a outros fatores sociais, políticos e econômicos, foram progressivamente minando o domínio exclusivo das oligarquias nacionais, que estruturavam seu poder com base em pactos políticos e econômicos. Dentre os pactos mais representativos do período estavam a “política dos governadores” e as políticas

financeiras de protecionismo do café. Na década de 1920, a vida econômica e cultural brasileira já alcançara um relativo grau de complexidade, tendo em vista os sucessivos surtos de industrialização, o crescimento urbano e o surgimento de novas classes sociais. Os ataques aos domínios político, econômico e cultural das oligarquias nacionais acirraram-se a partir de 1922 e tiveram focos em esferas distintas. Na política, o movimento tenentista foi de fundamental importância para o desenrolar dos acontecimentos que levariam à “Revolução de 30”. Aconteceram várias revoltas armadas entre 1922 e 1930. No ano de 1922, na esfera da política, além da “Revolta do Forte de Copacabana”, deve-se lembrar a fundação do Partido Comunista Brasileiro e do Centro D. Vital; na esfera da cultura, lembremos a já referida Semana de Arte Moderna. Nos anos seguintes, as demais revoltas armadas levaram à organização de duas frentes civis-militares de combate ao domínio oligárquico: a “Coluna Prestes”, em 1924, e a “Aliança Liberal”, em 1929.

No campo da cultura, o primeiro movimento contestatório de grande repercussão, como já vimos, foi a Semana de Arte Moderna. Não devemos nos esquecer, entretanto, de que outros eventos “menores” também tiveram por base algumas das idéias modernistas-nacionalistas. Foi o caso do concerto de Ernesto Nazaré, organizado por Luciano Gallet, no Instituto Nacional de Música.

A partir de 1922, os modernistas passaram a atuar mais fortemente no combate ao tradicionalismo cultural brasileiro através das edições de diversas revistas organizadas por eles próprios. A vitalidade dessas revistas, seu número crescente e sua influência é cada vez maior. Dentre as mais importantes podemos citar: *Klaxon*, *Ariel*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde*, *Festa* e *Revista de Antropofagia*. A revista *Klaxon*, foi editada em São Paulo entre 1922 e 1923, tendo por colaboradores Menotti del Picchia, Guilherme de

Almeida, Mário de Andrade, Rubens de Moraes, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Manuel Bandeira; possuía também representantes em outros estados, como Sérgio Buarque de Holanda, no Rio de Janeiro, e Joaquim Inojosa, no Recife. Outras revistas editadas na capital paulista foram: *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1926 e, *Revista de Antropofagia*, entre 1928 e 1929; e *Ariel*, entre 1923 e 1924. A revista carioca *Estética* (1924-25) era organizada por Prudente de Moraes Neto e Sérgio B. de Holanda; e a *Festa* (1927-29), por Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, entre outros. As demais revistas originaram-se em Minas Gerais. *A Revista* (1925-26) se relacionava a nomes como Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida; e *Verde* (1927-29), de Cataguases, contava com a colaboração de Henrique Resende, Martins Mendes e Rosário Fusco.⁴⁵

Dessas revistas citadas, a *Ariel* era a única especificamente musical. Inspirando-se na famosa *Revue Musicale*, de Paris, *Ariel* preocupava-se em inserir o músico brasileiro no conjunto da cultura humanística, através de uma aproximação da consciência criativa entre as várias artes. A revista procurava informar os músicos brasileiros sobre os principais acontecimentos relacionados ao meio musical nacional e internacional, editando críticas de autores brasileiros e traduções de importantes críticos internacionais. Boa parte da primeira viagem de Villa-Lobos à Europa foi documentada por Sérgio Milliet em *Ariel*. A organização e direção dessa revista coube ao músico e educador Antônio de Sá Pereira que, como veremos mais adiante, tornaria-se um dos principais colaboradores de Villa-Lobos no campo da educação musical. A presença de um educador à frente de uma revista de crítica musical nos faz pensar que esta certamente tenderá a uma orientação muito mais informativo-didática do que propriamente a uma postura crítica estética “desinteressada”. O que é mais

⁴⁵ Para maiores informações sobre as revistas modernistas ler: HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.

interessante é que diversos autores analisam as várias revistas modernistas surgidas na década de 1920 como partilhando desse ideal “pedagógico”; em que o combate acirrado e taxativo contra o tradicionalismo artístico, característico do modernismo da Semana de Arte Moderna, seria substituído por um empenho educativo. Segundo José Miguel Wisnik, “o critério passa a ser não só o da inovação da linguagem, mas o da eficácia didática”. Para esse autor, as revistas modernistas desempenharam um papel de mediador entre o Brasil e o continente europeu, e essa ligação com a Europa, de caráter fundamentalmente informativo-didático, acabou por “formular a questão do caráter interessado da arte brasileira, sua função social, que será resolvida em termos nacionalistas”.⁴⁶

Para podermos desenvolver nossa argumentação sobre essa postura nacionalista que estamos atribuindo ao movimento modernista dos anos posteriores à Semana de Arte Moderna, e sobre esse deslocamento de ênfase no sentido da função social e pedagógica da arte e dos artistas, devemos esclarecer que nesse segundo momento, também ocorre uma divisão mais clara entre as várias tendências artísticas e intelectuais que estavam envolvidas com as idéias do movimento. Alguns núcleos de atuação diferenciados vão se destacando e acabam por afirmar suas divergências de concepções. Já que não nos cabe aqui um aprofundamento sobre essas diferentes concepções, vamos nos centrar apenas na análise de algumas que acreditamos terem exercido influência mais particular, direta ou indiretamente, sobre o compositor Heitor Villa-Lobos.

Figura importante do modernismo e que certamente teve importância fundamental no redimensionamento das concepções modernistas foi Oswald de Andrade. Eduardo Jardim

⁴⁶ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Moraes, ao analisar a substancial mudança com relação aos propósitos básicos do modernismo, comprova a importância de Oswald, esclarecendo que

[a]té 24 o importante era o processo de modernização-atualização e o combate a quaisquer formas de passadismo. No ‘Pau-Brasil’ não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Daí a recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira. Por essa razão também a importância do contato com as vanguardas européias é menos decisiva que no primeiro tempo modernista. Nosso material cultural deve ser descoberto aqui mesmo.⁴⁷

Nesse trecho de Moraes, que analisa o conteúdo do texto do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado no jornal “Correio da Manhã” de 18 de março de 1924, podemos ver que faz parte do redimensionamento das idéias modernistas uma alteração do posicionamento em relação ao passado. A partir desse momento, nega-se apenas “parte concreta deste passado”, ou seja “o lado doutor”. A influência das vanguardas européias, que num primeiro momento teria sido decisiva, diminui consideravelmente, e fica clara a idéia da necessidade de dirigir o olhar para dentro do próprio país. O que não significa assumir uma postura de um nacionalismo fechado. Quando Villa-Lobos viajou para a Europa pela primeira vez, em 1923, era enfático ao afirmar aos repórteres que fora à Paris para mostrar o que já havia feito: “Se gostarem, ficarei, senão volto para a minha terra”. É claro que não devemos tomar a idéia de um Villa-Lobos impermeável ao que iria presenciar em Paris, muito pelo contrário. O que queremos é chamar a atenção para a concepção de Villa-Lobos no que se refere à qualidade da relação que os artistas brasileiros deveriam manter com os artistas e as artes do “mundo civilizado”. Para Villa-Lobos, a arte produzida por um artista nacional deve ser “original”, e para que se chegue a esse “original” deve ser pautada em elementos

⁴⁷ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.87.

nacionais. Ao buscar os elementos nacionais, por sua vez, é necessário que o artista não compartilhe da idéia de que os elementos a serem mais valorizados sejam aqueles mais elaborados ou eruditos. Ao contrário, deve-se valorizar a “simplicidade relativa e sincera”.

Podemos confirmar essa concepção na citação a seguir:

Devemos fazer uma arte bem brasileira que seja somente compreendida pelos brasileiros que vivem eternamente no seu país, como prova intransigente de nacionalismo, ou devemos criar uma arte original, calcada nos elementos materiais, físicos, psíquicos e fisiológicos existentes no nosso litoral para ser universalizada, ou melhor, para ser compreendida e apreciada pelo estrangeiro?

[...] Se argumentarmos [...] pelo segundo ponto, creio que andaríamos mais perto e mais depressa; não necessitaríamos da permuta dos conhecimentos dos costumes humanos, e por conseguinte daremos grande passo para o progresso, razão de ser de claridade e de vida, na inteligência do Homem.

Não se trata de saber se um pintor ou um escultor conhece o desenho clássico, se um poeta ou um literato sabe profundamente a gramática da sua língua, se um compositor musical, conhece todas as regras e leis do pragmatismo científico da arte dos sons; enfim, se cada intelectual criador ou reformados, seja um erudito didático, pronto para o alto e transcendente mistério do seu país.

O que se deve buscar nas obras dos homens é o mesmo que se busca na natureza uma simples função fisiológica, a simplicidade relativa e sincera, de acordo com o meio, e leva-la ao julgamento do estrangeiro para controlar o bom do ruim.

Temos vários exemplos inteiramente contrários à teoria dos gramaticólogos. Arthur Azevedo, Guimarães Passos, Olavo Bilac e outros bons poetas brasileiros, iniciaram suas carreiras sem nunca terem sido professores de português nem nunca se esmerarem na forma da sintaxe gramatical. Aperfeiçoaram-se com o tempo na medida das obras que iam produzindo, até chegarem, às vezes, ao requinte da forma pessoal e original. Deu-se mais ou menos o mesmo com Carlos Gomes. E no entanto, Carlos Gomes e Olavo Bilac não foram geniais representantes do intelectualismo brasileiro, embora não tenham produzido obra de caráter puramente regional?

[...] É preciso ouvirmos os estrangeiros do outro lado do globo para que eles ouçam, também. ⁴⁸

⁴⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Dois problemas da arte brasileira: dois pontos de vista*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.2, 1966, pp.91-92.

Nessa citação de Villa-Lobos notamos algumas aproximações importantes entre as concepções estético-ideológicas do compositor e dos modernistas, representados na poesia *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Ao afirmar a necessidade de ouvir os estrangeiros para que eles também nos ouçam, Villa-Lobos está preocupado em enfatizar o aspecto crítico que deve estar relacionado a uma postura nacionalista. Toda a crítica que ele direciona ao passado artístico brasileiro e aos modelos da arte europeia assume o contorno de uma valorização do nacional sem que se negue ou se despreze o estrangeiro. O passado que Villa-Lobos está negando é, como também em Oswald, o do “lado doutor”, o do eruditismo, ou seja, aquele que não se aproveita dos diversos elementos que constituem a terra e o homem brasileiro, elementos que não estariam em sintonia com o tradicionalismo das artes europeias.

Nunca na minha vida procurei a cultura, a erudição, o saber e mesmo a sabedoria nos livros, nas doutrinas, nas teorias, nas formas ortodoxas. Nunca, porque o meu livro era o Brasil. Não o mapa do Brasil na minha frente, mas a terra do Brasil, onde eu piso, onde eu sinto, onde eu ando, onde eu percorro. Cada homem que eu encontro no Brasil representa uma forma estética na concepção musical. Cada pássaro que acode ao meu ouvido é um tema, onde se junta a outros temas invisíveis, imperceptíveis e abstratos, para tornar em forma física, em forma sonora, em forma de música, música de arte. Arte livre como é a nossa natureza. Arte independente como são os pássaros do Brasil. Árvore sentimental como são os homens da nossa terra.⁴⁹

Eduardo Jardim Moraes acrescenta ainda, em sua crítica ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, outros dois aspectos importantes. O primeiro deles seria o da presença da idéia de integração presente no Manifesto. Segundo Moraes,

a proposta de Oswald de Andrade é integrar a produção cultural no solo da nação. E isto em vários níveis. Há que considerar a história do Brasil, revê-la criticamente e integrar seu amplo projeto de elaboração de cultura na história culta de um Brasil brasileiro. Donde a recuperação dos elementos de um

⁴⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos em João Pessoa*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.12, 1981, p.105-106.

passado cultural enraizado na nação e o menosprezo do lado doutor. (...) Há também que considerar a integração em um nível quase de enraizamento no solo físico da nação, através da busca de inspiração material do país, sua opulência e a exaltação da terra brasileira – idéia da caracterização da alma brasileira, da psique brasileira.⁵⁰

O segundo aspecto ressaltado por Moraes é o da caracterização da alma, da psique, brasileira. “Nos anos seguintes, de forma cada vez mais acentuada, esta visão psicológica da nossa realidade, a descrição dos traços psicológicos profundos da alma brasileira, será prestigiada.”⁵¹

Estes dois aspectos, no nosso entender, estão inter-relacionados e também fazem parte da concepção estético-ideológica de Villa-Lobos. A proposta pedagógica e socializadora dos modernistas constitui-se também desta idéia de integração e de caracterização da essência brasileira.

A música [...] é a própria voz da nacionalidade, cantando na plenitude da sua nacionalidade, cantando na plenitude de sua pujança e da sua força, a alegria pelo trabalho construtor, a confiança no futuro da Pátria e na grandeza do seu destino.

Ora, para preencher a verdadeira função de música socializadora, era necessário em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela *formação de uma consciência musical brasileira* e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais, e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres étnicos, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio.⁵²

Outra figura fundamental para o modernismo brasileiro, e também para a música nacionalista, foi Mário de Andrade. Sua atuação como escritor e líder modernista, foi de suma importância para o movimento, no entanto, o que devemos ressaltar aqui é sua atuação

⁵⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.88.

⁵¹ Idem, *Ibidem*.

⁵² VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical: comentários e considerações*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.6, 1971, p.102.

como crítico musical, professor de música e estudioso do folclore musical. Mário formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917, mesma época em que publicou seu primeiro livro de versos, “*Há uma gota de sangue em cada poema*”. Nesse Conservatório, foi colega do compositor modernista-nacionalista Francisco Mignone. Em 1922, Mário foi nomeado catedrático de dicção, história do teatro e estética no Conservatório Dramático e Musical, atuando também como professor de piano e história da música. Segundo Vasco Mariz⁵³, o principal objetivo de Mário como professor era, antes de tudo, “criar uma consciência musical” em seus alunos. Incomodava a Mário de Andrade o baixo nível intelectual de grande parte dos alunos de música e o fato de o ensino de música não estar incluído em nível universitário.

A partir de sua aproximação com Villa-Lobos em 1921, Mário desenvolve críticas estético-musicais sobre a obra do compositor e acompanha a sua trajetória artística. Ao que se sabe, algumas obras de Villa-Lobos receberam influência mais direta de Mário. É o caso da *Suíte para Canto e Violino*; das canções *Iara* e *Viola Quebrada* e das *Cirandas*, para piano; além dos *Choros n.º2*, que Villa-Lobos dedicou a ele, como já vimos anteriormente.

Outros compositores modernos e nacionalistas, muito mais influenciados por Mário de Andrade do que Villa-Lobos, foram Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Luciano Gallet, Frutuoso Viana, entre outros. É a dimensão dessa influência que nos faz atribuir a Mário uma posição de destaque na música modernista-nacionalista brasileira. Muitos dos autores que estudam a música nacionalista em sua relação com o modernista Mário de Andrade encaram sua posição como sendo a de principal teórico do nacionalismo musical. O principal livro em que Mário de Andrade expõe suas idéias teóricas acerca da estética nacionalista é o *Ensaio*

⁵³ MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Sobre a Música Brasileira, publicado em 1928. As idéias mais fundamentais expostas no *Ensaio*, segundo análise de Arnaldo Contier⁵⁴, determinam que: 1) os compositores devem fundamentar suas obras na música folclórica brasileira; 2) para sentir o inconsciente coletivo do povo brasileiro, devem passar por um processo em que, num primeiro momento, empregarão integralmente melodias folclóricas em suas peças; posteriormente, modificarão um ou outro trecho de determinadas músicas folclóricas que utilizarem; por último, inventarão uma melodia folclórica própria; 3) os compositores devem empregar, no que se refere à técnica musical, o contraponto; 4) devem incluir alguns instrumentos folclóricos nas peças compostas; e 5) devem redefinir a estrutura das formas de composição, procurando substituí-las pelas formas existentes no folclore musical brasileiro.

Boa parte desses princípios estéticos nacionalistas que Mário teorizou no *Ensaio*, estavam mais ou menos presentes no estilo e na personalidade de compor de Villa-Lobos. Porém, o compositor muito provavelmente nunca se preocupou em sistematizar tais idéias que, para ele, se apresentavam já formuladas, mesmo que não conceitualmente. Citemos um trecho de um texto de Villa-Lobos que acreditamos exemplificar o que estamos querendo dizer:

Na realidade, há 3 espécies de compositores: os que escrevem música-papel, segundo regras ou modas; os que escrevem para ser 'originais' e realizar algo que outros não realizaram e, finalmente, os que escrevem música porque não podem viver sem ela. Só a terceira categoria tem valor. Esses compositores trabalham por um ideal e nunca por um objetivo prático. E a consciência artística, que é um pré-requisito da liberdade artística, lhes impõe o dever de se esforçarem por encontrar uma expressão sincera, tanto de si mesmos como da humanidade. Para chegar a tal expressão, o compositor sério deverá estudar a herança musical do seu país, tanto sob o aspecto literário,

⁵⁴ CONTIER, Arnaldo. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

poético e político como musical. Só dessa maneira pode ele chegar a compreender a alma do povo (da alma folclórica).⁵⁵

Contier acrescenta ainda que as idéias centrais do *Ensaio sobre a Música Brasileira* estavam relacionadas a dois princípios estético-ideológicos “extra-musicais”: a ênfase na necessidade de rejeitar o aproveitamento do folclore como mero elemento exótico; e a ênfase no ataque aos músicos-artistas que trabalhassem sua formação e suas obras desvinculados dos problemas sociais e políticos brasileiros.⁵⁶ Para Mário de Andrade, o “exclusivismo” e a “unilateralidade” são uns dos maiores perigos para a realização da verdadeira música de caráter nacional.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que mapear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos.⁵⁷

Notemos que o nacionalismo musical que Mário teorizou em 1928 é muito mais um modelo estético e didático direcionado ao comportamento dos músicos perante a música “nacional” que deveriam compor, do que propriamente a uma crítica estético-nacionalista.

⁵⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical: comentários e considerações*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro, v.6, 1971, p.99.

⁵⁶ CONTIER, Arnaldo. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

⁵⁷ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, pp.15-16.

Segundo a interpretação de Jorge Coli⁵⁸, “a normatividade das teorias de Mário não se dirigem à arte, mas sempre ao artista. Daí a posição de reformar o artista para obter transformação válida e duradoura da arte”. Essa colocação nos ajuda em nossa afirmação da ênfase sobre o projeto pedagógico que o modernismo assumiu posteriormente à Semana de 22.

Uma última idéia importante presente no Ensaio, e que entendemos como fundamental em nossa análise, é a posição de Mário quanto ao canto coral. O caráter de socialização que o autor atribui ao canto coral, e a leitura nacionalista-patriótica do presente por ele elaborada, aproximam-se em muito da concepção estético-educacional que Villa-Lobos irá assumir a partir dos anos 30. Neste momento, não iremos desenvolver mais a fundo tal aproximação entre as concepções estético-educacionais de Villa-Lobos e Mário de Andrade. Devemos, porém, explicitar desde já tal coincidência de pensamentos.

Os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já *desumanisa* os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra desvirtuá-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro *umanimisa* os indivíduos, [...] generaliza os sentimentos.⁵⁹

Mário e Oswald de Andrade foram, sem dúvida alguma, duas das principais lideranças do movimento modernista brasileiro e, por isso, foram privilegiados em nossa análise. Deixamos claro que não pretendemos, de forma alguma, dar conta da complexidade do pensamento de ambos, estamos tomando-os apenas como pontos de apoio para delinear

⁵⁸ COLI, Jorge. Citado em: MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.47.

⁵⁹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962, pp.64-65.

algumas das principais características do modernismo brasileiro posterior à Semana de 1922. A escolha se justifica também pelo fato de alguns autores situarem Mário e Oswald como representativos de dois importantes grupos do modernismo da década de 1920: os que “propõem um nacionalismo culto e estudioso”, representados por Mário; e os que propõem um nacionalismo “intuitivo”, “apreendendo em grandes traços os elementos da brasilidade”, representados por Oswald.⁶⁰

Uma outra vertente modernista que entendemos relevante para a compreensão dos acontecimentos e da fortificação das idéias modernistas-nacionalistas na sociedade brasileira do pós-22 foi a do “modernismo católico”, em que podemos destacar a atuação de Alceu Amoroso Lima e Tasso da Silveira. Segundo Eduardo Jardim Moraes,

[o]s modernistas, apesar de manterem sempre enorme distância, durante a década de 20, para com o movimento de renovação católica no Brasil, que se processava na época tendo por foco principal o Centro D. Vital de Jackson de Figueiredo, e de manterem igual a distância com relação ao catolicismo oficial, nunca se opuseram, nem mesmo no período mais radical de rompimento com a tradição, que é o período antropofágico, com aquilo que eles chamavam de espírito de religiosidade. O movimento modernista na década de 20 não é anti-religioso.⁶¹

Sem pretender aprofundar a análise acerca do modernismo católico, citemos apenas um trecho de uma crítica literária de Alceu Amoroso Lima, datada de 1925:

Sim, não temos que proclamar o nosso repúdio integral à imitação. Não façamos como o Sr. Oswald de Andrade e seus companheiros, que têm horror à imitação... e imitam às escondidas. Não. Tenhamos coragem literária suficiente para dizer bem alto: ainda não podemos prescindir de certa imitação. O Brasil ainda não está em condições sociais de poder dar origem a uma literatura inteiramente própria e ao mesmo tempo universal, como o pede o Sr. Graça Aranha no último dos seus discursos literários. A nossa condição

⁶⁰ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.95.

⁶¹ Idem, p.62.

por muito tempo ainda será trabalhar na sombra, em silêncio, por assim dizer, absorvendo a matéria nacional, plasmando-a – mas sem desfalecimento, sem renúncia.⁶²

Como podemos notar, a crítica que Alceu Amoroso Lima dirige aos modernistas Oswald de Andrade e Graça Aranha fixa-se numa posição muito mais conciliatória com a tradição em relação à questão da auto-afirmação nacional. Acontece que, para Alceu, o caminho a ser seguido para essa auto-afirmação não deve ser trilhado com base no primitivismo, na “sugestão de sermos bárbaros”, ou nos elementos do folclore, mas sim nas raízes “clássicas” de nossa formação. Esse posicionamento, por um lado, vai de encontro às principais idéias da maioria do movimento; por outro lado, também encara a questão da imitação como um dos problemas fundamentais para a efetiva atualização e afirmação das artes nacionais. Ao procurar integrar o pensamento católico e a modernidade, Alceu Amoroso Lima combate, principalmente, o viés moderno representado pelo pragmatismo, defendendo a “renovação espiritual do mundo”. De acordo com Lúcia Lippi Oliveira,

[...] a afirmação do nacionalismo no discurso católico tem características muito particulares. O nacionalismo é o caminho específico, natural e divino do Brasil na trajetória da cristandade, caminho este que foi muitas vezes ameaçado pelas idéias e práticas racionalistas, liberais, agnósticas e céticas das elites brasileiras, influenciadas por doutrinas originárias de outros contextos.⁶³

Estamos destacando as problemáticas da auto-afirmação nacional e da imitação, pois entendemos serem estas as principais preocupações de todo o movimento modernista, independentemente das divergências entre os vários grupos que o compunham. Importa destacar que em Villa-Lobos o problema da imitação também se apresenta, desde 1923, com

⁶² LIMA, Alceu Amoroso. Citado em: MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.101.

⁶³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.174.

importância particular. No entanto, a solução do compositor está muito mais próxima da dos modernistas Oswald e Mário de Andrade do que de Alceu Amoroso Lima, por exemplo.

Os americanos ainda temem mostrar-se, no terreno artístico, originais e autóctones, preferindo freqüentemente imitar, senão copiar os processos tradicionais da Europa.

Aos europeus, semelhante atitude afigura-se um ingênuo complexo de inferioridade, porquanto não é admissível que povos jovens não procurem nutrir-se em suas próprias fontes para dar conteúdo mais vigoroso às suas obras de arte.

Seja essa atitude de aceitar a tutela da Europa, seja outra diametralmente oposta, no sentido de ultrapassar os limites alcançados no Velho Mundo, lançando mão de um atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo, os americanos enveredam por um falso caminho que só poderá levar ao esgotamento dos meios de expressão, conquanto disponhamos de um rico material a ser trabalhado.

[...] Se não cuidarmos, neste Continente, de dar maior atenção ao problema de encontrar nosso próprio caminho na esfera da música artística, estaremos destinados a uma eterna fase de experimentação, da qual nada é lícito esperar de positivo, porquanto as experiências são feitas sobre o material alheio ou com moldes já gastos que não se ajustam às nossas necessidades estéticas.

Cuidado americanos! Tratem de alicerçar suas músicas nas fontes legítimas do folclore, trabalhando os elementos dentro de uma atmosfera elevada e não convencional, se querem vê-la ingressar na história como expressão artística de um povo.⁶⁴

Finalizando nossa argumentação neste primeiro capítulo, devemos esclarecer que estamos tomando o Modernismo como o mais importante movimento artístico brasileiro da primeira metade do século XX. Fazendo-se presente tanto na literatura como nas artes plásticas e na música, esse movimento influenciou um enorme contingente de intelectuais e artistas, acabando por transformar o pensamento de toda uma época. Surgido de forma pouco estruturada por volta do final da Primeira Guerra Mundial, tomou plena força na década de 1920 e, já transformado em relação às suas primeiras manifestações, dominou o pensamento

⁶⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música nas Américas*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.5, 1970, pp.89-90.

artístico durante todo o período que vai de 1930 a 1945. Depois disso, perdeu totalmente sua força, e foi aos poucos deixando sua posição de destaque frente a outros movimentos artísticos que o sucederam. Tendo Heitor Villa-Lobos participado ativamente do movimento modernista brasileiro e das discussões estético-ideológicas fomentadas por ele, acreditamos poder interpretar a vivência pessoal e artística do compositor como associada a esse contexto e ambiente.

Como um movimento artístico e intelectual de grande abrangência, o modernismo deve ser encarado não apenas como um movimento artístico e estético, mas fundamentalmente como um movimento de caráter ideológico. Ao escrever sobre a história do modernismo brasileiro, Wilson Martins⁶⁵ declara que o que pretendeu, na verdade, foi escrever a história da “idéia” ou da “ideologia modernista”. O modernismo, segundo o autor, deve ser encarado como uma “época de vida brasileira”, e não simplesmente como movimento literário ou artístico. Para Wilson Martins, “são as tendências fundamentais de cada época”, ou seja, o “clima espiritual”, “que condicionam o estético”.

Esse caráter ideológico do modernismo brasileiro também foi captado por João Luiz Lafetá⁶⁶ que, dentre outras coisas, definiu o projeto modernista como formado por duas faces correlacionadas: uma estética e outra ideológica. Na visão de Lafetá, para uma compreensão correta do modernismo brasileiro, é preciso que se busque “a complementaridade dos aspectos ideológico e estético”, tentando resolver “os pontos de atrito e tensão” entre ambos. Esse autor parte da idéia de que, ao se estudar um movimento estético renovador, é necessário situá-lo no interior da “série literária” que, no nosso caso, podemos compreender

⁶⁵ MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira. vol.VI: O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1965.

⁶⁶ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

como “série musical” e “artística” em geral, e em sua relação com as demais “séries” da totalidade social.

CAPÍTULO II

HEITOR VILLA-LOBOS E O GOVERNO DE GETÚLIO VARGAS

Villa-Lobos e a Revolução de 30

O primeiro evento artístico-musical que vinculou definitivamente Villa-Lobos ao governo de Getúlio Vargas foi a chamada “*Excursão Artística Villa-Lobos*”, organizada poucos meses depois de concretizada a Revolução de outubro de 1930. Antes, porém, de nos determos na análise deste fato em particular, situemos alguns dos principais acontecimentos que o antecederam.

Em meados de 1930, Heitor Villa-Lobos, que estava vivendo em Paris, veio ao Brasil para dirigir alguns concertos sinfônicos e angariar fundos para sua permanência no continente europeu. Devido às impossibilidades de obter maiores auxílios financeiros por parte de seus patrocinadores, sua estada na capital francesa estava ficando cada vez mais difícil, e isso o obrigava a voltar ao Brasil com o intuito de conseguir ajuda. O destino principal do compositor era São Paulo, porém, antes de chegar a esse Estado, fez algumas curtas apresentações em Recife e uma rápida visita à cidade do Rio de Janeiro. A presença na capital paulista estava sendo patrocinada pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, presidida por Olívia Guedes Penteado, que desde a década anterior se apresentava como uma das principais patrocinadoras de Villa-Lobos, juntamente com os irmãos Guinle e Paulo Prado.

Uma vez em São Paulo, o compositor organizou suas apresentações visando mostrar ao público brasileiro o que se ouvia naquele momento nas casas de concerto da Europa, incluindo suas próprias composições, as de outros autores brasileiros e, principalmente, a dos europeus. Dentre as obras que faziam parte do repertório figuravam as de autoria do próprio

Villa-Lobos, como também de Darius Milhaud, Florent Schmitt, Claude Debussy, Honegger, Eugène Cools, e Abeniz. O resultado desses concertos não foi o que o compositor e os organizadores esperavam. Boa parte do público não se mostrou receptiva às novidades musicais e, o que é ainda pior, boa parte dos próprios músicos da orquestra se revoltaram contra algumas das composições e contra a regência de Villa-Lobos. Dentre os episódios que marcaram esse desentendimento entre o maestro e os músicos da Sociedade Sinfônica de São Paulo podemos destacar a não aceitação da peça *Momoprecoce*. O desentendimento gerado foi tal que fez com que o compositor rompesse com a orquestra e escrevesse um novo arranjo para a obra, para que esta pudesse ser interpretada pela banda de música da Força Pública estadual. E assim se fez. O pianista Souza Lima, que tinha vindo da Europa com Villa-Lobos para se apresentar nesses eventos, comenta este fato curioso:

Em poucos dias transportou toda a instrumentação do programa para a banda, e é sabido que os dois conjuntos (orquestra e banda) possuem instrumental totalmente diferente. Para se fazer esse transporte é preciso ter um conhecimento perfeito desses dois conjuntos, o que fez Villa-Lobos com a maior facilidade. E foi assim que executei, creio que pela primeira vez no mundo, uma peça substituindo a orquestra por uma banda militar. Os ensaios eram realizados no quartel e, coisa admirável que faço questão de relatar, é que a disciplina dos músicos – soldados – era perfeita, não havendo a menor distração nem a menor atitude de desatenção. Disse-nos, mais tarde, um dos oficiais, que se houvesse qualquer dessas irregularidades, o músico seria imediatamente preso por dois ou três dias. É fácil fazer uma idéia do resultado de ensaios feitos com essa disciplina. Minha satisfação foi enorme e o resultado sonoro daquela combinação piano e banda foi surpreendente, tanto assim que, alguns dias após, realizamos, Villa-Lobos e eu, a mesma apresentação no Rio de Janeiro, então com a colaboração da Banda do Corpo de Bombeiros daquela cidade.¹

Esses acontecimentos também foram comentados por Mário de Andrade, que sempre acompanhou a trajetória artística de Villa-Lobos. O escritor modernista criticou esses

¹ LIMA, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982, pp.206-207.

concertos, valorizando o caráter de novidade dos programas e atribuindo a má receptividade de Villa-Lobos devido “aos interesses e vaidades presentes no meio musical paulista²”. Como vimos no primeiro capítulo, os debates modernistas já alertavam para o atraso do ambiente artístico brasileiro em relação aos países europeus. E, para Mário de Andrade, era a falta de organizações orquestrais mais profissionais e modernas que teriam prejudicado a regência do maestro Villa-Lobos, pois a personalidade deste, e sua formação não convencional, não teriam sido devidamente compreendidos pelos membros da orquestra e, muito menos, pelo público em geral.

Os acontecimentos envolvendo a “Temporada Villa-Lobos” em São Paulo refletem, até certo ponto, o clima de efervescência cultural na esfera da música erudita brasileira, em uma sociedade que está prestes a sofrer um rearranjo de suas estruturas. Esses concertos dirigidos por Villa-Lobos eram organizados nos mesmos meses em que, no plano político, se desenrolavam alguns dos acontecimentos que levariam à Revolução de 1930. O golpe de estado desencadeado pelo movimento de outubro, e que acabaria por levar Getúlio Vargas ao poder, além de mexer com os ânimos da população em geral, acabou por interferir no andamento normal das apresentações de Villa-Lobos. Para reconstituir o histórico desse período, convém reiterar a fecundidade do momento que o antecedeu.

Vimos no capítulo anterior que a sociedade brasileira, no decorrer da década de 1920, presenciou alguns acontecimentos, na esfera das artes, que caracterizavam uma situação de descontentamento de uma parcela da elite nacional em relação à situação em que se encontrava o ambiente artístico brasileiro. O Modernismo, como já destacamos, foi o principal movimento a enfatizar esse descontentamento e a propor mudanças em direção a

² ANDRADE, Mário de. *Música Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

uma modernização das artes nacionais. Esse momento exige uma reconstituição complexa, uma vez que não foi apenas no campo das artes que movimentos e revoltas aconteceram. No campo sócio-político, os anos 20 também foram marcados pelo descontentamento e pelo surgimento de diversas propostas e tentativas de transformação. Se, por um lado, o domínio político estava centrado nas mãos de uma oligarquia rural, fortalecida por pactos políticos como a chamada “política dos governadores”, por exemplo, que firmava a força dos governadores em seus Estados; por um outro lado, e principalmente nas grandes cidades, já se encontrava constituída uma burguesia comercial e industrial, além de uma classe média e de um proletariado que cobravam, cada vez mais, uma maior participação sócio-política.

Alguns importantes agrupamentos político-partidários, religiosos e civis-militares surgiram entre 1922 e 1929. Podemos destacar: o Partido Comunista Brasileiro, fundado em 1922, que, dentre outras coisas, acrescentou sua orientação aos movimentos operários anteriormente orientados pelos grupos anarquistas; o Partido Democrático de São Paulo, de 1926, que rompeu com a hegemonia paulista do Partido Republicano; o Centro D. Vital, fundado em 1922 por Jackson de Figueiredo e que, posteriormente, contaria com a colaboração de Alceu Amoroso Lima; e o movimento tenentista. O que temos que ter em mente é que os diversos grupos se preocupavam em se fortalecer em razão do clima político da época, e que cada um desses grupos se firmava com base em idéias particulares, de acordo com as características de sua posição na sociedade brasileira da época.

O movimento tenentista foi responsável por boa parte da disseminação das idéias de reformas políticas do período. O primeiro movimento armado organizado pelos tenentes, e que se insurgiu contra a organização política oligárquica brasileira, foi a chamada *Revolta do Forte Copacabana*, em 1922 no Rio de Janeiro, e estava ligada aos acontecimentos

relacionados com a sucessão do então presidente Epitácio Pessoa, que seria substituído pelo mineiro Arthur Bernardes. Apesar de a Revolta do Forte não ter sido vitoriosa, outras revoltas eclodiram, nos anos seguintes, em outros pontos do país: no Rio Grande do Sul, em 1923; e em São Paulo e no Rio Grande do Sul, em 1924, quando os revoltosos contrariados com as medidas repressivas que o presidente Arthur Bernardes vinha tomando, conseguiram, por 24 dias, ocupar a capital paulista. Forçados a deixar São Paulo, acabaram por juntar-se aos revoltosos gaúchos, formando a famosa *Coluna Prestes*, que percorreu cerca de 10 estados brasileiros, permanecendo coesa até o ano de 1927 (um ano antes precisou deixar o território brasileiro).

Em 1926, a presidência coube ao paulista Washington Luís, confirmando o pacto político do “café-com-leite”. Seu governo foi marcado, dentre outras coisas, por violenta repressão às manifestações operárias. Ao aproximar-se do fim de seu mandato, Washington Luís pretendia colocar em seu lugar o também paulista Júlio Prestes, o que desarticulava o pacto com o Estado de Minas Gerais, cujo candidato era Antonio Carlos. Este último conseguiu aproximar-se do Rio Grande do Sul, representado por Getúlio Vargas, que, diga-se de passagem, também possuía alguma ligação com Washington Luís, uma vez que assumira nesse governo o posto de ministro da fazenda em 1926. Aconteceu que, em 1929, foi organizada a Aliança Liberal, formada por grupos políticos de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. A Aliança, que lançou a candidatura de Getúlio Vargas, ao mesmo tempo firmou apoio junto ao movimento tenentista, que garantiria uma conquista armada do poder caso se confirmasse a expectativa de derrota eleitoral. Eleito Júlio Prestes, a Aliança Liberal acabou por articular o vitorioso golpe político conhecido como a *Revolução de 30*, que depôs

o presidente Washington Luís em 24 de outubro de 1930. Em novembro desse ano tomou posse o líder político Getúlio Vargas.

A *Revolução de 30* inaugurou um período importante na história cultural brasileira, em que novos rumos foram sendo delineados para a vida cultural do país. A nova organização cultural e política varguista possibilitou a cooptação e a unificação de tendências diversas, atuantes no campo da cultura desde as décadas anteriores, mas que se apresentavam, até então, dispersas no jogo político e cultural marcado pelo federalismo. De acordo com a interpretação de Antonio Candido,

o movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova.³

Acreditamos que o marco histórico da *Revolução de 30* é significativo para a história cultural brasileira, porém insuficiente, se não for tomado como resultado de um conjunto complexo de movimentos políticos e culturais que fizeram parte do desenvolvimento histórico do país desde épocas anteriores.

O que se percebe é que, influenciado, de início, por mudanças que já estavam ocorrendo dentro da sociedade brasileira, assim como por pressões vindas de fora, Vargas agiu no sentido de acelerar e dirigir mudanças mais amplas e mesmo mais rápidas. Astutamente, aguardou a marcha dos acontecimentos, colocou-se à sua frente, e conseguiu efetuar aquelas amplas mudanças na sociedade provocando os menores choques possíveis.⁴

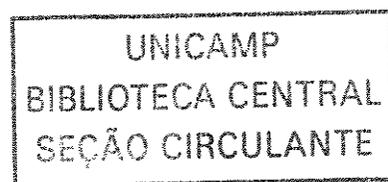
³ CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a Cultura*. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.181.

⁴ LAUERHASS Jr., Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986, p.15.

A maioria dos autores que se dedicaram a estudos relacionados ao campo da política e da cultura dos anos 30 partilham da idéia de que a nova estrutura sócio-política possibilitou um nível maior de participação dos artistas e dos intelectuais junto ao Estado e aos meios de difusão culturais a ele ligado. Foram muitos os educadores, os escritores, os arquitetos, os músicos etc. que, mesmo não se definindo de uma forma explícita perante a ideologia político-partidária governista, puderam ser incorporados à administração governamental, em cargos oficiais ou em colaborações eventuais. Porém, temos que ter em mente também que essa ampliação da participação artística e intelectual não significou, numa mesma medida, a expansão em termos da participação popular no que se refere à política e à cultura artística e intelectual erudita. Apesar da reorganização e da ampliação da instrução pública e dos meios de difusão cultural, o acesso a uma cultura educacional e política, democrática e igualitária, por parte da grande massa da população, não se configura durante esses anos. As disputas ideológicas culturais e políticas que se travam no âmbito das elites dominantes, mesmo que organizadas em torno de questões que certamente ultrapassam tal esfera, ainda não apresentam qualquer convicção da importância de uma efetiva participação popular no processo político e cultural do país. Segundo Alcir Lenharo, o que há nesses anos é um processo de “sacralização da política”, que se encontrará nitidamente definido em 1937.

[O] Estado Novo nunca se entusiasmou por disseminar uma participação política e ativa de massas; voltou-se muito mais para bloquear e impedir esse tipo de manifestação por parte de seus adversários. Entretanto [...] todo um esforço foi concentrado para que fosse obtida uma participação eficiente das massas através de canais não convencionais de adesão, que passavam preferencialmente pela exploração de formas inconscientes de desejo e de identificação.⁵

⁵ LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986, p.53.



Nos anos 30, a elite paulista apresentava-se dividida frente às diversas inovações propostas nas várias esferas, uma vez que tais inovações certamente acarretariam mudanças significativas na estrutura de poder vigente. Cabe dizer que o principal palco das manifestações contrárias ao novo governo se encontrava em São Paulo. Apesar dos avanços promovidos pelo movimento modernista, que desde 1922 tentava impor uma nova concepção de arte, em correspondência com os movimentos artísticos europeus, uma grande parcela do público de concertos ainda se posicionava de forma extremamente conservadora perante as propostas de inovações musicais.

Mesmo já tendo alcançado renome mundial em sua passagem pelo continente europeu, Villa-Lobos ainda não havia conquistado, internamente, o mesmo espaço que conquistara no exterior. O sucesso internacional tampouco lhe proporcionara uma situação financeira estável, o que pode ser confirmado por algumas das cartas que ele escrevera ao seu amigo, e um dos seus principais patrocinadores, o empresário Arnaldo Guinle.

Só posso lhe dizer que estou com calos nos dedos de tanto me exercitar ao violoncelo a fim de obter meios para me defender. Não acredito que exista no momento alguém mais miserável do que eu... um pobre diabo implorando por caridade e dinheiro para poder viver no seu próprio país... Sinto-me doente e cansado, e não tive a minha justa e merecida recompensa... Não sou um bebê chorão, ainda que seja o compositor dos Choros.⁶

Uma conjunção de fatores negativos levou Villa-Lobos a pensar seriamente em retornar à Europa. O clima hostil às inovações, que dominava a organização musical brasileira; a efervescência política do movimento revolucionário, que impossibilitava a organização de muitos dos concertos previstos; aliados à má situação financeira do compositor chegaram a desestimular seus projetos musicais no país, levando-o a confidenciar

⁶ PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.109.

ao amigo: “Farei o que puder para retornar à Europa o mais rápido possível porque, como o senhor bem sabe, preciso viver em um meio diferente onde possa trabalhar em paz.”⁷

Tal retorno, entretanto, não aconteceu. Villa-Lobos foi convidado pelo interventor do novo governo, no Estado de São Paulo, o tenente João Alberto de Lins e Barros, para debater com ele um plano de educação musical apresentado à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Deve-se salientar que esse mesmo plano já havia sido exposto anteriormente ao presidente paulista Júlio Prestes, em 1925, que teria prometido apoio caso fosse eleito.

Ao que se sabe, foi através da influência de algumas figuras importantes do mecenato paulista e carioca, como Olívia Penteado e Laurinda Santos Lobo, que Villa-Lobos teria podido apresentar seu plano de educação musical ao governo paulista; primeiro, a Júlio Prestes e, posteriormente, a João Alberto. Cabe lembrar que grande parte dos contatos entre artistas, intelectuais e dirigentes políticos se fazia em reuniões e *saraus* organizados nas residências das tradicionais famílias, nos vários Estados. A casa de Olívia Penteado figurava entre uma das principais residências, na capital paulista, a promover esse tipo de reunião.

Esta senhora, a grande mecenas que tanto fez pelos artistas, sempre liderou as grandes iniciativas pelo desenvolvimento da arte em nossa cidade. Organizava grandes festas, grandes reuniões em sua maravilhosa residência, que faziam época pela frequência do que havia de mais importante em música, em pintura e nas letras, não só de São Paulo como dos outros Estados do Brasil.⁸

Cabe dizer ainda que o interventor João Alberto também possuía algum envolvimento com a Sociedade Sinfônica de São Paulo, como admirador de música erudita e pianista amador. Tais fatos podem explicar boa parte do êxito de Villa-Lobos em seu contato com o

⁷ Trecho de uma carta de Villa-Lobos a Arnaldo Guinle. In: PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p.110.

⁸ LIMA, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982, pp.134.

novo governo. Porém, outras questões importantes estavam ali envolvidas. Não devemos imaginar que a afinidade de teor artístico estivesse acima dos interesses políticos. Mesmo assim, é provável que na ausência da primeira, tal contato não se fizesse da mesma maneira ou tão rapidamente. Na busca por uma forma de legitimação cultural do governo instituído pela Revolução de 1930, o interventor em São Paulo, estado cujo clima contra-revolucionário estava mais acentuado pela perda de poder dos cafeicultores, lançou-se sobre o que lhe parecia no momento o mais eficiente e moderno em termos do pensamento artístico-musical em nosso país. O compositor Villa-Lobos, além de reconhecido pela vanguarda artística parisiense e por uma parcela da elite artística nacional, e tendo boa parte de suas obras executadas nas principais capitais do mundo, pareceu, aos olhos do interventor, uma figura importante para tomar a frente de algumas iniciativas de cunho artístico a serem realizadas no Estado a fim de fortalecer a coesão interna deste. Além de tudo, o próprio Villa-Lobos também se mostrava disposto a colaborar com os novos projetos de nacionalização cultural do governo, que, diga-se de passagem, muito tinham em comum com os seus projetos artístico-musicais pessoais.

O primeiro resultado das discussões com o interventor paulista sobre o plano de educação musical consistiu na organização de uma *tournee* pelo interior do Estado de São Paulo. Tal *tournee* cumpria, ao mesmo tempo, duas funções: uma função estratégico-educacional, que era a de difundir a música erudita, considerada “música pura”, e abrir espaço para o projeto de educação musical; e uma função estratégico-política, a de verificar e a mapear os ânimos das cidades do interior paulista perante o novo governo instituído. Tratando-se de uma excursão-artística oficial, a melhor ou pior recepção desses artistas certamente estaria refletindo o grau de aceitação do novo governo. Sem levar em

consideração os problemas de ordem política, Villa-Lobos sintetiza o sentido da excursão da seguinte maneira:

Não foi senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura que, em 1930 organizei uma excursão por mais de sessenta cidades do interior de S. Paulo, fazendo conferências com piano, violoncelo, violão, violino, coros ou orquestras.

Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas, antes da chegada da caravana artística, fazia distribuir, aos céticos dessas grandes idealizações, cuja realização se esteia numa força de vontade tenaz e num profundo espírito de sacrifício – folhetos com algumas ponderações.

Não era meu intento focalizar minha obra, nem tampouco obrigar a compreenderem minha orientação artística, mas, apenas, entusiasmar a nossa gente, mostrando-lhe o que sabemos que vive conosco, mas que nunca vemos.

Fui, em companhia de diversos “virtuosos” patricios, proclamar a força de vontade artística brasileira e arremeter soldados e operários da arte nacional – dessa arte que paira dispersa na imensidade do nosso território para formar um bloco resistente e soltar um grito estrondoso capaz de ecoar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA.⁹

Essa excursão passou por cerca de 54 cidades e contou com a presença dos pianistas Souza Lima, Antonieta Rudge Muller e Lucília Villa-Lobos; das cantoras Nair Duarte Nunes e Anita Gonçalves, além do violoncelo, executado pelo próprio Villa-Lobos, e, eventualmente, das orquestras e corais locais. Dentre os compositores que faziam parte do repertório estavam, entre outros: Chopin, Bach, Liszt, Tchaikóvski, Massenet, Saint-Saëns, Busoni e o próprio Villa-Lobos. Pode-se notar que o caráter desse repertório da *Excursão Artística Villa-Lobos* é completamente distinto daquele apresentado na *Temporada Villa-Lobos*, em São Paulo. Enquanto o primeiro tinha por objetivo apresentar peças e autores modernos e contemporâneos, tendo em vista o público elitizado das casas de concerto; o último se estrutura basicamente, em torno das composições de autores clássicos, com a

⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937, p.11. (Grifo do próprio autor).

inserção de algumas composições brasileiras de caráter nacionalista, tendo por público alvo toda a população das pequenas e médias cidades do interior paulista.

Uma outra característica curiosa dessas apresentações estava nas preleções feitas por Villa-Lobos durante os concertos. Dentre os assuntos mais comumente abordados pelo compositor estavam: o patriotismo musical, a necessidade de discernimento entre a “boa música” e a “má música”, a crítica da música popular estrangeira como elemento de alienação do povo em relação às necessidades e à realidade nacional, a pouca dedicação dos jovens brasileiros à música, o elogio aos corais infantis escolares, o valor dos artistas, a necessidade de se fazer silêncio durante um concerto, as dificuldades atravessadas durante a *tournee*, as dificuldades por que passara para que sua música fosse aceita e compreendida. Discorria também sobre algumas de suas composições e sobre os instrumentos musicais. Na maioria das vezes, o maestro Villa-Lobos terminava suas preleções dizendo: “*Não se admirem de ver um cristo sem barba.*”¹⁰

Segundo Souza Lima, a excursão “tornou-se um acontecimento inédito”:

Fomos considerados os ‘bandeirantes’, os ‘pioneiros’ no desenvolvimento musical no interior do Estado. Na maioria das cidades visitadas nunca tinha havido um concerto e, em algumas, não só não sabiam qual era a finalidade daquela excursão, como nunca tinham visto um piano de cauda. Perguntavam-nos, pensando tratar-se de um conjunto de teatro, qual era a ‘peça’ que íamos levar. Noutras, o entusiasmo era de tal ordem que nas estações ferroviárias, ao chegarmos, estavam presentes para nos receber as autoridades locais, além da banda de música e... rojões que subiam aos ares. Em algumas localidades o dia de nossa chegada era considerado feriado!¹¹

¹⁰ CHECHIM FILHO, Antonio. *A Excursão Artística Villa-Lobos*. 1987. Antonio Chechim Filho viajou com a Excursão como técnico e afinador. Em seu livro, ele relata inúmeros acontecimentos interessantes envolvendo Villa-Lobos e a Excursão em geral.

¹¹ LIMA, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: IBRASA, 1982, pp.162.

Essa primeira empreitada envolvendo Villa-Lobos e o governo de Getúlio Vargas já delinea o sentido principal que irá se atribuir à música, ao papel do artista e ao governo, na sociedade brasileira a partir de 1930. Segundo Villa-Lobos, a Excursão Artística tinha o “objetivo de semear o gosto pela música pura”. Nesse contexto, atribuía à música a função de propaganda e de educação, cabendo aos artistas – que no trato com as artes possuem o melhor preparo, acrescido da “força de vontade tenaz e ao profundo espírito de sacrifício” –, a função de principais propagandistas e educadores. Além disso, a Excursão Artística coloca o Estado na posição de principal e mais eficiente organizador e financiador das artes e dos artistas. Diferentemente do que ocorrera nas décadas anteriores, quando a função da música era basicamente de divertimento para uma elite que a sustentava, a música assumirá, nos anos 30, a função de ação cultural e política, na qual o Estado vai se destacar como seu principal mecenas. De acordo com Sérgio Miceli, que estudou os diversos aspectos envolvendo a cooptação dos intelectuais e dos artistas durante os anos 30, dentre os processos mais importantes ocorridos nesse período, figuravam-se:

[...] a abertura de novas frentes de colaboração com o sistema de poder que então se firmava, as feições institucionais que assumiu a tutela da produção intelectual e o fato de o Estado ter se destacado como o principal investidor e a principal instância de difusão e consagração no campo da produção cultural [...]¹²

Como vimos no capítulo anterior, a função da música como fator de educação e propaganda ideológica já se fizera sentir, nos anos 20, com o modernismo musical brasileiro, porém, é somente durante o governo de Getúlio Vargas que o Estado passa a ser o principal financiador da música como ação político-cultural. Se a música servia antes aos interesses de

¹² MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979, p.xviii.

uma determinada elite regional, desse momento em diante, ela passa a servir aos interesses do Estado nacional.

Na medida em que Villa-Lobos vai se aproximando ainda mais de Getúlio Vargas, seu projeto acaba por sofrer modificações significativas. Todavia, as características acima citadas – da música com sentido pedagógico e social, tendo como principal patrono o Estado – permanecerão dominantes até pelo menos o final do Estado Novo.

O êxito obtido pela Excursão de Villa-Lobos fez com que os novos administradores da política brasileira se entusiasmassem com essa relação entre a música e a política, sendo a primeira trabalhada de forma a garantir os ganhos político-simbólicos da segunda. O entusiasmo do interventor paulista aumentou ainda mais quando Villa-Lobos, ao término da sua *tournee*, organizou, com apoio oficial, uma grande concentração coral num estádio de futebol da capital paulista. Esse episódio, ao qual voltaremos mais adiante, juntamente com o da Excursão, acabou por garantir ao compositor o apoio do novo governo instituído, e abriu espaço para que ele apresentasse o seu projeto ao presidente Getúlio Vargas. Em decreto de 18 de abril de 1931, nº19.890, Vargas tornou obrigatório o ensino do canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal.

Em fevereiro de 1932, Villa-Lobos encaminhou a Vargas o seguinte Memorial, ao qual se encontrava anexada uma estatística comprovando o grande número de artistas desocupados que havia no Brasil:

No intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de pôr à disposição das autoridades administrativas todas as suas funções especializadas, préstimos, profissão, fé e atividade, comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade, quer em todo o Brasil, quer no estrangeiro, vem o signatário, por este intermédio, mostrar a Vossa Excelência o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e ter para os nossos patrícios, não obstante

sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte.

O momento, Senhor Presidente, parece propício para que Vossa Excelência possa mostrar com a ação e um gesto decisivos, o alto valor com que Vossa Excelência distingue os nossos artistas e a grande arte no Brasil.

Um e outro se acham em quase completa penúria, de um declive fatal, provocado pelas crises imprevistas e ininterruptas, que têm sacudido o mundo inteiro após a grande guerra.

Era preciso encontrar um meio prático e rápido para suavizar esta situação, evitar a queda do nosso nível artístico.

A solução única, acreditamos, foi finalmente encontrada! E nunca digam os incrédulos que para os grandes males não há remédios... Depois de muito amadurecer idéias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos de realidade em realidade, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as sugestões que pedimos vênias para endereçar a Vossa Excelência. Possa, Excelentíssimo Senhor Presidente, com os eloqüentes argumentos aqui expedidos, ter constantemente presente em sua memória, a estatística de nossos artistas, quase inteiramente desamparados.

Como vem de ser mostrado a Vossa Excelência, acham-se desamparados para mais de trinta e quatro mil musicistas profissionais, em todo o Brasil, homens que representam, entretanto, pelos seus valores como artistas, quatro vezes os valores representativos pessoais, porque assim é e tem sido em todos os países, em todas as épocas, a diferença de valor intelectual de que se destaca do vulgar esta gente privilegiada. E a arte da pintura? a escultura? a dança elevada? Esta nem existe entre nós que seja uma afirmação; quanto à arte da dança elevada, é justamente uma das que o Brasil poderia cultivar com superioridade sobre os demais países, porque é notória a beleza plástica da mulher brasileira; a flexibilidade dos nossos atletas; o ritmo singular e obstinado da nossa música popular; o amor que possuímos pelos livres movimentos físicos diante da nossa incomparável natureza; e o gosto pela fantasia delirante demonstrada, sobejamente, na predileção, quase maníaca, pelas festas do Carnaval carioca. E o nosso encantado Teatro Brasileiro? As nossas comédias, nossas óperas, nossos gêneros originais típicos e ingênuos? Porque, felizmente, a arquitetura, a poesia, a literatura, a filosofia, a ciência, a religião católica, outras seitas, preceitos e doutrinas aplicados ao nosso país, sempre têm encontrado um pequenino campo de explanação, conquanto que bem pouco cuidado pelos nossos governos passados. – E a música?

Peço ainda permissão para lembrar a Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição.

De modo que hoje, dia 1º de fevereiro de 1932, espero que Vossa Excelência irá decidir, com acerto, a verdadeira situação das artes no Brasil.[...]

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às

nossas artes, que Vossa Excelência é de fato o lutador consciente e realizador, tornando, incontinenti, uma realidade o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES.

E com isto Vossa Excelência terá salvo nossas artes e nossos artistas, que bendirão toda a existência de Vossa Excelência.¹³

Como podemos notar, a proposta inicial de Villa-Lobos, apresentada ao presidente Getúlio Vargas, visava, acima de qualquer coisa, à implantação de uma política favorável à cultura nacional de proteção à música e aos músicos nacionais. O sentido do *Memorial* era o mesmo presente na *Excursão Artística*. Villa-Lobos se colocava ao lado dos demais artistas como possuidores da virtude de, trabalhando em favor da pátria, conseguir proclamar o que ele designava por “Independência da Arte Brasileira”, “arregimentando”, ou “arrebanhando”, os brasileiros nesta “luta” comum. No entanto, para que tal conquista se fizesse de fato, segundo o discurso do compositor, era indispensável e fundamental o apoio do Estado, isto é, do presidente Getúlio Vargas. Se prestarmos atenção aos conteúdos principais de tais propostas, iremos notar que foram forjados na década de 1920, como resultado das experiências de Villa-Lobos junto aos modernistas e à vanguarda artística de Paris. O conteúdo social e pedagógico das artes, idéia estético-ideológica fundamental do modernismo nacionalista, está claramente formulada nesses projetos que Villa-Lobos apresentou ao governo brasileiro no pós-Revolução de 30. Devemos observar, no entanto, que, enquanto nos anos 20 os apoios eram buscados numa determinada elite cuja influência se apresentava em nível regional, nos anos 30 o compositor direcionará seus apelos a uma organização social, política e econômica que se apresenta como representativa da totalidade nacional. Os ganhos que tal abrangência de poder poderia oferecer, tanto financeiros como também legais, etc., sem dúvida alguma estimularam Villa-Lobos na busca de tal aproximação.

¹³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.7, 1972, pp.85-87.

O clima de transformação-modernizadora proporcionado pela Revolução de 30 acabava por transmitir aos artistas brasileiros a sensação de que o momento era propício para que se levassem adiante seus projetos de modernização e de nacionalização das artes. Porém, a nova configuração sócio-política reforçava também a idéia de que caberia ao Estado nacional oferecer os meios necessários para que tais projetos fossem aplicados. Desde o surgimento do tema do nacionalismo nas discussões modernistas em sua relação com as vanguardas européias, até as suas formulações mais elaboradas no decorrer da década de 1920, que a questão da censura ou da adesão a um Estado forte e centralizador estiveram presentes. Ao tentar conjugar a “verdadeira tradição brasileira” e a modernidade, ou, em outras palavras, ao defender a idéia de que para sermos modernos tínhamos que ser nacionais, os artistas já tinham construído o elo de ligação entre a arte, o Estado e o nacionalismo. Essa interdependência será o fator dominante da eficiência dos projetos. Se a via que levava à modernidade privilegiava o nacionalismo, ter como centro uma região determinada ou o atendimento de interesses particulares era visto como prejudicial ao processo.

Ao invés de criar um Departamento Nacional de Proteção às Artes, como Villa-Lobos propunha em seu Memorial, Getúlio Vargas, por intermédio do educador Anísio Teixeira, então diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, incorporou o compositor em sua organização técnico-administrativa, oferecendo-lhe um cargo numa nova instituição vinculada ao Ministério da Educação e Saúde: a Superintendência de Educação Musical e Artística (S.E.M.A.). É, então, a partir do ano de 1932, que as atividades de Villa-Lobos irão se refletir em nível nacional, visto que, com o apoio de Vargas, o compositor vai passar a trabalhar na Capital do país, agora com um cargo oficial.

As concentrações orfeônicas

No decorrer da atuação de Villa-Lobos no governo é que o canto orfeônico e as gigantescas concentrações cívicas foram tomando frente em relação aos demais aspectos envolvidos com a proposta do compositor. A partir daí, o maestro passou a direcionar seus projetos para as multidões, e as chamadas “*Concentrações Orfeônicas*” tomam a posição de destaque, como relata o próprio Villa-Lobos num texto datado de 1940:

[A]pós os cinco primeiros meses da instituição do ensino da música e canto orfeônico nas escolas municipais, foi realizada uma demonstração pública, com uma massa coral de 18.000 vozes, constituída por alunos de escolas primárias, escolas técnico-secundárias, Instituto de Educação e pelo Orfeão dos Professores.

Daí por diante realizaram-se anualmente demonstrações orfeônicas de caráter cívico, para comemorar as grandes datas da Pátria, com cânticos que exaltam a significação própria do dia que se celebra, como o da Bandeira, o da Independência, o do Pan-Americanismo, assim como as datas mais importantes do Estado Novo.

Pela imponência do espetáculo, e pela grande repercussão que obtiveram na alma popular, convém destacar a demonstração realizada, em 1935, no estádio do Vasco da Gama, num total de 30.000 vozes; a realizada no Russel, por ocasião da celebração da missa de São Sebastião, celebrada em 20 de janeiro de 1936 pelo Cardeal D. Leme; e ainda as da esplanada do Castelo, realizadas todas em festas de caráter comemorativo às grandes datas e vultos nacionais.¹⁴

Sem dúvida alguma, foram essas *Concentrações Orfeônicas* os episódios que mais marcaram a participação de Villa-Lobos junto ao governo de Getúlio Vargas. Elas consistiam em apresentações corais envolvendo milhares de alunos das escolas municipais do Rio de Janeiro, que cantavam em conjunto hinos e canções patrióticas, folclóricas e religiosas. Essas apresentações tinham lugar principalmente nos eventos relacionados às comemorações de datas tidas como mais importantes da história nacional, assim como datas religiosas e ligadas

¹⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia, 1940, p.47.

aos “grandes brasileiros”: o Dia da Bandeira, o Dia da Independência do Brasil, o Dia da Raça, o Dia do Trabalho, o Dia da Música, o Aniversário de Getúlio Vargas, o Dia de São Sebastião, etc.

A primeira Concentração se fez já no ano de 1931, em São Paulo. Villa-Lobos comenta essa apresentação no relatório *O Ensino Popular da Música no Brasil*:

Com o fim de tornar conhecido que a maneira mais elevada de expressar e cultivar os sentimentos cívicos é cantar canções e hinos patrióticos, lancei, em 1931, um insistente apelo à força de vontade brasileira [...] distribuindo ao povo, prospectos sobre o grande concerto vocal de mais de 12.000 vozes (escolares, forças armadas, elites sociais, operários, acadêmicos) realizado em S. Paulo, primeira iniciativa do canto coletivo, em grande conjunto, na América do Sul.¹⁵

A frequência, o acirramento da disciplina e a grandeza dessas *Concentrações Orfeônicas* foram aumentando progressivamente, desde as primeiras apresentações datadas de 1931/32 até meados da década de 1940. No período do Estado Novo, particularmente, tais concentrações atingiram o seu maior grau de organização e de gigantismo. Para se ter uma idéia mais clara da proporção que esses espetáculos adquiriram no regime ditatorial estadonovista, destacamos que o número de alunos cantando sob a regência de Villa-Lobos, que nas primeiras demonstrações variava entre 12 e 18 mil vozes, passou a girar em torno de 30 a 40 mil na década de 1940. O número de bandas de música presentes nesses eventos também aumentou consideravelmente, muitas vezes com a presença, em uma mesma apresentação, de bandas do Exército, da Polícia, dos Bombeiros e do Batalhão Naval. Além do mais, os cronogramas das apresentações tornaram-se extremamente precisos e detalhados, sendo

¹⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937, pp.11-12.

possível organizar uma grande *Concentração Orfeônica* num tempo muito curto, sem prejudicar o andamento normal das demais atividades artísticas e escolares.

Para se organizar como meio prático e preciso qualquer demonstração orfeônica, organizou-se um Mapa Geral das Circunscrições e Escolas Técnicas Secundárias, no qual os orientadores e professores especializados, discriminam o número de alunos classificados, repertório e observações feitas. Depois de preenchido esse Mapa, são as escolas visitadas e julgadas pelo Superintendente ou Auxiliares. Desse modo, a SEMA congrega, de uma hora para outra, bons elementos para uma concentração, sem grande trabalho, se prejuízo da organização normal das escolas.¹⁶

As propagandas dessas apresentações corais eram feitas, para o público em geral, através de panfletos e prospectos distribuídos em grande número para a população. Os folhetos eram entregues nas escolas, nas academias militares, nas fábricas e nos jornais; em algumas ocasiões, os panfletos eram jogados de aviões. Toda a imprensa também trabalhava na divulgação. Villa-Lobos sempre enfatizava a necessidade de divulgação em larga escala das concentrações orfeônicas, como também a necessidade de elaborar os panfletos de forma simples, para que a grande massa da população pudesse reconhecer facilmente seu conteúdo. A ênfase no sentimento de patriotismo era expressa em frases cursas e de impacto. Todas as pessoas eram chamadas a assistir tais atividades, fazendo passar um clima de participação coletiva e de harmonia social. Segue-se a transcrição de um desses prospectos, datado de 1932:

Soldados do Brasil, Homens do Mar, Operários, Mocidade Acadêmica, Intelectuais, Educadores, Artistas, Almas Femininas, Juventude Brasileira, Classes Conservadoras e Progressistas do Comércio, Indústria e Lavoura!

Avante!

Confiantes no futuro de nossa terra, sigamos avante, unidos todos, coesos, sem hesitar!

¹⁶ Idem, p.33.

Nesta cruzada de ressurgimento da nossa pátria, atravessando a grande crise de evolução econômica, social e moral que abala o mundo inteiro, tenham por pioneiro, a mais poderosa e encantadora de todas as artes – a Música, a mais perfeita expressão da vida!

Música, que por meio dos sons une almas, purificando sentimentos humanos, enobrecendo o caráter, elevando o espírito a um ideal mais completo!

Como indicar este guia seguro à Nação Brasileira do futuro?!!!

- Pela Voz Humana, pelo Canto Orfeônico!!!

Propagado pelas Escolas Públicas o Canto Orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade!!!

Não será um público inculto que irá julgar as artes e sim as artes que mostram a cultura de um povo.

A nação que não tem idéia exata de arte, não tem cultura, nem opinião própria, por conseguinte não tem sensibilidade para poder definir as mais raras manifestações da alma do povo.¹⁷

Hinos e canções patrióticas, folclóricas, religiosas e de ofício era o que geralmente se ouvia e cantava nessas reuniões. Villa-Lobos também compôs e arranjou diversos temas para esse fim: *P'ra Frente, Ó Brasil!*; *Meu País*; *Brasil Novo*; *Saudação a Getúlio Vargas*; *Marcha para Oeste*; *Invocação em defesa da Pátria*; *Canto do Pajé*; *Hino à Vitória*; *Canção do Operário Brasileiro*; *Heranças de Nossa Raça*; *Desfiles aos Heróis do Brasil*; *Pátria*, etc. Algumas letras patrióticas também foram escritas pelo compositor. A maioria dessas obras está reunida nos dois volumes editados com o nome de Canto Orfeônico. Para melhor ilustrar nossa argumentação, destacaremos algumas das poesias desses hinos patrióticos. Salientamos que Villa-Lobos já havia composto algumas dessas músicas muito antes da década de 1930. O hino *Meu País*, por exemplo, é de 1919; foi composto para coro e acompanhamento ou coro e orquestra e, em 1931, arranjado para coro e banda. A letra deste hino é do próprio Villa-Lobos, com o pseudônimo de “Zé Povo”:

¹⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. *Exortação*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.4, 1969, p.115.

Meu País

Do céu nos fala alto cruzeiro
Com voz de estrelas e nos bendiz
Levanta a frente, que és brasileiro!
Lembra que és filho deste país
Vê como é lindo! Seu povo altivo!
Verdes seus campos e o céu anil!
Então, num brado ardente e vivo,
Exalta a glória do meu Brasil!

Brasil! Brasil! Ó Terra
De um povo forte e audaz,
Invicto és tu na guerra
E reconstrutor na paz!

Olha o passado: heróis ardentes
Saltam das tumbas, brilham quais sóis,
Barroso, Anchieta e Tiradentes,
Caxias, Gusmão... Quantos heróis!
Que povo pode, por toda a terra,
Mostrar tais feitos? Ser tão viril?
E nosso ardor, na paz, na guerra,
Exalta a glória do meu Brasil!

Brasil! Brasil! Ó Terra...

Em 1922, ano da comemoração do Centenário da Independência Brasileira e da famosa Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos escreveu os versos e a música de *Brasil Novo*, hino patriótico para coro e orquestra; também com o pseudônimo de “Zé Povo”:

Brasil Novo

Pátria! Teu povo, feito coorte,
cheio de ardor, cheio de amor,
surge, vibrando do Sul ao Norte,
num grande gesto libertador:
à sombra ilustre d’áurea bandeira,
que se desfralda sobre a nação,
é cada soldado heróica trincheira,
desta cruzada da redenção!

Sus, brasileiro! Avante!
Ergui da frente varonil,
da alma, o sangue, a vida,
tudo pelo Brasil!

A voz que clama pelos guerreiros,
vem dos quatro pontos cardeais,
heróis dos pampas, dos seringueiros,
das minas de ouro, dos cafezais;
contra esse tempo de desconforto,
lutam, quebrando o jugo servil,
sobre as ruínas de um Brasil!
Morto, constroem mais vivo, o Novo Brasil!

Sus, brasileiro!...

Tanto heroísmo na dura prova
mostrou que és bravo ó Triunfador!
Teu sangue esparso na Pátria Nova
fez que nascesse o Brasil Maior!
Canta vitória da luta homérica!
Ó brasileiro! Ó herói viril.
Vê: mais que nunca na livre América,
tributa o mundo glória ao Brasil!

Sus, brasileiro!...

O hino *P'ra Frente, ó Brasil!*, para coro feminino a *capella*, foi composto por Villa-Lobos na época em que ele estava envolvido com a *Excursão Artística Villa-Lobos* e com a organização da primeira concentração orfeônica, na capital paulista, em 1931:

P'ra Frente, ó Brasil!

Marchemos pelos montes,
pela terra ao sol de rachar,
Pela estrada de barro ou concreto,
cheias de espinhos, trilhos e ninhos,
nós marcharemos sempre a cantar.
Pelas cidades, selvas e vales,
também pelos mares, ou pelos ares,
riachos ou rios, ruelas ou ruas
sempre a marchar contentes sem tréguas!
Só vendo à frente o Brasil!

A nossa terra é grande e forte,
inda é maior do que o Sertão,
Ah... também a selva marcha
e o vento canta sempre a passar,
Ah... também o vento marcha
e a selva passa sempre a cantar.
Marchemos pelos montes,
pela terra ao sol de rachar,
Pela estrada de barro ou concreto,
cheias de espinhos, trilhos ou ninhos,
nós marcharemos tendo à frente o Brasil!
Avante brasileiros!

Ah! Quanto é lindo o Brasil!
Como o Cruzeiro do Sul,
Com seu céu cor de anil,
Com seu mar todo azul,
e seus rios a correr,
Pelos sertões em flor,
Onde é bom de viver,
Cultivar todo amor,
E nunca mais morrer

Ó demos tudo pela Pátria,
filhos, ouro, braços,
alma, honra e glória, damos o nosso amor,
Damos força, sangue e vida,
tudo damos ao Brasil!
Tudo damos com ardor
E nós marchamos sempre alegres,
sempre alegres marchamos sem temor

Marche, passo certo em terra,
firme com vontade de marchar,
P'ra frente livre e corajoso,
P'ra vencer,
P'ra defender com altivez
a nossa rica pátria terra firme
com vontade de marchar,
P'ra frente livre e corajoso,
P'ra vencer,
P'ra defender com altivez
a nossa rica pátria com fervor.

No ano de 1943, Villa-Lobos esboçou os versos de *Invocação em Defesa da Pátria* para que o poeta Manuel Bandeira compusesse a redação final. Segue-se o esboço feito por Villa-Lobos:

Invocação em Defesa da Pátria

Ah!
 Ó Natureza do meu Brasil!
 Mãe altiva de uma raça livre.
 Tua existência será eterna,
 e teus filhos velam tua grandeza,
 Ó meu Brasil!
 És a Canaan!
 És um Paraíso
 para o estrangeiro amigo

Clarins de guerra!
 Clarins de guerra!
 Vitória ao nosso Brasil!

Ó Divino Onipotente!
 Protegei a nossa Terra,
 Com a vitória imponente!
 Ajudai-nos nesta Guerra!

Olhai nossos soldados,
 Defensores do Brasil!
 Filhos jovens bem amados,
 Protegei nossos irmãos
 Os guerreiros aliados
 que sustentam a liberdade.
 Dos povos civilizados
 que só erguem e amam
 a Pátria, Religião e Família!

Ó Divino Onipotente!...

Se tomarmos por base de análise as quatro letras aqui expostas, poderemos observar que a idéia da exaltação patriótica estava presente em Villa-Lobos pelo menos a partir dos anos posteriores ao término da Primeira Guerra Mundial. Porém, não devemos imaginar que tal idéia tenha permanecido inalterada no decorrer de sua vida. Sem perder algumas das características peculiares de seu *nacionalismo modernista*, Villa-Lobos, nas várias épocas de sua existência, acabou por trabalhar com uma série de conceitos que faziam parte do ambiente em que se encontrava inserido, transformando seu nacionalismo e expressando essas novas configurações em suas músicas.

Já mostramos, no capítulo anterior, que por volta de 1919 ainda era muito forte entre os intelectuais brasileiros um nacionalismo de características mais ufanistas e de preocupações voltadas para a defesa nacional por via do investimento em saúde e educação. Acreditamos que o hino *Meu Brasil*, com sua valorização dos heróis, da grandeza da terra e do povo brasileiros, reflete em grande parte o momento no qual foi escrito, e tal afirmação

vale também para os outros três hinos. O clima que caracterizou o ano de 1922, marcado pela idéia da necessidade de atualização social e artística, certamente se reflete em *Brasil Novo*, no qual Villa-Lobos fala em termos de libertação e resgate, ou seja, modernização e tradição, idéias centrais nas discussões entabuladas na Semana de Arte Moderna. A marcha patriótica e a invocação aos brasileiros para que dela participassem, expressa em *P'ra Frente, ó Brasil!*, é muito representativa do episódio da Excursão Artística e das primeiras Concentrações Orfeônicas, com seus prospectos distribuídos em grande escala para a população da cidade. Já na *Invocação em Defesa da Pátria* podemos notar a influência dos acontecimentos relacionados com a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial.

Devemos destacar também os hinos *Marcha para Oeste* e *Hino à Vitória*. O primeiro, de 1937, com versos de Sá Roris, é bem representativo da idéia de valorização do movimento bandeirante brasileiro que, no contexto do Estado Novo, relacionava-se com a idéia de centralização política e de união nacional, como veremos mais adiante. O segundo, de 1941, com versos do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, está relacionado também, assim como a *Invocação em Defesa da Pátria*, ao momento do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial. Lembramos que em 1941 o governo brasileiro rompeu suas relações com o Eixo e alinhou-se à política norte-americana. Em 1942, acabou por declarar guerra aos países liderados pelo exército alemão.

Marcha para Oeste

Marcha para Oeste
Vem seguir tua bandeira
O futuro nos espera
Com todo o tesouro que tem
Nossa terra que é bem brasileira

Estás vendo aquela enorme cordilheira
Muito além da Mantiqueira
É Brasil!
Estás vendo aquele ninho de gigante
Esses campos verdejantes
É Brasil

Marcha para Oeste
 Se quiseres conhecer
 Esta terra grandiosa
 Por quem nós devemos
 Acima de tudo lutar e morrer!

Tem ouro, tem petróleo
 Carbonatos, diamantes
 E tem rios caudalosos
 E cascatas deslumbrantes
 Tem o ferro, tem cristal
 Tem madeira, tem carvão
 E tudo isso é teu
 Bandeirante do Sertão

Hino à Vitória

Nesta hora sombria do mundo
 Hora grave de guerra e aflição
 Mais unidos seremos, e nada
 Poderá contra nossa união

Caminhemos, leais companheiros
 Para o campo da honra e da glória
 Três palavras são nossa divisa:
 União, Sacrifício, Vitória

Ofertamos-te, pátria querida
 Nossas vidas e nosso valor
 Não existe nenhum sacrifício
 Que não faça por ti nosso amor

Caminhemos...

Contra o fero invasor que com a morte
 Crua e fria rasgou nosso mar
 Até a hora final da justiça
 Vamos todos sem medo lutar

Caminhemos...

Essa nossa exposição das letras de alguns dos inúmeros hinos patrióticos compostos e/ou musicados por Villa-Lobos tem a função de mostrar que tais obras musicais, que designamos por “hinos patrióticos”, possuem uma característica nitidamente utilitária no sentido da propaganda cívica. Os sentimentos presentes nos determinados momentos históricos são muito bem explorados e potencializados nessas composições. É importante enfatizar neste momento tal aspecto dos hinos, porque o que queremos deixar claro é que esse carácter utilitário não deve ser atribuído às composições mais elaboradas de Villa-Lobos, consideradas eruditas ou artísticas. Se, por um lado, podemos concordar com a ideia de que as obras de um determinado autor certamente refletem sua posição na sociedade de sua época, não podemos concordar, porém, que tal afirmação signifique dizer que todas as obras sirvam a interesses mais ou menos imediatos de tal compositor ou de tal grupo social. Em resumo,

acreditamos que a grande maioria das composições e dos arranjos de Villa-Lobos relacionados às apresentações cívico-artísticas podem ser relacionados como obras em que a utilidade se faz mais importante do que a beleza artística ou a ornamentação. Lembremos, por um lado, que essas composições representam um número muito reduzido, se relacionadas com o total de obras compostas por Villa-Lobos no decorrer de sua vida, e, por outro lado, que a quase totalidade delas foi composta no período em que Villa-Lobos era diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística, estando diretamente responsável pelo desenvolvimento do sentimento cívico-patriótico da população.

Quanto aos locais preferidos para que fossem realizadas as *Concentrações Orfeônicas*, devem-se destacar os estádios de futebol e outros locais públicos que permitissem a presença de um número grande de pessoas. Os estádios do Vasco da Gama e do Fluminense, a Esplanada do Castelo e o largo do Russel foram alguns dos principais locais onde as *Concentrações Orfeônicas* aconteceram.

Outro dado interessante foi que, com o passar dos anos, alguns músicos populares de destaque nas rádios brasileiras passaram a ser incorporados nessas apresentações. Instrumentistas e, principalmente, cantores de música popular brasileira interpretavam, dentro dos programas das *Concentrações Orfeônicas*, algumas músicas folclóricas e populares. O primeiro cantor popular que participou de uma *Concentração Orfeônica* foi Augusto Calheiros, num 7 de setembro de 1939. Depois seguiram-se as participações de Francisco Alves, em 1940, e de Silvio Caldas, em 1941, ambos nas comemorações do dia 7 de setembro. A última apresentação de um músico popular numa *Concentração Orfeônica* coube a Paulo Tapajós, em setembro de 1952, quando as *Concentrações* já não possuíam as mesmas características assumidas durante o Estado Novo.

Para compreender mais claramente esses eventos, passemos agora a analisá-los com base nas explicações e justificativas elaboradas e expostas pelo próprio Heitor Villa-Lobos. Num primeiro trecho, retirado do livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*, Villa-Lobos esclarece que o intuito principal assumido pelas *Concentrações* era o de atuar junto ao povo no sentido do civismo, mais do que propriamente no aprimoramento da cultura artística. Desta maneira, na visão do compositor, o civismo serve de ponte para se poder chegar ao desenvolvimento cultural, artístico e intelectual. Para Villa-Lobos, o “nível pouco elevado” em que se encontrava a cultura artística brasileira, juntamente com a indiferença frente às grandes artes, presente no meio social, impossibilitavam uma elevação da cultura e do gosto artístico do povo que não se fizesse por intermédio de um despertar cívico.

Com o fim de despertar interesse, essas exortações eram dirigidas mais ao civismo do povo brasileiro do que propriamente à sua cultura artística, atendendo não só ao nível ainda pouco elevado em que ela se encontra, como ao indiferentismo que envolve e entorpece o nosso meio social, excetuando-se, apenas, pequenas elites que, ainda assim, consideram a música como simples passatempo ou agradável divertimento.¹⁸

No mesmo livro, Villa-Lobos enfatiza o caráter de civismo das *Concentrações Orfeônicas*, destacando o sentido de propaganda e de educação popular a elas diretamente ligadas.

As demonstrações cívico-orfeônicas não podem ser consideradas como exibições recreativas ou artísticas, pelo menos neste período de formação de compreensão da disciplina coletiva da multidão. Elas visam tão somente provar o progresso cívico das escolas, pois que a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens.

¹⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937, pp.10-11.

Devemos, pois, considerar cada uma dessas demonstrações como ‘aula de civismo’ não só para os escolares, mas, principalmente, para o povo, cuja prova da sua eficiência está justamente no visível progresso que, de ano a ano se observa nas atitudes cívicas do nosso povo.¹⁹

Notemos que Villa-Lobos trabalha com a idéia de uma “disciplina coletiva da multidão” e de um “progresso das atitudes cívicas” como momentos fundamentais para o pleno desenvolvimento cultural e artístico da sociedade brasileira. E as causas do “subdesenvolvimento” artístico-cultural do Brasil são por ele atribuídas aos fatores que, de certa maneira, diferenciam nossa história sócio-cultural da história dos civilizados povos europeus. Em diversos escritos, o compositor irá se referir ao Brasil como um país novo, em formação, que se encontra em plena adolescência frente às grandes potências mundiais. E é tendo por fundamento tal concepção da novidade histórica brasileira que Villa-Lobos irá justificar sua preocupação em não radicalizar os sentimentos cívicos e patrióticos em direção a um etnocentrismo frente às nações estrangeiras.

Nas exortações cívicas, é necessário que não se exagere em dizer, insistentemente, que o Brasil e a sua gente, tem tudo de maior e melhor do mundo inteiro, embora fale mais alto o nosso amor pátrio, porque um aluno vivaz e viajado, acabará descrendo destes elogios cívicos, quando chegar a refletir e conjecturar conscientemente, o seguinte: ‘como é que tudo no Brasil é maior, com seus cinco séculos de existência e mais de um século de independência, si a maioria do seu povo prefere muitas coisas estrangeiras, como sejam: música, dança, pintura, escultura, modas, certos hábitos e etc’?... É melhor dizer-lhes francamente que, para se amar com sinceridade o Brasil, deve-se conhecer e experimentar ao menos, a cultura e civilização estrangeira, para controlar a formação da personalidade nacional.²⁰

O que Villa-Lobos realmente esperava conseguir de tais Concentrações era fazer com que, através de um preparo baseado na disciplina e no civismo, a grande massa da população

¹⁹ *Idem*, pp.12-13.

²⁰ *Idem*, pp.17-18.

aprendesse a apreciar a “arte elevada”, os “grandes compositores”, etc. Essa idéia central está presente no projeto de Villa-Lobos desde sua apresentação aos governantes paulistas, e sua filosofia foi, em boa medida, formada com base nas idéias de salvação nacional expressas pelos intelectuais e artistas brasileiros em inícios do século XX, e aperfeiçoada a partir das experiências advindas do contato do compositor com os modernistas e com a vanguarda artística de Paris. Ao ser incorporado pela máquina estatal do governo Getúlio Vargas, o projeto de Villa-Lobos acabou por sofrer transformações em função de novos interesses advindos de forças sociais, políticas e culturais diversas.

Segundo Arminda Villa-Lobos, “a finalidade de Villa-Lobos era interessar o Governo em prestigiar a educação musical nas escolas. Ele se preocupava com a educação do povo. Não queria formar músico, e sim público²¹”.

Ao querer “formar público”, e não músicos, como nos fala Arminda, Villa-Lobos, mais ou menos conscientemente, estava construindo seu projeto de educação cívico-artística com base em sua própria história artística: sua obra musical, ao mesmo tempo que recebia considerável aceitação no exterior, não era aceita no Brasil. Villa-Lobos acreditava que com a implantação de uma boa estrutura artístico-educacional nas escolas brasileiras, e com a criação de um maior contato das pessoas com os eventos artísticos, as próximas gerações viriam a oferecer maior prestígio e valor às obras dos compositores eruditos nacionais. Porém, acreditamos que mesmo sendo possível tal análise das intenções de Villa-Lobos em sua participação nos episódios das Concentrações Orfeônicas, ela não é suficiente para explicar as causas e os processos que possibilitaram ao compositor construir e firmar tais

²¹ Depoimento de Arminda Villa-Lobos prestado no Museu da Imagem e do Som. Citado em: PAZ, Ermelinda A. *As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares*. In: Revista Brasileira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. N°3, set./99, p.15.

pensamentos, assim como também não explica o como e o por quê de tais idéias terem conquistado tanto espaço na sociedade brasileira da época.

Os eventos cívico-musicais

Além das Concentrações Orfeônicas e dos encargos mais diretamente ligados à educação musical, de que trataremos no próximo capítulo, a direção da S.E.M.A. também exigia de Villa-Lobos a organização de uma série de outros eventos e festividades relacionados à propaganda política do governo Vargas. Devemos enfatizar que nessa época a Educação e a Propaganda estiveram fortemente relacionadas e que era extremamente difícil para os diretores, secretários, ministros, etc., conseguirem desvincular uma da outra, já que a própria organização institucional acabava por torná-las indissociáveis. Conceitualmente, as definições do papel dos órgãos educacionais também acabavam por relacionar educação e propaganda, e os meios de difusão da informação, principalmente o rádio e o cinema, passaram a significar mecanismos de formação de uma “cultura de massas” que, do ponto de vista do governo, refletia os esforços da área educacional na formação do povo brasileiro, mas que, na verdade, estava muito mais próxima de um sentido de propaganda para a mobilização político-social dessa população.

Com o passar dos anos, o aparelho de propaganda do Governo Vargas foi se aperfeiçoando cada vez mais, e se tornando independente dos organismos educacionais. Isto não significa que a educação, a partir de uma determinada data, tenha se desvinculado do sentido de mobilização político-social; ao contrário, representa a prioridade que a propaganda foi assumindo em relação aos assuntos educacionais. Em 1934, foi criado, junto ao Ministério da Justiça, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural que, posteriormente,

transformou-se na Agência Nacional de Propaganda e, em 1939, em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Nesse processo de aperfeiçoamento institucional dos órgãos de propaganda, Getúlio Vargas foi concretizando sua estratégia de colocar os meios de comunicação de massa a serviço direto do Poder Executivo.

O Estado Novo ampliou sua capacidade de intervenção nas esferas cultural e ideológica por meio das instituições [...] em sua maioria criadas pelo Ministério de Educação e Saúde Pública. A partir dessa ação, o aparelho estatal legalizou, institucionalizou e sistematizou sua presença na vida política e cultural do país. O DIP também foi fruto dessa ampliação do Estado. Para atingir seus fins, ele controlou, coibiu e centralizou os meios de comunicação de massa. Dessa forma esses meios passaram indiretamente à tutela do Estado e foram obrigados a veicular um discurso emanado do interior do próprio aparelho estatal. Através do DIP – agência governamental – o Estado veiculava seu projeto político-ideológico, procurando firmá-lo como socialmente dominante. O reconhecimento desse discurso pela sociedade deveria traduzir a legitimidade que ela outorgava ao Estado.²²

Através do DIP, Vargas conseguia sistematizar e divulgar o pensamento político-ideológico de seu governo, seja através do rádio e do cinema, seja através das diversas publicações vinculadas a esse departamento, com destaque para as revistas *Cultura Política* e *Brasil Novo*.

Dentro desse mesmo sentido de propaganda do governo Vargas, presente nos vários escritos divulgados pelo DIP, publicou-se, em 1940, o livro *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*, de H. Villa-Lobos. Nesse texto, o compositor expõe, em tom de propaganda e de exaltação do presidente Getúlio Vargas, as “conquistas” da música nacionalista na primeira década do novo governo. Nos 14 pequenos capítulos que compõem a obra, Villa-Lobos discorre sobre o apoio de Vargas a suas iniciativas educacionais, artísticas e culturais, salientando as questões da “formação da consciência musical brasileira”; da

²² GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990, p.19.

“unidade da cultura nacional”; da novidade histórica da nação brasileira; do Canto Orfeônico e da organização de seu ensino; do Folclore; e de outros projetos relacionados, levados adiante no decorrer do Governo Vargas. Dos diversos escritos do compositor, este é, sem dúvida alguma, o mais representativo de sua colaboração com Getúlio. Além dos hinos e das canções patrióticas, são raros os trabalhos em que Villa-Lobos tivesse assumido um posicionamento político. Em *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*, Villa-Lobos procura expor suas concepções estético-ideológico-musicais, tendo por finalidade clara a propaganda varguista. Acontece que o compositor acaba por explorar a figura mítica de Vargas, estratégia de propaganda que se tornou norma nos materiais e eventos organizados pelo DIP: “Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional – eis o milagre realizado em dez anos pelo Governo do Presidente Getúlio Vargas²³”.

Durante todo o período representado pelo Primeiro Governo Vargas, o presidente foi descrito por seus colaboradores num sentido claramente paternalista. Todas as conquistas e todos os progressos relacionados às várias esferas, inclusive à música, serão atribuídas ao seu esforço e compreensão pessoais. Num discurso proferido pelo compositor Oscar Lorenzo Fernandez, num programa de rádio ligado ao Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1940, podemos notar claramente esse posicionamento frente à figura de Getúlio. Tratando do desenvolvimento musical brasileiro durante a primeira década do governo Vargas, Lorenzo Fernandez comenta:

[...] Inúmeros têm sido os atos de sua excelência [Getúlio Vargas] em que a preocupação de amparar e estimular as atividades artísticas, reúne sempre o

²³ VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1940, p.7.

decidido propósito de apoiar, dentro do Estado Novo, toda música que traz em si o sentido de profunda brasilidade. [...] Bastaria, porém, um único fato, para dar ao benemérito presidente Getúlio Vargas o título de “Protetor da Música Brasileira”; é a obrigatoriedade do ensino da música e do canto orfeônico em todas as escolas do Brasil.

Só aqueles que olham para o futuro poderão compreender o enorme avanço dessa sábia e patriótica iniciativa. A Música, a grande arte coletiva por excelência, é a que mais irmana e une seres numa completa comunhão [...]. É cantando as lendas e tradições do nosso povo que melhor o amamos e o compreendemos. Do extremo Norte ao extremo Sul, dos profundos sertões aos descampados pampas, o brasileiro deve cantar o mundo numa linguagem nova e forte, a sua terra maravilhosa. Cabe a nós artistas, criadores, intérpretes ou mestres, o melhor em função social, e esta deve ser exercida com entusiasmo [...] nos gloriosos estilos da terra brasileira. Apoiando com o mais decidido e interessado esforço, a magnífica obra do eminente Chefe da Nação, teremos concorrido também com a nossa parcela para legarmos, às gerações futuras, dentro da ordem e do progresso, um Brasil maior.²⁴

Segundo Edgar Carone, no Estado Novo estão conjugados o mito, que acentua as qualidades do Chefe, e a comemoração, que torna pública tais qualidades. Neste sentido, o que acontece no período diferiria dos movimentos anteriores a partir do momento em que a construção mítica agora se faz na presença dos chefes políticos, através de comemorações de datas a eles relacionadas, enquanto no passado isso não acontecia. Para Carone, a personificação do mito, além de “acentuar as qualidades do Chefe”, pode também, “em escala menor”, repetir “as mesmas características em personagens menores”, o que nos leva a pensar o quanto a figura emblemática de Villa-Lobos como regente e organizador das monumentais Concentrações Orfeônicas acabou por oferecer-lhe uma posição de destaque em relação aos demais compositores modernistas-nacionalistas da época. “Em cadeia, tenta-se mostrar como todos os líderes que se identificam com o Estado Novo apresentam traços e personalidade

²⁴ FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Discurso do compositor sobre o apoio do Estado Novo à Música. Rio de Janeiro, DIP, 1940. Doc./Arquivo Nacional-Rio de Janeiro. (Doc. Sonoro 299).*

ímpares, que os distinguem dos outros, apesar de não atingirem o nível das qualidades do chefe da Nação²⁵”.

Entre 1932 e 1945, Villa-Lobos foi responsável pela direção e organização de diversos eventos como concertos educativos, históricos e sinfônico-culturais, missas campais, festividades comemorativas de datas diversas e outras festividades, além de participar de irradiações e de representar o governo brasileiro em reuniões e congressos no exterior. Para uma melhor eficiência e qualidade desses eventos, o compositor criou, em 1932, o Orfeão dos Professores e, em 1933, a Orquestra Villa-Lobos. Ambos tomaram parte de inúmeras apresentações artísticas, educativas, cívicas e religiosas. Além do mais, tanto o Orfeão como a Orquestra funcionavam tendo por princípio o ideal de disciplina que, devemos lembrar, era um dos pontos mais fundamentais do projeto de Villa-Lobos.

[S]em ter a menor pretensão de reformar idéias e costumes, sequer do nosso povo, propus-me estudá-las, formando uma espécie de ‘laboratório’, para daí, tirar conclusões que, aplicadas em pequenas ‘doses’ à mocidade brasileira, possam trazer proveitosos resultados e as melhores esperanças para a formação de uma suave disciplina das nossas gerações futuras.

- E qual seria o melhor meio dessa disciplina?

- O Canto Coletivo.

Além de todas essas considerações, o que mais me preocupava era o sensível declínio do nível artístico nacional.²⁶

Segundo o próprio Villa-Lobos, toda a orientação das atividades da S.E.M.A. deveriam estar pautadas em três aspectos fundamentais: a disciplina, o civismo e a educação artística. Para o compositor, o “declínio do nível artístico nacional” somente poderia ser sanado se a educação musical conjugasse os três fatores acima citados. Acontece que na vida pessoal de um músico, o conceito de disciplina se apresenta num sentido profundamente

²⁵ CARONE, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1977, p.166.

²⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937, p.4.

positivo, pois é encarada como atitude fundamental para o progresso de sua arte. Para o músico Villa-Lobos, a idéia da disciplina tem por fundamento tal conotação. No entanto, ao ser incorporada como lema da educação musical, o caráter autoritário e dominador acabariam por se afirmar, tendo em vista a formação histórica político-educacional brasileira. É interessante que essa transformação no sentido da “disciplina” não escapou aos olhos de Villa-Lobos, que falava em termos de uma disciplina “suave”. Mesmo assim, não podemos deixar de atribuir ao canto orfeônico a função de “domesticação” dos indivíduos, delimitando tanto os papéis de cada um quanto seu campo de atuação no conjunto (musical e/ou sócio-político).

O sentido disciplinador, implícito no projeto para a oficialização do ensino do canto orfeônico nas escolas, interessava aos educadores e agentes políticos, uma vez que a música poderia trazer as massas à cena política onde os políticos assumiriam o papel de sepultar a *República Velha*, instaurando, no lugar desta, a *República Nova* (1930) e o Estado Novo (1937).

Além disso, os próprios músicos acreditavam na força disciplinadora do canto orfeônico como veículo capaz de unir todos os brasileiros em torno de um único ideal de nação.²⁷

Outra característica assumida pelos eventos cívico-musicais era a da exaltação do trabalho. As próprias comemorações referentes ao Dia do Trabalho, por exemplo, tornaram-se cada vez mais grandiosas, concentrando multidões de trabalhadores. Numa dessas comemorações, durante um grande espetáculo cívico-musical organizado no Estádio do Vasco da Gama, em 1941, Getúlio Vargas anunciou aos trabalhadores que entrara em vigor a Justiça do Trabalho, regulamentada no ano anterior.

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho,

²⁷ CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp.22-23.

juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador.²⁸

A ideologia trabalhista do governo Vargas também procurou atingir a música popular urbana carioca. Diversas músicas que valorizavam a “malandragem”, por exemplo, foram censuradas, ao mesmo tempo que se abriam maiores espaços para as músicas que exaltavam e valorizavam o trabalho e as demais “virtudes nacionais”. O próprio Samba, que havia se tornado a “autêntica” música nacional, e que conquistara o incipiente mercado das fábricas de discos, foi um dos gêneros musicais que mais sofreu com os direcionamentos culturais promovidos pelo DIP.²⁹

É interessante de observar que o contato entre os músicos populares e o Governo Vargas não estava restrito à censura autoritária do DIP. Devido à influência de Villa-Lobos entre esses músicos, outras formas de contato puderam ser estabelecidas. Graças ao maestro, inúmeros cantores, compositores e instrumentistas populares passaram a colaborar com os eventos cívico-musicais por ele organizados. Assim aconteceu tanto nas Concentrações Orfeônicas, como também em outros eventos, como veremos adiante. Com o intuito de facilitar o contato com os músicos populares do Rio de Janeiro, para que estes pudessem ser convidados a participar dos eventos ou para que suas músicas pudessem ser utilizadas na educação musical, Villa-Lobos passou a relacionar os diversos compositores populares residentes da capital carioca e a classificá-los conforme, segundo ele, o valor de originalidade

²⁸ WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992, p.120.

²⁹ Para maiores informações sobre a relação entre a música popular e o governo de Getúlio Vargas, ler: CABRAL, Sérgio. *Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira*. In: *Ensaio de Opinião*, vol.2. Rio de Janeiro: Inubia, 1974; TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990; e, VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

de cada um. Num curioso documento, datado de 13 de fevereiro de 1937, Villa-Lobos envia a Gustavo Capanema uma relação com o nome de 39 compositores, classificando-os em cinco categorias distintas: 1) Espontâneos (originais e extremamente típicos); 2) de “Samba de Morro” (intencionais); 3) de Carnaval (intencionais); 4) de Teatro (intencionais); e 5) de Rádio (intencionais e imitadores de tipismo americano). Ao final da lista, o compositor acrescenta o seguinte esclarecimento:

Não se deve confundir a música popular com a folklórica. A 1ª pode ou não ser original, transplantada e arranjada, etc., como por exemplo: canções com temas de músicas já conhecidas. A 2ª é a música regional, indígena quasi autoctona, embora não seja popularizada, ex.: os cânticos dos selvicolas, dos sertanejos e caipiras, os desafios, os das reuniões fetichistas, etc.³⁰

Poucos dias depois de decretado o golpe de Estado de 10 de novembro de 1937 que instituiu o chamado *Estado Novo*, Villa-Lobos colaborou na organização do primeiro grande acontecimento cívico-musical desse novo momento político. A participação do compositor nesse evento acabou por marcá-lo definitivamente como colaborador do regime ditatorial varguista, fato que gerou inúmeros ataques a ele e à sua música nos anos posteriores à queda de Getúlio Vargas em 1945. Nesse grande evento, o que se pretendia era legitimar a centralização política e simbolizar, de uma vez por todas, a passagem de uma organização política federalista para uma nacionalista. Até certa medida, a centralização já se fizera no plano do projeto político propriamente dito, mas permanecia sempre uma necessidade em afirmá-la perante os ânimos da população. O evento a que estamos nos referindo consistiu numa grandiosa cerimônia envolvendo as comemorações do Dia da Bandeira Nacional. O local escolhido foi o largo do Russel, no Rio de Janeiro. Faziam-se presentes o presidente

³⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Relação de alguns compositores populares classificados pelo valor de originalidade*. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1937.02.13.).

Getúlio Vargas, o prefeito do Distrito Federal, representantes da Igreja, ministros civis e militares, representantes dos interventores estaduais, além de outras figuras importantes ligadas à administração governamental e às demais organizações: educacionais, trabalhistas, culturais, etc. Não devemos esquecer da presença da grande massa popular composta por estudantes, trabalhadores e outros.

A abertura do cerimonial se fez com uma missa solene, pontuada por músicas sacras cantadas por um imenso coral. Logo em seguida, iniciou-se um grande cortejo no qual as bandeiras estaduais foram conduzidas a uma pira para serem incineradas. À queima das bandeiras estaduais seguiu-se o hasteamento do símbolo máximo para o qual deveria convergir toda a fidelidade cívica e moral do povo brasileiro, a Bandeira Nacional. Durante vários momentos da cerimônia, foram cantados hinos e canções patrióticas, interpretados pelas bandas musicais militares e pelo grandioso coral de milhares de vozes, todos sob a regência do maestro Heitor Villa-Lobos.

Deveu-se à habilidade de organização de Villa-Lobos grande parte do impacto emocional proporcionado pela cerimônia. Na condição de diretor e organizador artístico, e tendo por trás de si todo um aparato fornecido pela máquina administrativa estatal, Villa-Lobos conseguiu construir um grandiloquente e impactante efeito simbólico para uma cerimônia que passou a representar uma eficiente provedora de identidade no contexto histórico brasileiro.

Nesse mesmo ano, Villa-Lobos compôs as quatro suítes de *O Descobrimento do Brasil*, encomendadas para o filme de mesmo nome, de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia. É importante salientar tal fato, pois, durante o Estado Novo, muitos projetos artísticos que enfocavam a história brasileira acabaram por conseguir maiores

incentivos para suas realizações. Segundo demonstra Ângela de Castro Gomes, ao reconstruir a “história da História do Brasil durante o Estado Novo”, foi a partir de algumas instâncias de legitimação como o DIP, a revista *Cultura Política* e o jornal *A Manhã*, que o governo pôde assegurar sua versão da história brasileira, tratando de recriar uma determinada tradição e “relendo-a com a perspectiva futura do regime então vigente.”³¹

O projeto de *O Descobrimento do Brasil*, que de início consistiria na filmagem de um documentário de curta metragem, tornou-se mais ambicioso a partir do momento em que Humberto Mauro solicitou a participação de Roquette-Pinto, então diretor do Museu Nacional e do Instituto Nacional de Cinema Educativo, que levou com ele os historiadores Afonso de Taunay e Bernardino de Souza, e o compositor Villa-Lobos. As quatro Suítes do Descobrimento do Brasil constituem-se de: 1ª) *Introdução e Alegria*; 2ª) *Impressão moura, Adágio sentimental e A Cascavel*; 3ª) *Impressão ibérica, Festa nas selvas e Ualalocê* (visão dos navegantes); e, 4ª) *Procissão da Cruz e Primeira missa no Brasil*.

Convidado a escrever a partitura do filme [...], Villa-Lobos trabalhou a partir do material filmado por Humberto Mauro e utilizou amplamente os fonogramas em que Roquette-Pinto recolhera cantos indígenas e que se encontravam guardados no Museu Nacional. Um elaborado trabalho de pesquisa sonora foi desenvolvido em conjunto por Villa-Lobos e Mauro, que dirigiu as gravações, com grandiosa orquestra e coros, nos estúdios de som da Cinédia em abril de 1937.³²

Um outro evento de suma importância que marcou o vínculo de Villa-Lobos com o Estado Novo refere-se à chamada *Primeira Feira de Amostras do Estado Novo*, de 1939. Essa Feira se organizou sob os encargos do recém-criado Departamento de Imprensa e

³¹ GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

³² SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinema em tempos de Capanema*. In: BOMERY, Helena (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: FGV/USF, 2001, pp.164-165.

Propaganda (DIP), que repassou a Villa-Lobos e ao folclorista Luis Heitor Corrêa de Azevedo a responsabilidade pela organização das apresentações artísticas. Dentre as apresentações mais importantes ocorridas durante a Feira, destacamos o *Festival Folclórico*, em que foram apresentadas diversas performances musicais e de danças do folclore brasileiro. Alguns músicos e compositores populares importantes também participaram desse evento: Augusto Calheiros, Francisco Alves, Jararaca, João da Baiana, João Pernambuco, Pixinguinha, Valzinho, Carmem, Aurora e Luperce Miranda, Sílvio Caldas, etc., além de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro.

A pesquisadora Maria Augusta Machado da Silva, descrevendo as apresentações do *Festival Folclórico*, escreve que:

A grande atração se concentrou num tablado, montado no recinto da Feira, onde em cinco palcos, foram apresentadas músicas e danças do folclore nacional, tipificando manifestações regionais. A evocação de suas origens processionais foi planejada com a participação de quatro grupos que, saindo da esquerda para a direita, contornaram o tablado. Sua seleção adotou não critérios estéticos e sim, cronológicos e memorísticos. O primeiro apresentou a 'Chegança', memorizando o descobrimento; o segundo, os 'Pastoris', memorizando a colonização e a catequese oficializada; o terceiro, os 'Jongos', memorizando a cultura negra; o quarto, as 'Escolas de Samba' que, além de identificar as classes trabalhadoras, memoriza a passagem do sistema de amparo ao escravo exercido pelas Irmandades do Rosário, para o amparo social ligado às estruturas negras.³³

Também em 1939, Villa-Lobos esteve envolvido com um empreendimento significativo envolvendo a propaganda do folclore nacional. Foi o bloco carnavalesco *Sôdade do Cordão*, também patrocinado pelo DIP. Segundo depoimento do próprio Villa-Lobos:

Sempre com o intuito de melhor informar e colaborar na educação folclórica nacional, além das pesquisas, colheitas, estudos, seleções,

³³ SILVA, Maria Augusta Machado da. *Um homem chamado Villa-Lobos*. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, p.60.

colecionamento e ambientação musical que realizamos, de melodias anônimas de todo o interior do Brasil, desde a melopéia ameríndia, o cântico do negro e do mestiço à cantiga infantil, reconstituímos, no ano de 1940, com imensa dificuldade, a organização completa do antigo cordão carnavalesco, gênero de agremiação recreativo-popular que viveu até fins do século XIX. Com este trabalho tivemos a intenção de reviver o melhor aspecto típico coreográfico da mais acentuada autoctonia, quer pelo ineditismo e imprevisto dos seus cânticos, danças, indumentárias e cerimoniais pitorescos, como pelas suas rústicas realizações dramáticas, nas quais podia-se verificar não existir imitação à maneira estrangeira, quer no todo, quer em seus mínimos detalhes.³⁴

O *Sôdade do Cordão*, que desfilou no carnaval carioca de 1940, e que contou com a presença dos músicos Cartola e Aluísio Dias, foi uma tentativa de resgatar os antigos cordões carnavalescos que haviam deixado de fazer parte do carnaval carioca desde 1911, quando foram sendo substituídos pelos chamados ranchos que, de acordo com a pesquisadora Ermelinda Paz, atribuíram uma feição mais profissional ao desfile carnavalesco, uma vez que começaram a atrair carnavalescos e músicos populares de renome, mas que também acabaram por perder espaço para as escolas de samba.

Esses episódios – “queima das bandeiras”, *Feira de Amostras*, filme *Descobrimento do Brasil* e o bloco *Sôdade do Cordão*, entre outros – são extremamente representativos para a nossa análise, pois sugerem grande parte dos aspectos fundamentais e relevantes envolvendo o vínculo de Villa-Lobos com o Estado Novo. A concepção que devemos ter desses eventos é a de que eles, ao mesmo tempo em que seguem uma linha de ação coerente com a política cultural estado-novista, também estão em acordo com os ideais nacionalistas de Villa-Lobos. E é nessa correspondência que penso estar contida boa parte da eficácia desses projetos nacionalistas, políticos e culturais.

³⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. Citado em: PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000, p.14.

No caso brasileiro, a estetização da política ligou-se a esses espetáculos artístico-cívicos, almejando despertar, no homem brasileiro, o espírito de renúncia às coisas materiais, mediante a exaltação do trabalho, da fé, da disciplina e do amor pelo Brasil.

Os ideólogos do Estado Novo ou do Brasil Novo perceberam claramente a importância dos meios modernos de comunicações (rádio, jornal, disco) e de algumas artes (música) como recursos capazes de politizar rapidamente as massas populares.³⁵

Para uma melhor compreensão dessa ligação, devemos analisar alguns dos elementos fundamentais de aproximação entre as idéias artístico-musicais de Villa-Lobos e a ideologia desenvolvida pelos teóricos desse governo.

Villa-Lobos e o Estado Novo

No final do ano de 1937, com a implantação do Estado Novo, o Estado brasileiro passou por uma nova reestruturação política. Com esse golpe, o presidente Getúlio Vargas conseguiu prolongar sua estada no poder, dando continuidade aos seus projetos nacionalistas de desenvolvimento para o Brasil. O controle político tornou-se, a partir daí, muito mais acirrado perante todas as organizações, cessando qualquer autonomia estadual que pudesse ainda persistir, extinguindo os partidos políticos e censurando as diversas opiniões que fossem de encontro aos interesses do governo. A prática política se mostrou claramente ditatorial. Nesse momento, a regra geral era a da subordinação total ao poder central, ou seja, ao *Chefe da Nação*.

Da Revolução de 30 até o Estado Novo, os embates políticos entre os diversos grupos que, de alguma forma, participavam junto ao poder, foram marcando a fisionomia do novo governo instituído a partir do momento em que este foi confirmando seus aliados e inimigos

³⁵ CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.38.

políticos. Nessas disputas, alguns episódios mais representativos devem ser lembrados: a “Revolução Constitucionalista”, de 1932; a Constituição de 1934, onde se firmaram e se confirmaram algumas das principais reivindicações de determinados grupos de influência; e o levante comunista de novembro de 1935, chamado de “Intentona Comunista”, ocorrido nos quartéis do exército no Rio de Janeiro, Natal e Recife, liderados por comunistas reunidos em torno da Aliança Nacional Libertadora. A partir deste último episódio citado, intensificaram-se na elite governante do período, principalmente nos setores militares, as decisões baseadas no *anti-comunismo*. Diversas medidas de repressão aos comunistas foram tomadas; citamos apenas o fato de ter sido decretada a Lei de Segurança Nacional e de ter sido criado, no ano seguinte, o Tribunal de Segurança Nacional. A intensificação da repressão, ocorrida a partir de 1935, acabaria por minar todas as forças sociais e políticas que pudessem vir a representar alguma resistência ao golpe do Estado Novo, decretado a 10 de novembro de 1937 com apoio civil e militar. Dentre os grupos que apoiaram o golpe deve-se destacar a Ação Integralista Brasileira (AIB) que, pouco tempo depois, sofreria também com as medidas repressoras do novo governo. Com a extinção dos partidos, em dezembro de 1937, a AIB também foi extinta, acrescentando-se que, em 1938, os integralistas organizaram um atentado à residência presidencial, que acabou por legitimar a perseguição a esse grupo.

A nova configuração da política brasileira em 1937 interferiu diretamente nas realizações artísticas de Heitor Villa-Lobos. O compositor – que dirigia a Superintendência de Educação Musical e Artística, desde 1932, cargo que o colocava à frente das diversas organizações artísticas oficiais –, passou a desenvolver um trabalho de divulgação e legitimação da ideologia governamental muito mais veemente do que o realizado anteriormente. Deve-se deixar claro, porém, que essa função político-estratégica que estou

atribuindo à ação de Villa-Lobos não deve ser vista como um vínculo político-partidário-ideológico. O que quero dizer é que o compositor, mesmo trabalhando ao lado do governo de Getúlio Vargas, nunca se definiu politicamente. A política como organização partidário-ideológica não fazia parte das preocupações de Villa-Lobos. Creio que ele não possuía a plena consciência da estratégia política e ideológica estado-novista, o que não quer dizer que tivesse uma compreensão da política que possa ser considerada inocente ou ingênua. Por um outro lado, também não devemos pensar que o Estado Novo tenha se organizado a partir de um plano de ação totalmente pré-estabelecido. Penso que o Estado ditatorial, a partir de algumas medidas iniciais, foi se fazendo e se fortalecendo com base nos diversos grupos que, de alguma forma, se posicionaram a favor do golpe. O maestro Villa-Lobos, que já se encontrava inserido na burocracia estatal, e que colocava à frente dos interesses políticos seus projetos de educação musical, acabou por enxergar no golpe apenas a confirmação de que ele poderia dar continuidade aos seus projetos no campo da cultura e das artes.

Num discurso, em 1954, ao responder à acusação de conivência frente ao autoritarismo do governo Getúlio Vargas, Villa-Lobos se defendia com as seguintes palavras:

Querem demolir uma obra que não podem. Não é contra mim... nem contra vocês... é contra a música... contra a arte. Porque eu não tenho interesse por regime nenhum. Eu não tenho interesse em sentido político e nem tenho ideais. Eu quero é disciplina e amor à arte. Eu quero ver o povo disciplinado. Eu tenho inveja do estrangeiro. A única coisa que me inveja no estrangeiro... única... é a educação que o estrangeiro tem que nós não temos.³⁶

O que existe no vínculo entre Villa-Lobos e o Estado Novo, na realidade, é uma afinidade entre projetos que pertencem a campos diferenciados, mas que acabam por se voltar para alguns sentidos comuns: o desenvolvimento nacional e sua conseqüente afirmação

³⁶ Discurso de Villa-Lobos gravado em: *Heitor Villa-Lobos: o índio de casaca*. Filme dirigido por Roberto Feith. Rede Manchete.

perante as grandes potencias mundiais – Villa-Lobos está pensando em termos de cultura, artes e civilização. Quanto aos estado-novistas, seu pensamento também inclui a política e a economia. Ambos tomam por base os mesmos elementos gerais contidos no interior de um espírito nacionalista, que também pode ser traduzido em termos culturais, políticos ou econômicos.

Arnaldo Contier, que em diversos escritos enfocou a relação da música nacionalista com o Estado, expõe que:

a relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses políticos-ideológicos que o levariam até à tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como o único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita e popular.³⁷

Durante todo o governo de Getúlio Vargas, salienta Contier, inúmeras sugestões ligadas à educação artística e musical foram encaminhadas ao Ministério da Educação e Saúde por diversos intelectuais e artistas, mas nenhuma delas conseguiu o mesmo apoio obtido pelo projeto do canto orfeônico de Villa-Lobos. O autor justifica a aceitação de tal projeto, entre tantos outros, por um lado, devido à “prática do clientelismo” que “acabava *deglutindo* propostas mais profissionais ou mais presas a um *saber competente*”; por outro lado, devido ao fato de o Estado Novo ter endossado “somente os projetos de fácil execução e

³⁷ CONTIER, A. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp.27-28.

que exigiam pequenas verbas, como o programa de canto orfeônico apresentado por Villa-Lobos.”³⁸

No que se refere à prática do clientelismo, deve-se levar em consideração a importância da influência de Olívia Guedes Penteado (e de outros indivíduos ligados aos grupos dominantes e simpáticos aos projetos do compositor) no contato entre Villa-Lobos, o interventor paulista João Alberto de Lins e Barros e o presidente Getúlio Vargas. Quanto à facilidade de execução e ao baixo custo do projeto do canto orfeônico, entendo que seria mais correto afirmar que: ao pesar sobre os projetos de educação artístico-musicais a receberem maiores apoios, o principal fator a ser levado em consideração pela administração governamental foi a maior possibilidade de êxito dos projetos, relacionada à sua força de atuação junto à massa popular e à propaganda do Brasil no exterior. A nova reestruturação política autoritária acabou por transferir uma maior importância às organizações artísticas voltadas para a multidão e para a “boa imagem” externa do país, e foi neste sentido que o projeto do canto orfeônico se fortaleceu e acabou por sufocar os demais projetos. A idéia central que aqui proponho é a de que, dentre os diversos fatores que possibilitaram o vínculo de Villa-Lobos com o Estado Novo, o mais importante e fundamental consistiu na correspondência entre projetos pertencentes a um mesmo corpo de idéias (o nacionalismo) que, mesmo representadas e direcionadas em campos distintos, estavam inseridas em um mesmo processo histórico, político e cultural muito mais amplo, que ultrapassa as fronteiras da música nacionalista e do Estado Novo.

O nacionalismo, como fenômeno político surgido na Europa em finais do século XVIII, está diretamente vinculado à moderna sociedade de massas, na qual os governos têm a

³⁸ Idem., pp.28-44.

necessidade de uma maior legitimidade perante o povo. E esse maior grau de legitimidade é conseguido com a formulação de uma série de elementos de integração interna e de diferenciação externa como a língua oficial, o sistema de ensino integrado, a mobilidade do trabalho dentro do território, o culto de símbolos e ritos nacionais, etc. O historiador Eric Hobsbawm esclarece que:

*a questão nacional [...] está situada na intersecção da política, da tecnologia e da transformação social. As nações existem não apenas como funções de um tipo particular de Estado territorial ou da aspiração em assim se estabelecer [...], como também no contexto de um estágio particular de desenvolvimento econômico e tecnológico. A maioria dos estudiosos, hoje, concordaria que línguas padronizadas nacionais, faladas ou escritas, não podem emergir nessa forma antes da imprensa e da alfabetização em massa e, portanto, da escolarização em massa. [...] As nações e seus fenômenos associados devem, portanto, ser analisados em termos das condições econômicas, administrativas, técnicas, políticas e outras exigências.*³⁹

Essa crescente necessidade dos novos governos de produzir uma “nova” legitimidade, pautada na identificação e na lealdade da população nacional, faz com que o Estado passe a utilizar-se dos meios modernos de comunicação, entre os quais os mais importantes, sem dúvida alguma, são as escolas primárias e secundárias e os demais meios de comunicação de massa como os jornais, o rádio, etc. Porém, não devemos deixar de salientar que todo esse processo que está sendo relacionado a uma determinada política cultural da administração do Estado para agir junto à população não deve ser visto de uma maneira simplista que pudesse ser resumida numa tentativa maquiavélica do Estado para manipular as massas populares. Esse processo de legitimação, em que o Estado pode ser entendido como o principal agente, está intimamente relacionado à questão da cultura nacional que, de alguma forma, pôde fazer com que esse conjunto de significados relacionados a um nacionalismo pudesse ser

³⁹ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.19.

compartilhável e comunicável entre os membros dos diversos grupos e dos diferentes campos sociais.

Com o intuito de esclarecer e desenvolver nossa análise acerca da aproximação das idéias nacionalistas vinculadas pelo Estado Novo às idéias nacionalistas presentes em Villa-Lobos, destacaremos, em primeiro lugar, a presença da problemática do folclore e da cultura popular no contexto do pensamento de ambos.

Segundo a historiadora Mônica Pimenta Velloso,

o discurso estado-novista defende a instauração de um ‘novo’ nacionalismo, que se contrapõe ao nacionalismo do ideário liberal. Este novo nacionalismo seria orgânico, ao ligar o passado ao presente, respeitando as tradições, costumes, raça; enfim, orgânico porque de acordo com a ‘alma nacional’.⁴⁰

O que a autora está designando por “novo nacionalismo” deve ser entendido como uma construção discursiva, desenvolvida pelos intelectuais do Estado Novo, visando a exaltar a prática política desse governo, cuja virtude estaria na eficácia em conduzir o país em direção ao seu desenvolvimento, a partir de um processo pautado nas “raízes” da história nacional. O que tais intelectuais fazem é promover uma determinada apropriação e um determinado redimensionamento do passado nacional, para poderem justificar as ações presentes como conseqüências inevitáveis do curso natural da história da nação. A partir do momento em que se torna legítima a idéia da existência de uma “alma nacional” latente, o discurso consegue também legitimar a presente ação política. Para esses intelectuais, a prática liberal minaria toda e qualquer possibilidade de realização nacional, uma vez que entrava em

⁴⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.84.

choque com a “essência brasileira”, e somente com esse “novo nacionalismo”, de caráter ao mesmo tempo criador e tradicional, rumaríamos em direção à modernidade.

É justamente nos momentos de grande esforço de implementação de grandes projetos políticos que a atenção daqueles que dirigem o Estado volta-se para o passado, buscando construir seu ‘lugar na história’ e, dessa forma, relendo e reescrevendo os fatos e as interpretações do calendário cívico de um país.⁴¹

Para justificar o Estado Novo, então, seus ideólogos necessitaram reinterpretar a história nacional. Neste sentido, a *Revolução de 30* tornou-se um marco fundamental nesta “nova história” brasileira, e toda a história anterior a esse marco, principalmente a do período da Primeira República, passou a ser lida e criticada como um desvio da verdadeira vocação histórica do país, e como um divórcio entre a realidade física nacional e a cultura brasileira. Para os estado-novistas, o liberalismo da Primeira República, devido ao seu sentido extremamente materialista e internacionalista, não era capaz de unir, pela política, natureza e cultura.

O Estado liberal não apenas separava o homem da terra, mas igualmente separava o homem do cidadão e, desta forma, distanciava a cultura da política. O homem do povo, que cristalizava tudo aquilo que era produzido no país e que representava a sua cultura, estava afastado do homem político, do cidadão. A cultura, nesta nova acepção, era a própria expressão do que é ‘natural’ e ‘intrínseco’ ao homem brasileiro. Por isso, ela era uma realidade esquecida e perdida para as elites políticas da Primeira República, mas era uma força sempre presente e indestrutível do inconsciente nacional a ser identificada e revivida.⁴²

⁴¹ GOMES, Angela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.22.

⁴² GOMES, Ângela de Castro. *O Redescobrimto do Brasil*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.116.

Toda essa elaboração dos estado-novistas envolvendo a concepção de uma “autêntica alma nacional brasileira” se estrutura a partir de uma releitura da cultura popular que, de uma maneira ou de outra, também era feita pelos diferentes grupos de artistas e intelectuais. A cultura popular, na década de 30, era tomada, pela maioria dos autores, numa significação que muitas vezes acabava por confundi-la com a própria concepção de folclore, uma vez que era vista como “sobrevivências do passado no presente”.

Desde que os primeiros autores brasileiros, tanto em literatura como em música, passaram a preocupar-se com o estudo do folclore, este foi encarado como uma espécie de repositório onde estariam guardados os verdadeiros traços nacionais. Os artistas e intelectuais que se envolveram com a questão do folclore buscavam, fundamentalmente, opor as características culturais tipicamente brasileiras às influências culturais européias. Esse despertar para a importância de conhecer o folclore nacional, que ocorreu no Brasil do século XIX e persistiu durante boa parte do século XX, deve ser visto como diretamente ligado à busca por uma afirmação da identidade nacional brasileira. Estou tomando por base a idéia de que a preocupação dos intelectuais e artistas brasileiros com a identidade nacional se apresenta como uma espécie de fio condutor na cultura brasileira⁴³, a fim de poder justificar pelo menos parte das coincidências dentre os pensamentos nos diferentes campos.

Foi com o movimento romântico que as questões relacionadas à identidade nacional despontaram no pensamento artístico brasileiro. A partir da literatura de José de Alencar e da música de Carlos Gomes, a preocupação em desenvolver temáticas que, de alguma maneira, se diferenciasssem das européias, foram se tornando cada vez mais constantes. Essa

⁴³ Sobre a questão da literatura brasileira em sua relação com a problemática da identidade nacional, ler: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976; LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

valorização da cultura popular e do folclore nacional foi adquirindo feições diferenciadas com o passar dos anos e, de acordo com os grupos que se envolveram com a questão, tornou-se mais ou menos crítica e radicalizada. E são essas elaborações intelectuais e artísticas de valorização do folclore nacional que irão estruturar as futuras concepções presentes nos anos 30 e 40 do século XX. Dentre alguns dos folcloristas brasileiros que se dedicavam ao estudo do folclore musical, cujas idéias obtiveram espaço significativo nos projetos culturais a partir de 1930, podemos citar: Mário de Andrade, Renato Almeida, Andrade Murici, Flausino do Vale, Brasília Itiberê e Luis Heitor Corrêa de Azevedo.

No campo da música e das artes, posteriormente ao movimento romântico, como já vimos no capítulo anterior, foram o chamado *nacionalismo musical* e o *movimento modernista* que se envolveram na busca de uma autenticidade da cultura brasileira. Inúmeros compositores eruditos como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Luciano Gallet, entre outros, e um grande número de artistas e intelectuais como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Graça Aranha e muito mais se propuseram a tomar para si a busca da brasilidade a partir da presença da cultura popular na música e na arte erudita, de uma forma muito mais veemente do que se haviam proposto anteriormente os músicos românticos.

O nacionalismo musical de Villa-Lobos, por sua vez, deve ser visto como consequência desse processo envolvendo as disputas ideológicas e estéticas em torno da questão da cultura popular e do folclore. O mesmo poderíamos dizer dos demais compositores do período, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Ermani Braga e Oscar Lorenzo Fernandez.

Em sua ligação com a concepção estado-novista, Villa-Lobos se colocava, como o fazia o próprio Estado Novo, como diferente e inovador, mas, enquanto o principal alvo do Estado Novo era o Estado liberal, o compositor buscava se opor à criação musical romântica e à música popular estrangeira. Na nossa compreensão, esse aspecto do nacionalismo de Villa-Lobos sempre esteve presente em suas concepções, tanto no que se refere à estética musical como no que se refere aos seus projetos de educação artística, e está relacionado, de alguma maneira, com a ênfase na questão social trazida à tona a partir do modernismo brasileiro, por volta de 1924.

Com o objetivo de elaborar minha análise sobre essa primeira aproximação, na qual Villa-Lobos se posiciona em oposição ao romantismo e à música popular estrangeira, cito um documento do compositor intitulado *A Música nas Américas*, de 1949:

Existe no meio musical dos povos americanos [...] a maior porcentagem de apreciação do gênero popular e da espontânea e inconsciente realização, enquanto que a de consciente criação e de nível erudito está classificada em 10 a 15%.

A razão é porque, um jazz, um tango ou um samba, seja com o bom ou mau tratamento técnico (harmônico, instrumental e estético), tem sempre muito maior aceitação e repercussão popular, por se tratar de realizações musicais com temas, motivos e episódios típicos, originais e que sempre estão de acordo com a mentalidade cultural e instintiva da nacionalidade de cada povo.

A música erudita, que mais se ouve e se executa, é aquela que tem a mais franca estrutura técnica e estética, baseada e muitas vezes copiada da européia.

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Chopin, Puccini, Debussy, Stravinsky, Schoenberg e Rindemith são puros gênios europeus quase todos ao domínio fácil da percepção do ouvinte, pela grande divulgação que tem havido há muitos anos de suas obras e, por conseguinte, pelo alojamento que se processou nos ouvidos dos diletantes musicais.

O ouvinte diletante, geralmente, não quer empregar nenhum esforço de apreciação no seu julgamento imediato, ao assistir uma realização musical, o que ele deseja é gozar sua emoção, ou no mais esclarecido sentimentalismo possível ou divertir-se com o pitoresco, o exótico e o patético.

No caso do julgamento crítico, seja para apreciar, elogiar ou atacar, não acredito na sinceridade do seu sentimento, porque quem ouve e assiste instintivamente (como devem ser apreciadas as realizações artístico-musicais) um espetáculo artístico, não poderá sentir simultaneamente todas as características de elevação estética.

[...] Para ser verdadeiro, aprecio muito mais a música erudita ou popular, de origem folclórica do Brasil, que tem tendências de universalização maiores do que a de qualquer outro país dos continentes americanos que copia processos europeus.

No Brasil, talvez o país que menos propaganda tenha feito das suas qualidades e recursos originais fora das suas fronteiras, possui há muito mais de um século, as mais autênticas características da música, literatura e dança populares.

No entanto, o Jazz, que tem apenas pouco mais de meio século de existência, assim como as do mesmo tipo e gênero popular social, 'tango', 'rumba', 'conga', etc., de vários países latino americanos, tem absolutas freqüências folclóricas musicais e muita afinidade ou mesmo uma certa influência do Brasil.

É uma questão de se pesquisar no Brasil, nos antigos arquivos dos museus [...], velhos jornais dos Institutos histórico e geográfico e nas obras antropológicas a partir do século XVIII.

Contudo, a música artística, seja qual for a sua procedência, para ser eterna, tem que se universalizar pelos caminhos dos séculos e a música simplesmente folclórica percorre apenas um tempo efêmero e desaparece para dar lugar a novas aparições bem ao gosto e à moda da sua época.⁴⁴

Para Villa-Lobos, o tratamento temático e estético que o romantismo brasileiro ofereceu às obras musicais não significaram o rompimento com a tradição musical européia, e é nesse sentido que ele assume o caráter de inovação de seu nacionalismo musical. Villa-Lobos atribui o distanciamento do público brasileiro em relação às composições eruditas, ao fato de essas composições serem "baseadas e muitas vezes copiadas das européias". Para o compositor, o nacionalismo musical consegue sanar essa deficiência, que é entendida com um verdadeiro entrave para o pleno desenvolvimento do gosto artístico nacional. Notemos também que, para Villa-Lobos, a aceitação dos compositores europeus nos seus respectivos países se deve a uma aprendizagem de apreciação por via de uma grande divulgação de suas

⁴⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música nas Américas*. 08/06/1949. Doc./Arquivo do Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. (Pasta 01; 01.01.05.).

músicas; mas atribui o sucesso da música popular à sua correspondência com a “mentalidade cultural e instintiva da nacionalidade de cada povo”. Sua crítica à música popular estrangeira, deve-se ao fato de que ela não corresponderia aos verdadeiros anseios e problemas nacionais, e acabaria por distanciar ainda mais o povo brasileiro das questões referentes ao seu país.

O canto coletivo, então, como principal elemento do projeto de educação do maestro, tem por característica principal, em virtude de seu “poder de socialização”, predispor

o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades.⁴⁵

O que acontece é que, no discurso e na ação, ambas as posições se complementam no combate a um individualismo em sentido amplo, que na política visa a uma crítica da prática liberal, mas que nas artes dirige essa crítica ao romantismo e à música comercial estrangeira. Além disso, Villa-Lobos também constrói um nacionalismo orgânico, ou seja, um nacionalismo que está de acordo com a “alma nacional”. Em diversos textos do compositor podemos notar a recuperação do passado brasileiro por via de uma construção que revele o que seria a verdadeira essência ou a verdadeira alma nacional. A opção de ação pelo canto orfeônico será sempre justificada tendo em vista seu enquadramento ao que Villa-Lobos designa por “alma brasileira”. Assim se justifica a ênfase dada ao folclore e aos elementos musicais provenientes de outras raças que teriam dado origem à raça e ao caráter do povo brasileiro.

⁴⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia, 1940, p.10.

Durante boa parte de sua vida, Villa-Lobos dedicou-se ao estudo do folclore musical nacional. Desde os anos 20 até a década de 40, procurou trabalhar com os dados referentes ao folclore, tendo organizado diversos escritos descrevendo seus achados e conclusões acerca desses estudos. Tais escritos nunca se desenvolveram o bastante e nunca foram publicados; mesmo assim, boa parte desses conteúdos foram disseminados por Villa-Lobos em suas obras mais diretamente ligadas ao ensino musical.

Num texto intitulado “*Alma do Brasil: documentação, confronto e seleção de folclore*”, Villa-Lobos expõe as seguintes idéias:

Creio mesmo ter descoberto talvez um outro ovo de Colombo, com uma tabela simétrica dos cruzamentos das várias raças que formaram (a qual poderemos também denominá-la de ‘Quadro Étnico’) o nosso povo, cujo processo, faz exatamente ajudarem na lógica classificação das várias espécies de canções e danças regionais que possuímos.

Antes porém de entrar neste assunto, lembrei-me que o principal fim da minha obra sobre o nosso folclore [...] era mostrar a utilidade da documentação de todos os dados e elementos autênticos vindos propriamente desde das primeiras fontes das supostas gerações que viveram no Brasil, até atualmente. Para que todos os brasileiros possam ter facilmente uma base a fim da arte criar em todas as suas manifestações da alma o verdadeiro nacionalismo.⁴⁶

Como podemos depreender do que sublinhamos até este momento, durante o Estado Novo inúmeros autores, ligados ou não aos cargos públicos estatais, estavam tratando da questão nacional com base no folclore, elaborando suas teorias sobre a raça brasileira, sobre o sentido da miscigenação, sobre a origem do caráter do povo brasileiro, etc. Na construção do que chamou de “alma brasileira”, e também para justificar sua proposta de educação popular pelo canto coletivo, o compositor se vale de outros elementos do passado nacional para a leitura do presente. Aqui encontramos um segundo ponto de aproximação entre a ideologia

⁴⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Alma do Brasil: documentação, confronto e seleção de folclore*. Doc./Arquivo do Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. (Pasta 03; 01.01.29).

do Estado Novo e o nacionalismo de Villa-Lobos. Tomemos por base a crítica de Mônica Velloso que, ao analisar o discurso estado-novista presente nas revistas *Cultura Política* e *Ciência Política*, expõe que

dentro desta visão histórica, onde a paz e a harmonia de interesses regem a evolução dos acontecimentos, à categoria ‘espiritualidade’ acrescentam-se novos valores, como o do heroísmo. O discurso recupera duas figuras históricas que sintetizariam a personalidade nacional: o bandeirante, como símbolo de domínio, posse, superioridade e altivez, e o jesuíta, que corrigiria os excessos, em nome da fé, impondo a moralidade e a superioridade espiritual.⁴⁷

Algumas dessas imagens, como a da atuação dos jesuítas na formação da sociedade brasileira, serão também tomadas por Villa-Lobos, como podemos notar em diversos de seus escritos. No caso do Estado Novo, mais do que retomar o heroísmo dos jesuítas, é a própria ênfase no catolicismo que se torna importante. Segundo análise de Ângela Castro Gomes,

[o] novo Estado almeja mover-se em sincronia com o povo brasileiro e, para tanto, deve orientar-se pelos princípios do verdadeiro humanismo cristão. A proposta ‘restauradora’ da revolução brasileira, significando um retorno ao homem em sua dimensão total, assume uma feição espiritual de ‘reeducação’ do povo, o que não se pode realizar fora do cristianismo.⁴⁸

Pessoalmente, Villa-Lobos se diz católico por princípio, porém deixa claro que a música é a sua maior religião, e vê nos motivos religiosos um excelente material para o trabalho artístico e educacional. Essa valorização dos conteúdos de caráter religioso encontra amplos espaços para se desenvolver nos anos de sua atuação junto ao governo de Getúlio

⁴⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.85.

⁴⁸ GOMES, Ângela Maria de Castro. *O Redescobrimto do Brasil*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.117.

Vargas. Em um de seus textos, expõe sua concepção peculiar de religião e a relação desta com a educação artística popular.

A arte é a religião da Alma Humana.

O artista é o sacerdote desta religião.

Os adeptos, são os crentes fervorosos de milagre da arte, na divina fé das cousas misteriosas, no submisso respeito às leis da força oculta e na certeza absoluta da sua própria bondade espiritual.

A música é uma das imagens dessa religião, caracterizada pelos sons. É a expressão sonora de todos os seres, governada pela convenção relativa dos homens, através dos séculos.

Ela é um dos motivos principais para a disciplina da multidão em favor de uma vontade coletiva e uníssona dos povos para a conservação do princípio racial de um patriotismo sadio e puro, podendo irradiar depois por toda a Humanidade.⁴⁹

A marcante presença de motivos religiosos na música de Villa-Lobos também pode ser observada na grande quantidade de obras sacras que ele produziu durante toda a sua vida. Desde a composição de *Salutaris* (1905), das *Marchas Religiosas* (1915-1918) e da missa oratório *Vidapura* (1919), até o *Praesepe* (1952) e a *Bendita Sabedoria* (1958), Villa-Lobos compôs peças religiosas importantes. Destacamos, porém, duas das suas obras sacras que têm, segundo entendemos, relevância particular em nossa análise. Ambas datam de 1937, ano da instauração do Estado Novo, e refletem bem a característica da união entre o nacional e o religioso na música de Villa-Lobos. A primeira delas é a *Missa de São Sebastião*, dedicada ao Frei Pedro Sinzig, e cujas partes são intituladas de acordo com o motivo religioso do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, juntamente com subtítulos patrióticos: *Sebastião, O Virtuoso*; *Sebastião, Soldado Romano*; *Sebastião Defensor da Igreja*; *Sebastião, O Mártir*; *Sebastião O Santo*; e *Sebastião, Protetor do Brasil*. A segunda, é a 4ª *Suíte Descobrimento do Brasil* que foi composta para o filme *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro.

⁴⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Apologia às Artes*. Doc./Arquivo do Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. (Pasta 01; 01.01.02).

Dividida em duas partes: *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil*, essa obra simboliza muito bem a idéia de Villa-Lobos sobre a atuação da Igreja na formação da sociedade brasileira, desde os primeiros contatos entre os padres portugueses e os índios. O compositor une o canto gregoriano ao canto indígena, acrescentando à orquestra alguns instrumentos mais rudimentares, tentando, desse modo, representar uma harmonia estabelecida no encontro das duas culturas.

É também necessário lembrar que, nestes anos de atuação junto ao governo, Villa-Lobos também rege no Brasil algumas primeiras audições de “Missas” de autores clássicos como Bach e Beethoven.

O interesse de Villa-Lobos pelos motivos de ordem religiosa, juntamente com o consenso em torno da moral da Igreja como elemento necessário à sociedade brasileira da época, e a influência da Igreja junto ao governo podem justificar, em boa medida, a presença do aspecto de valorização dos jesuítas na formação brasileira como um fator a ser resgatado e reelaborado sob a forma de um plano de educação popular pautado pelo canto orfeônico.

No texto abaixo, sobre educação musical, podemos observar claramente alguns dos aspectos envolvendo a imagem do jesuíta.

Em verdade a música, no Brasil, surgiu com o aborígine, pois os primeiros vestígios musicais de que há notícia são encontrados em todos os aspectos da vida tribal dos ameríndios.

Eram, como se sabe, manifestações precárias de ordem estética, curtos desenhos rítmico-melódicos, entoados em uníssono para sublinhar os movimentos da dança ou acompanhar as cerimônias rituais.

Assim como também se pode afirmar que o canto coletivo surgiu com a catequese, quando os missionários começaram a ensinar aos índios os cantos religiosos, ministrando-lhes, também, o ensino musical nas escolas.

Porque, como acontece com quase todos os povos primitivos, os nossos índios sofriam a fascinação da música e utilizavam-se dela nas suas cerimônias sociais e litúrgicas. [...]

Como nos mistérios medievais, os autos religiosos dos padres Anchieta e Nóbrega eram representados pelos índios e pelos sacerdotes, de comum acordo, nos palcos que se elevavam junto às igrejas.

E de tal maneira se afeiçoaram à prática desses cânticos e autos religiosos, que eles acabaram por ser levados nas próprias escolas dos indígenas, pois os sacerdotes compreenderam que eles constituíam um estímulo ao estudo e ao trabalho.

Quase se pode afirmar, assim, que os Padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva.

E não será, também, noutra esfera de cultura, uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo, quatro séculos mais tarde, lançando as bases do canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio dessa catálise musical e desse renascimento do canto coletivo, despertar as energias raciais e fortalecer o sentimento de civismo? ⁵⁰

A valorização do sentido de “catequese”, por via de uma recuperação do passado, ou seja, a valorização de uma forma de doutrinação cuja eficácia estaria fundada na correção dos excessos praticados por outros em momentos anteriores, adquire uma função chave na construção do “caráter nacional brasileiro” que, por sua vez, estaria fundado sobre o mito de uma tradição cuja marca principal seria a conciliação, a harmonia social. Desta maneira, o nacionalismo de H. Villa-Lobos, exposto no projeto de educação musical por via do canto orfeônico, apresenta uma justificativa histórica para a formação da sociedade brasileira estruturada, entre outras razões, na atuação, por via de um certo tipo de instrução doutrinal, de determinados grupos sociais dominantes. Villa-Lobos toma como ponto de partida, ou como referencial simbólico para a justificativa de suas teses, um certo tipo de atuação dos jesuítas na colonização brasileira.

Villa-Lobos está pensando no canto coletivo desenvolvido pelos jesuítas como uma forma de conciliação entre a cultura indígena e a cultura européia que promoveria, segundo

⁵⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1940, pp.23-25.

ele, uma disciplina espontânea, isto é, a disciplina coletiva se tornaria possível de uma forma quase “natural”. Segundo Villa-Lobos, o canto orfeônico “influi junto aos educadores no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntariamente, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas perfeitamente aceita, entendida e desejada⁵¹”.

É importante observarmos que essa recuperação do passado e essa compreensão da prática de catequese dos jesuítas no Brasil também se encontram presentes no discurso dos intelectuais do Estado Novo. Parece haver entre os diferentes campos (intelectual, artístico, político, etc.) uma espécie de consenso que estabelece que os debates, mesmo marcados pela presença de posicionamentos divergentes, aconteçam em torno das mesmas questões.

A ligação entre a música e a religião, e entre ambas e o Estado, é muito marcante e assume características peculiares durante a vigência do governo de Getúlio Vargas. Embora distante do Estado desde a República de 1889, a Igreja obteve uma considerável influência junto ao governo a partir de 1930. E mesmo com a implantação do Estado Novo, e com a oposição de alguns de seus membros mais ligados ao integralismo, a Igreja continuou a atuar cordialmente junto ao Estado, e sua atuação se fez ainda maior no âmbito da cultura e da educação. Lembremos que algumas figuras importantes do pensamento católico da época exerceram influência considerável no campo de poder. É o caso de Alceu Amoroso Lima e de D. Sebastião Leme, por exemplo. De um modo geral, o Estado Novo necessitava da força de uma moral católica para a nação brasileira, e a disseminação dessa moral também se fazia no contexto das concentrações orfeônicas.⁵²

⁵¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937, p.23.

⁵² Para maiores informações sobre o catolicismo e a política no Brasil ler: BRUNNEAU, T. *Catolicismo Brasileiro em Época de Transição*. São Paulo: Loyola, 1974; MAINWARING, S. *A Igreja Católica e a*

Se pensarmos que a posição institucional de Villa-Lobos estava diretamente ligada ao Ministério da Educação e Saúde, e que o ministro Gustavo Capanema possuía fortes relações com Alceu Amoroso Lima⁵³, líder do movimento católico, então entenderemos mais uma faceta do poder de atuação da Igreja no governo de Getúlio Vargas. Porém, o que temos que tentar compreender é que os princípios cristãos irão adquirir significados diversos no contexto do jogo de poder. Se para alguns intelectuais não ligados à Igreja, a moral católica serve de instrumento para a mobilização política, para os intelectuais católicos, seus princípios se apresentavam como um valor em si. A esses significados devemos acrescentar que outros pensadores, incluindo aqui o próprio Villa-Lobos, estavam pensando nos princípios católicos no contexto da formação étnico-cultural da sociedade brasileira, como fazendo parte da nossa história sócio-cultural e do nosso caráter nacional, devendo ser utilizados na educação do povo brasileiro.

Acreditamos que partindo desses dois exemplos, representados pelos conteúdos ligados ao folclore e ao catolicismo, podemos esclarecer boa parte do nosso ponto de vista sobre a aproximação estético-ideológica entre Villa-Lobos e a ideologia política do Estado Novo. Como dissemos anteriormente, houve, dentre outras razões, uma correspondência entre projetos, em grande medida distintos, mas que pertenciam a um mesmo corpo de idéias: o nacionalismo. Para que possamos entender um pouco melhor as aproximações e os distanciamentos existentes entre eles, cabe acrescentar algumas informações sobre ambos os nacionalismos.

Política no Brasil (1916-1985). São Paulo: Brasiliense, 1989; e, ROMANO, Roberto. *Brasil: Igreja contra Estado: (crítica ao populismo católico)*. São Paulo: Kairos, 1979.

⁵³ Estou me baseando no estudo de Simon Schwartzman, exposto no livro *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Na crítica do Estado Novo ao Estado liberal, uma questão central era a da necessidade de fortalecer a autoridade do Estado. Lembremos que durante o Estado Novo efetuou-se uma centralização política e administrativa até então nunca ocorrida no Brasil, fortalecendo o Poder Executivo, subordinando os estados ao poder central, pondo fim às consultas populares através de eleições e proscurendo o legislativo. Esse fortalecimento do Poder Executivo acabou por representar a autonomia do Estado perante as forças sociais. Acontece que dentro desse processo, que certamente pode ser lido como de confirmação de um autoritarismo político, o Estado-forte não deveria significar, em hipótese alguma, um enfraquecimento da Nação ou da nacionalidade. Devemos lembrar, porém, que o Estado Novo se afirmava um Estado democrático, por estar preocupado com a questão social. Para os estado-novistas era justamente o nacionalismo que garantiria a construção da Nação.

A nova democracia parte justamente da concepção de uma sociedade de indivíduos desiguais por 'natureza', em que a missão do Estado é promover 'artificialmente' condições de maior 'igualdade social'. O Estado Nacional ergue-se em função do fundamento da desigualdade dos homens e das nações. Por isso, postula soluções políticas específicas para cada povo, que deve ser entendido como um conjunto diversificado de indivíduos. [...]

Desta forma, uma das primeiras reações ao erro igualitário – universalizante e generalizador – era o *movimento nacionalista*, que firmava a necessidade da busca de soluções políticas particulares fundadas no caráter nacional e na experiência histórica de um povo.⁵⁴

O que devemos ter em mente é que o nacionalismo de Villa-Lobos, mesmo contendo inúmeras semelhanças com o nacionalismo do Governo Vargas, é um nacionalismo fundamentalmente estético-ideológico-musical. Com isso quero dizer que na concepção de Villa-Lobos existe uma margem muito maior para a conjunção de alguns elementos que estão ausentes na concepção varguista. Ao fazer música nacionalista, o compositor não descarta a

⁵⁴ GOMES, Ângela Maria de Castro. *O Redescobrimento do Brasil*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.131.

utilização de métodos e técnicas musicais universais; o Estado Novo, ao contrário, critica o liberalismo, principalmente em seu sentido “universalizante” e “generalizador”. Para Villa-Lobos, os compositores, ao fazerem música, devem se esforçar para encontrar uma expressão sincera de si mesmos e da humanidade e, para chegar a tal destino, é necessário que se estude a fundo a herança musical do seu país em seus mais variados aspectos. Em resumo, é a universalidade o que se deve buscar, ela, porém, só será conquistada a partir do nacional.

O conceito de nacionalismo na música, como eu o entendo, está condicionado às características das várias formas, estilos e gêneros, – espontâneos, populares ou elevados, que incontestavelmente existem em quase todos os países civilizados, embora se observando em alguns casos influências recíprocas e já se achando em ocaso a fonte autóctone de muitos deles. Se se pode conceituar e julgar a música espanhola, russa, francesa, italiana, alemã, oriental, húngara polonesa, etc., todas com um esclarecedor *carimbo* que caracteriza a raça e a nação a que pertencem, qual outra definição a adotar que não seja de âmbito nacional?

Está claro que as músicas de todos esses países são hoje universais. Mas, como se compreende o progresso da humanidade? É para se fixar padrões de cultura que devam se seguidos e adotados cegamente? Por acaso devemos nos limitar à imitação do que produziram aqueles países? E essas novas terras descobertas há cinco séculos, com as suas várias gerações diferentes uma das outras, mediante sucessivos caldeamentos, cada uma delas não possui ou não pode possuir as suas características? Por que deve haver liberdade em todas as manifestações da vida humana e somente o homem se torna um escravo das gerações do Velho Mundo?

Embora coloque nesses termos o conceito que tenho de nacionalismo na música, não receio ser incoerente em afirmar que a Arte com A grande é que é universal pois que nem sempre a música quer dizer Arte. Por conseguinte, é a educação da juventude que devemos iniciar com a música de caráter nacional, para que possam mais tarde os jovens de hoje apreciar a música verdadeiramente artística.⁵⁵

O nacionalismo de Villa-Lobos consiste então em elaborar, através das normas cultas e universais da música erudita, a visão de mundo, ao mesmo tempo particular e nacional, que se expressa no folclore musical, mas que também possui, devido às origens do povo e da

⁵⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.13, 1991, pp.113-114.

música brasileira, uma origem e um sentido universais. Com a sua concepção de nacionalismo, o compositor buscava construir uma tradição musical brasileira que fosse independente da tradição do romantismo musical esteticamente dependente da música européia. Assim, Villa-Lobos consegue trabalhar com as categorias popular e nacional como indissociáveis e fundamentais para a realização da “Grande Arte” ou da própria civilização.

As Bachianas Brasileiras

Durante todo o período que corresponde ao primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), Heitor Villa-Lobos dedicou-se intensamente à composição, dentre outras, de suas famosas *Bachianas Brasileiras*:

título de um gênero de composição musical criado de 1930 a 1945 para homenagear o grande gênio John Sebastian Bach.

As *Bachianas Brasileiras*, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos.

Para Villa-Lobos, a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se.⁵⁶

Cabe-nos, neste momento, desenvolver uma breve reflexão envolvendo essas composições que marcaram profundamente a produção artística de Villa-Lobos nos anos de seu maior envolvimento com a organização política getulista.

Para Villa-Lobos, “a forma é gerada pela natureza mais profunda: ela impregna a vida, os acontecimentos, o movimento do universo”, enquanto os criadores a absorvem e, com seu

⁵⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Sua Obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972, p.187.

talento, transformam-na em música⁵⁷. No caso das *Bachianas Brasileiras*, ao eleger John Sebastian Bach como o compositor que conseguiu captar e expressar em suas músicas essa origem cósmica comum a todas as formas musicais existentes, Villa-Lobos faz uma tentativa de síntese para a sua concepção da formação da música brasileira. Essa síntese (musical) desenvolvida por Villa-Lobos acaba por oferecer ao pensamento musical brasileiro uma identidade até então muito pouco consistente e difundida. O que Villa-Lobos faz é oferecer às gerações seguintes de compositores brasileiros um caminho estrutural que, uma vez seguido, possibilitaria a criação de composições nacionais de caráter universalizante.⁵⁸

Pretende-se aqui fazer uma leitura desse caráter de união entre o particular (nacional) e o universal das *Bachianas Brasileiras*, como fazendo parte de uma síntese de interpretação possível da sociedade brasileira na esfera musical, na época que se estende de 1930 a 1945, de suas possibilidades de afirmação perante as demais sociedades do mundo. Defendemos a idéia de que esta síntese de interpretação, musicalmente construída por Villa-Lobos, só foi possível devido ao ambiente político-cultural formado a partir da Revolução de 30 até o fim do Estado Novo. Foi somente com o fomento e a incorporação das teorias e discussões acerca do caráter nacional brasileiro e de outras questões envolvendo a *questão nacional* e o *folclore*, dentro do pensamento artístico e intelectual desses anos, que se formou um campo acolhedor para que o projeto das *Bachianas Brasileiras* tivesse o êxito que teve.

No interior da temática das *Bachianas Brasileiras* estão presentes aspectos como: a música e o estilo de músicos urbanos cariocas; alguns “tipos” brasileiros, como o malandro;

⁵⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. Citado em: SCHIC, Ana Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p.72.

⁵⁸ Cabe lembrar que o termo “Bachiana” foi utilizado posteriormente por inúmeros compositores, principalmente os compositores mais ligados à música popular brasileira, e que possuíam uma formação musical erudita, na construção de obras ao mesmo tempo tipicamente brasileiras mas com uma ambientação clássica. Alguns compositores eruditos também compuseram obras influenciadas pelo estilo das Bachianas, como Brasília Itiberê, José Vieira Brandão e Mário Tavares.

algumas expressões culturais brasileiras de origem africana, como o candomblé e a macumba; as modinhas, as danças e as canções populares do interior do Brasil; o ponteio dos violões seresteiros e a embolada popular nordestina; algumas imagens da natureza brasileira, como o sertão e os pássaros do nordeste; alguns estilos de festejos populares, como as quadrilhas e os desafios sertanejos, etc. Toda essa gama de características tipicamente nacionais se une ao ambiente universal proporcionado por Bach para formar as *Bachianas Brasileiras*. Eis aqui a receita de Villa-Lobos para a efetiva construção de uma música nacional, e também universal, brasileira. Na concepção de Villa-Lobos, Bach seria “o Tronco Máximo da Árvore Genealógica Musical”⁵⁹.

Tendo sempre em mente que a Música é a referência maior dentre todas as outras, tratando-se de um indivíduo-compositor, podemos notar que a forma musical, ou as formas musicais, característica(s) de cada povo, estariam ligadas também, segundo Villa-Lobos, a todas as demais formas musicais existentes no globo terrestre, já que todas elas compartilhariam uma origem cósmica comum. Para alguns estudiosos da música de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras* poderiam ser consideradas obras contidas em um estilo estético designado por *neo-clássicismo*. O neo-classicismo é uma “estética moderna que adota um retorno aos estilos clássico e pré-clássico, particularmente a Bach e aos mestres barrocos⁶⁰”, que situa-se, segundo grande parte dos historiadores da música, entre 1919 e 1951. Segundo os autores que atribuem a Villa-Lobos essa fase neo-clássica, as *Bachianas* estariam ligadas a esse movimento tanto estética como contemporaneamente.

⁵⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Opiniões do maestro Villa-Lobos escritas no livro de ouro da Cultura Artística*. Doc./Arquivo do Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. (Pasta: anotações; 01.03.01).

⁶⁰ MORAES, J.J. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983., p.42.

[O] neo-classicismo, enquanto estética facilitadora do processo composicional, [...] deixou influências traduzidas em certos ‘traços’ encontráveis na música de fundo utilitário [...], na linguagem que queria participar, com força, dos grandes movimentos históricos [...], na tentativa de aliar o ‘clássico’ ao ‘popular’ [...] e nos ensaios de fazer com que a música, em uma espécie de metalinguagem, refletisse sobre o seu próprio ser-discurso.⁶¹

O que temos que acrescentar é que, pelo menos num ponto, as *Bachianas* divergem da maioria das obras pertencentes ao neo-classicismo europeu. No caso das *Bachianas Brasileiras*, o elemento nacional é tão ou mais importante que o elemento clássico tido por fundamento formal. Os neo-clássicos europeus trabalham numa perspectiva muito mais universalista do que a de Villa-Lobos. Isto talvez se deva às próprias características culturais e artísticas européias, em que questões como as da unidade e da identidade nacionais não possuíam o mesmo peso que possuíam no Brasil na mesma época. A “estética facilitadora”, em Villa-Lobos, não significa que os elementos populares viessem a ser trabalhados com base na “simplicidade” que lhes são características. Villa-Lobos continua a desenvolver suas composições, inclusive as suas *Bachianas*, processando artisticamente as fontes folclóricas e transfigurando-as em formas “mais elevadas”. Mesmo que a série composta entre 1930 e 1945 esteja marcada por um distanciamento frente aos avanços técnico-musicais da música moderna do século XX, mesmo assim ela não pode ser lida como “música de fundo utilitário” e tampouco como uma adesão cega às tendências do continente europeu. Nossa tese é a de que as *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos representam a síntese musical-nacionalista do Brasil, elaborada por esse compositor no contexto dos anos que vão de 1930 a 1945.

A série das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos é composta por nove obras, datando a primeira de 1930, e a última, de 1945. Uma característica peculiar dessas obras é que elas

⁶¹ Idem, pp.44-45.

possuem movimentos com denominação dupla: uma tradicional, que reflete sua forma ou indica sua feição rítmica; outra “abrasileirada”, que indica suas conotações expressivas nacionais. Segue-se um quadro com alguns dados sobre as *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos:

Bachianas Brasileiras	Data e Local	Formação Instrumental	Movimentos	Dedicatórias
nº1	1930 S.Paulo	Orquestra de Violoncelos	I.Introdução (Embolada) II.Prelúdio (Modinha) III.Fuga (Conversa)	Pablo Casals e Sático Bilhar
nº2	1930 S.Paulo	Orquestra	I.Prelúdio (Canto do capadócio) II. Ária (Canto da nossa terra) III.Dança (Lembrança do sertão) IV.Tocatta (O trezinho caipira)	Mindinha
nº3	1938 Rio	Piano e Orquestra	I.Prelúdio (Ponteio) II.Fantasia (Devaneio) III.Ária (Modinha) IV.Tocatta (Picapau)	Mindinha
nº4	1930/41 Rio	Piano/ Orquestra	I.Prelúdio (Introdução) II.Coral (Canto do sertão) III.Ária (Cantiga) IV.Dança (Miudinho)	Tomás Terán, José Vieira Brandão, Sylvio Salema e Antonieta Rudge Müller
nº5	1938/45 Rio	Canto e Orquestra de Violoncelos	I.Ária (Cantilena) II.Dança (Martelo)	Mindinha
nº6	1938 Rio	Flauta e Fagote	I.Ária (Choro) II.Fantasia (Allegro)	Evandro Moreira Pequeno e Alfredo Martins Lage
nº7	1942 Rio	Orquestra	I.Prelúdio (Ponteio) II.Giga (Quadrilha caipira) III.Tocatta (Desafio) IV.Fuga (Conversa)	Gustavo Capanema
nº8	1944 Rio	Orquestra	I.Prelúdio II.Ária (Modinha) III.Tocatta (Catira batida) IV.Fuga	Mindinha
nº9	1945 N.York	Orquestra de Vozes ou de Cordas	I.Prelúdio II.Fuga	Aaron Copland

Outras obras de Villa-Lobos, além das *Bachianas Brasileiras*, também foram compostas com base no “ambiente musical de Bach”. São os *Prelúdios*, para violão, de 1940;

a série das *Marchas Religiosas*, para orquestra, escritas entre 1915 e 1925; o oratório *Vidapura*, para orquestra, de 1919; a 1ª, 2ª e 3ª *Suítas do Descobrimento do Brasil*, para orquestra, de 1937; a *Suíte para canto e violino*, de 1923; o *Poema de Itabira*, para canto e orquestra, de 1943; *José*, para coro a *capella*, de 1945; o 1º *Quarteto de Cordas*, de 1915; o *Trio nº1*, para piano, violino e violoncelo, de 1911; o *Concerto nº2*, para piano e orquestra, de 1948; e, a *Fantasia Concertante*, para orquestra de violoncelos, de 1958.⁶² Devemos lembrar ainda que, entre 1930 e 1945, Villa-Lobos escreveu inúmeros arranjos instrumentais e corais de Prelúdios e Fugas de J.S. Bach. Segundo Adhemar Nóbrega,

esses arranjos bachianos, mais do que trabalhos circunstanciais em função da atividade de educador, podem ser considerados como um recurso deliberadamente adotado pelo compositor para melhor adestrar-se na escrita à maneira de Bach, uma vez que tinha em mente realizar o ciclo das Bachianas.⁶³

⁶² Estou me baseando nos estudos de Adhemar Nóbrega: *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971; “Palestra proferida no Museu Villa-Lobos em novembro de 1970”. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.6, 1971.

⁶³ NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p.17.

CAPÍTULO III

HEITOR VILLA-LOBOS E A EDUCAÇÃO BRASILEIRA

O Modernismo e a Educação

A primeira vez que Villa-Lobos mostrou-se empenhado em desenvolver um projeto de educação musical no Brasil foi em meados da década de 1920. De acordo com a historiadora Maria Augusta Machado da Silva, em 1925 o compositor teria apresentado ao político paulista Júlio Prestes uma proposta de educação musical que visava à implantação do canto orfeônico nas escolas públicas com o objetivo de melhor socializar as crianças¹.

Nessa época, como vimos no primeiro capítulo, Villa-Lobos havia acabado de voltar de sua primeira viagem ao continente europeu, trazendo consigo uma visão muito mais amadurecida no que se referia ao marcante “atraso” cultural e artístico brasileiro em relação à Europa. Chamaram-lhe a atenção, além da efervescência artística da capital francesa, a eficiência e a organização da educação musical nos países europeus. Villa-Lobos viu-se tentado a relacionar os efeitos daquela modernidade artística e musical à qualidade da formação educacional e artística dos povos daquele continente, garantida principalmente por meio de uma administração estatal. Para o compositor, que já lutava por uma modernização da música e das artes em geral, tornou-se claro que tal conquista não seria possível no Brasil sem que se atuasse na formação educacional-escolar das futuras gerações.

Os movimentos de atualização estética, como a Semana de Arte Moderna, por exemplo, concentrados no rompimento com o tradicionalismo artístico e atingindo diretamente apenas uma pequena parcela da população, representada pelo público de concerto

¹ SILVA, Maria Augusta Machado da. *Um homem chamado Villa-Lobos*. In: Revista do Brasil. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, p.56.

e pelos leitores de crítica jornalística, não pareciam capazes de dar conta do ideal de construção de uma “consciência artística nacional”. Os artistas e intelectuais modernistas passaram, então, a repensar sua atuação e a encarar a necessidade de assumir uma nova postura, mais pedagógica, de compromisso social. Tal redimensionamento no Modernismo, desencadeado por volta dos anos de 1923/24, acabou por deslocar o foco de atuação do estético para o social, passando a desenvolver um caráter de didatismo na relação do artista perante o público e perante as novas gerações de artistas.

Se pensarmos mais especificamente a arte musical modernista, representada, primeiramente, por Mário de Andrade e Villa-Lobos, e, depois, também por Antonio de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, podemos verificar que esse caráter interessado e pedagógico da arte brasileira acabou por se resolver em termos nacionalistas. A linha mestra, na qual se pautavam todos esses músicos, era a do folclore musical nacional como fonte legítima tanto para a produção artística como também para formulação das propostas pedagógicas. O modernismo musical passou a encarar a educação artística como devendo estar necessariamente vinculada à socialização dos indivíduos no interior da Nação brasileira, e, para que isso fosse possível, viam como indispensável que se utilizassem repertórios estruturados fundamentalmente a partir do folclore musical de nosso país.

O que não podemos deixar de dizer é que, apesar desse direcionamento geral que estamos atribuindo ao modernismo musical brasileiro, os diferentes artistas-educadores aí envolvidos possuíam idéias distintas quanto à relação da música modernista com a questão educacional brasileira. Mesmo compartilhando da mesma concepção de “música social” e “nacionalista”, diferentes projetos iriam ser apresentados aos poderes públicos a partir dos anos 30. Devemos esclarecer também que a ênfase na utilização do folclore musical não

significava que todos os educadores modernistas visassem à elaboração de planos, métodos e materiais pedagógicos estritamente singulares em relação aos europeus. Se, por um lado, todos buscavam basear-se numa pedagogia mais moderna; por outro lado, os fundamentos pedagógicos e as propostas de ação e ingerência educacionais eram diversificados.

Acreditamos que a própria formação artístico-musical de cada um dos músicos-educadores-modernistas, de alguma maneira, interferiria no resultado de suas concepções pedagógicas. Lembremos que Villa-Lobos, por exemplo, foi o único compositor modernista-nacionalista de sua geração que não estudou música em instituições oficiais de ensino, apesar de sua forte ligação com alguns professores ligados ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Dentre alguns dos compositores modernos mais importantes que se formaram no Instituto Nacional de Música destacamos: Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Em São Paulo, formaram-se no Conservatório Dramático e Musical: Mário de Andrade, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

A formação “autodidata” de Villa-Lobos, assim como sua trajetória de não filiação a nenhum movimento ou escola artístico-musical – apesar de suas aproximações estético-ideológicas com o modernismo-nacionalista –, fizeram do compositor um músico-educador não erudito, não teórico, mais voltado para as experiências e vivências musicais variadas e não sistematizadas. A própria maneira de encarar o estudo e a pesquisa do folclore deixa claras as diferenças que separavam Villa-Lobos dos demais músicos modernistas. Num discurso de 1955, o compositor afirmava o seguinte:

No terreno do folclore, eu o divido em duas partes importantíssimas: uma, o folclore – a ciência do folclore – é uma coisa de uma certa transcendência que cada país tem o seu modo de encará-la, de usá-la, de aplicá-la; e outro é a pesquisa, o pesquisador. [...] O pesquisador do folclore é tão importante ou mais importante que os teóricos do folclore. Eu peço

desculpas [...], mas a comparação só pode ser essa: um pesquisador é uma espécie de cachorro de caça, vai pelo faro e descobre as coisas, coisas que escapam àquele que estuda o folclore nos livros, através do livro, através das opiniões.²

Dessa separação de concepções pedagógico-musicais entre os “teóricos” e os “não-teóricos” acabarão por surgir propostas de educação musical diferenciadas. Cada uma dessas propostas, por sua vez, será dirigida a instituições distintas, tendo em vista sua maior ou menor afinidade com as propostas de outros grupos sociais e seus respectivos interesses políticos. Villa-Lobos irá se voltar basicamente para o ensino de música nas escolas públicas, ensino este fundamentalmente oral; enquanto outros educadores-modernistas, mesmo apoiando os projetos de Villa-Lobos, estarão enfatizando muito mais o ensino musical dos conservatórios de música e, conseqüentemente, o ensino musical teórico.

O que estamos querendo destacar é que a atuação pedagógica do modernismo artístico-educacional tinha como meta, por um lado, formar os futuros artistas brasileiros; por outro lado, formar o futuro público nacional. Apesar dessa diferença, vale notar que ambos os projetos baseavam-se numa tentativa de expansão e de diversificação do ensino artístico-musical, tendo em vista a própria transformação ocorrida na sociedade brasileira no que se refere ao público e ao mercado artístico em geral. Os modernistas acreditavam que o público brasileiro não era mais constituído apenas por uma elite freqüentadora dos concertos, dos saraus, dos museus, etc., mas sim, que passara também a ser representado pelo povo. E, do ponto de vista dos modernistas, o povo era uma massa deseducada artística e culturalmente, cabendo aos artistas, então, promover a sua educação.

² VILLA-LOBOS, Heitor. *O folclore e o papel do pesquisador*. In: CD “Villa-Lobos: sua música, suas idéias”. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. Faixa 3.

Quanto à formação dos novos artistas, os educadores-modernistas dirigiam as suas críticas às instituições brasileiras que se prestavam a esse papel e que, segundo eles, apresentavam propostas ultrapassadas e não conseguiam incorporar e processar as novas realidades impostas ao campo cultural e artístico no Brasil e no mundo, no decorrer das primeiras décadas do século XX. O antigo conservatório musical – que até certo ponto já representava uma transformação no ensino da música em direção a um ideal mais democrático, uma vez que visava a tornar a linguagem musical mais acessível a um número maior de pessoas – ainda não dava conta das novas necessidades artístico-educacionais. Se pensarmos na educação popular de então, o conservatório estaria muito longe de corresponder às funções de formação musical, visto que se limitava ao atendimento da burguesia. Nas palavras de Villa-Lobos,

os Conservatórios educam artistas ou fabricam músicos teóricos – literatos ou amadores que todos os anos ingressam de seus cursos para enfrentarem o terrível problema da subsistência, porque o público da atualidade, desviado, na sua maioria, das manifestações artísticas e, principalmente, no que se refere à música, não tem interesse em ouvi-las. Talvez a educação física levada ao extremo da moda, o exagero do futebol, os grandes espetáculos esportivos, as sociedades de rádio e a confusa berraria de eletrolas que, simultaneamente, executam discos populares para vários gostos, não sejam indiferentes a este fenômeno.

Por um ou outro motivo, o importante é que, dia a dia, os artistas têm menos público e portanto escassas possibilidades de trabalho.

Daí a absoluta necessidade de educar o público para que ele possa ter capacidade de saber sentir e julgar a arte musical.

É indispensável orientar e educar neste sentido a juventude dos nossos dias e começarmos este trabalho muito cedo com as gerações mais novas, sobretudo nas crianças de cinco a quatorze anos. Seus fins não são os de criar artistas nem teóricos de música, senão cultivar o gosto pela mesma e ensinar a ouvir.³

³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Conceitos sobre educação nas escolas e conservatórios*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.2, 1966, p.87.

Exposta a presença de uma preocupação pedagógica, durante a década de 1920, por parte dos artistas modernistas brasileiros, devemos destacar também que, durante esse mesmo período, algumas importantes iniciativas de ensino musical em escolas públicas estavam sendo realizadas. O mais importante é que as iniciativas mais relevantes estavam ocorrendo no estado de São Paulo e pautavam-se, assim como o projeto que Villa-Lobos levaria adiante a partir de 1932, no ensino do canto orfeônico. Segundo a pesquisadora Rosa Fuks, desde 1912 que algumas mudanças importantes no ensino de música, nas escolas públicas do estado de São Paulo, estavam sendo realizadas pelo músico-educador João Gomes Júnior, e já em 1921 o governo paulista havia reformulado sua instrução pública, “autorizando as escolas normais a fazerem ensaios de orfeão”⁴.

Outros músicos educadores, além de João Gomes Júnior, também se dedicavam ao ensino do canto orfeônico nas escolas públicas do estado de São Paulo, regendo corais, instruindo professores de música e elaborando materiais didáticos. Entre eles citamos Fabiano Lozano e João Batista Julião.

Quanto às características assumidas pelo ensino do canto orfeônico nas escolas públicas paulistas durante a década de 1920, Arnaldo Contier salienta que

o ensino do canto coral prendia-se, desde o início do século XX, a uma diretriz romântica de conotações cívico-patrióticas, que visava a despertar, nas crianças, o *amor à Pátria*. [...]

Em geral, as canções eram de teor ufanista, sempre exaltando a nação. [...] Cantavam-se muitas canções dirigidas à juventude. [...] Havia, ainda, canções dedicadas aos marinheiros e aos aviadores e músicas baseadas em temas folclóricos. [...] Além de músicas escritas a partir de textos de Casemiro de Abreu ou de transcrições de pequenas peças de Beethoven e Mendelssohn, entre outras.⁵

⁴ FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, pp.100-102.

⁵ CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp.11-16.

Destacamos um trecho de uma notícia do Jornal Correio Paulistano, de outubro de 1930, ou seja, poucos dias antes de concretizada a *Revolução de 30*, para ilustrar a existência das apresentações orfeônicas em São Paulo:

A Diretoria Geral da Instrução Pública, a exemplo do que tem feito nos anos anteriores, promoverá, nos dias 11 e 12 do corrente, em homenagem à data do Descobrimento da América a VI audição do Orfeão Escolar Infantil.

O Programa, constituído integralmente de música brasileira, será executado por 3.000 crianças das nossas escolas primárias, cabendo a direção ao maestro João Gomes Júnior, inspetor geral da música.⁶

No ano anterior, 1929, o educador Fernando de Azevedo, que exercia o cargo de Diretor-Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, requisitou a constituição de uma comissão imbuída de elaborar um programa de música para os estabelecimentos de ensino da capital brasileira. Essa comissão era formada pelos músicos Francisco Braga, Sylvio Salema, Garção Ribeiro e Eulina de Nazareth. O referido programa, publicado em 1930, enfatizava "a importância do fazer musical em todos os níveis, principalmente na nossa escola normal, através do canto coral e do ensino instrumental individual e coletivo."⁷

Com essas informações, o que queremos deixar claro é que, mesmo que de uma forma tímida, fragmentada e regionalizada, o ensino musical, e particularmente o ensino do canto orfeônico, já se apresentavam como prática pedagógica em algumas escolas públicas brasileiras e já eram alvo da preocupação de alguns importantes grupos de artistas e educadores.

Não podemos deixar de pensar ainda que algumas importantes reformas educacionais, além das relacionadas com o ensino musical, também se faziam presentes na década de 1920.

⁶ Jornal *Correio Paulistano*. São Paulo, 02/10/1930.

⁷ FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, pp.113-114.

Devemos citar, principalmente, as reformas de Sampaio Dória (São Paulo/1920); Lourenço Filho (Ceará/1922-23); Anísio Teixeira (Bahia/1924-25); José Augusto Bezerra de Menezes (Rio Grande do Norte/1925-28); Lisímaco Costa (Paraná/1927-28); Francisco Campos (Minas Gerais/1927-28); Carneiro Leão (Pernambuco/1928); e Fernando de Azevedo (Distrito Federal/1927-30). Essas reformas educacionais eram de âmbito regional e restringiram-se ao ensino primário, mesmo que alguns dos educadores responsáveis por elas estivessem preocupados também com o ensino médio e superior, defendendo o espírito científico e a organização universitária. O êxito e a continuação dos programas das reformas também dependiam, em grande medida, da atuação e direção desses educadores, e a partir do momento em que estes, por algum motivo, se afastavam de seus cargos públicos, dificilmente as reformas eram levadas adiante.

Eram reformas regionais, parciais, portanto. Não faziam elas parte de uma política nacional de educação, estando, então, sujeitas a todas as conseqüências advindas de reformas limitadas a segmentos do território e da população e sujeitas às instabilidades do poder público local, e inseridas num contexto territorial, demográfico, econômico, político e cultural desigualmente desenvolvido.⁸

Devemos lembrar também que em 1925, durante o governo do Presidente Arthur Bernardes, aconteceu a chamada *Reforma Educacional Rocha Vaz*. Dentre seus aspectos mais importantes, tornou seriados os currículos escolares, elaborou programas oficiais e restituiu bancas examinadoras para o ensino particular. A partir dessa reforma, pôde-se abrir caminho para a criação de órgãos de administração do ensino nacional e de perfil mais técnico.

A Reforma Rocha Vaz [...] representou a última tentativa do período no sentido de instituir normas regulamentares para o ensino, tendo o mérito de

⁸ ROMANELLI, Otaiza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930-1973)*. Petrópolis: Vozes, 1989, p.130.

estabelecer, pela primeira vez, um acordo entre a União e os Estados, com o fim de promover a educação primária, eliminar os exames preparatórios e parcelados, ainda vigentes e herança do Império. Foi, na verdade, uma tentativa de impor a sistematização sobre a desordem.⁹

Inúmeras obras relacionadas a esses educadores reformadores da década de 1920 também foram produzidas no período. Citemos apenas algumas: *O Brasil e a Educação Popular* (1917) e *Problemas de Educação* (1919), de Carneiro Leão; *Eduquemo-nos* (1922), de José Augusto Bezerra de Menezes; *Ensinar a Ensinar* (1923), de Afrânio Peixoto; e *Introdução ao Estudo da Escola Nova* (1930), de Lourenço Filho.

A preocupação que se firmou nos anos 20 acerca dos problemas relacionados à educação no Brasil também pode ser observada se pensarmos a atuação de um importante agrupamento formado para discutir tais questões: a Associação Brasileira de Educação (A.B.E.). A A.B.E. foi fundada em 1924 e realizou várias Conferências Nacionais de Educação. A primeira delas aconteceu em 1927, em Curitiba; mas a 4ª e a 5ª Conferências foram as mais famosas, por gerarem os debates que levariam à redação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* e ao acirramento das divergências entre os educadores reformadores e os educadores católicos.

Antes de passarmos a tratar do problema educacional brasileiro na década de 1930, cabe-nos apontar que no decorrer das primeiras décadas do século XX, no Brasil, a educação foi progressivamente assumindo uma posição de destaque, juntamente com o problema da saúde pública, nos diversos debates de intelectuais e artistas. Em resumo, podemos dizer que a educação estava, até a década de 1920, associada principalmente ao papel da alfabetização das massas, tendo em vista a incipiente problemática das aptidões necessárias ao trabalho

⁹ Idem, p.43.

industrial que, em muitos casos, traduziram-se em políticas de imigração e estavam centradas numa opção por políticas educacionais elitistas e bacharelescas. A partir dessa década, novos paradigmas e novas concepções de projetos de nação estariam sendo construídos para ditar os rumos a serem traçados para a educação nacional. Segundo o enfoque de Thomas Skidmore, que analisou a questão da “raça e da nacionalidade no pensamento brasileiro”, desde fins da Primeira Guerra Mundial que importantes grupos de intelectuais brasileiros passaram a se organizar em torno de programas de mobilização para que se combatesse o problema da educação e saúde. Segundo o autor, os debates produzidos foram estimulando

um vasto reexame do sistema educacional de orientação elitista. Surgiu uma nova geração de reformadores educacionais que insistiu numa abordagem mais pragmática e mais democrática [...]. Esses reformadores [...] estavam, em verdade, pregando posições de cunho ecológicas. Assumiam implicitamente, que o brasileiro nato, qualquer que fosse sua origem racial, fora enormemente prejudicado pela ausência de instituições sociais que o preparassem para o mundo moderno.¹⁰

A Revolução de 30 e a educação

Com a nova estrutura política construída a partir do golpe de Estado de outubro de 1930, a educação brasileira passou por transformações profundas. No decorrer desse processo de transformação na organização do ensino no Brasil, diversos educadores, artistas e intelectuais passaram a buscar apoio do Estado para efetuar seus projetos. O centro administrativo para os problemas educacionais passou a estar a cargo do Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 14 de novembro de 1930. A direção desse ministério coube ao educador mineiro Francisco Campos.

¹⁰ SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp.182-183.

Em abril de 1931, Francisco Campos promoveu a primeira grande reforma educacional da década, efetuando-a por meio de uma série de decretos: criou o Conselho Nacional de Educação; reorganizou o ensino superior brasileiro, adotando o regime universitário; reorganizou a Universidade do Rio de Janeiro, fundada em 1920; reorganizou o ensino secundário; organizou o ensino comercial, etc. Dentre esses decretos estava o decreto nº19.890, de 18 de abril de 1931, que tornava obrigatório o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias, secundárias e de ensino profissional do Distrito Federal. A obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas públicas, no nosso entender, deve ser relacionada à característica fortemente associada ao ensino da música e do canto orfeônico como elemento de formação cívica, de formação de uma consciência nacional.

Como já comentamos, desde os anos 20 a música era ensinada nas escolas públicas com o objetivo de “despertar nas crianças o amor à Pátria”. Acontece que, com este decreto nº19.890, Francisco Campos acabou por abrir espaço para o surgimento de inúmeros projetos de educação musical popular. Várias propostas de ensino musical foram apresentadas ao Ministério e às Secretarias de Ensino das capitais dos vários estados brasileiros. Fabiano Lozano, por exemplo, apresentou no Estado de São Paulo, em 1931, um projeto de ensino de canto orfeônico nas escolas públicas, enfatizando dois objetivos fundamentais: “a necessidade de despertar no aluno o sentimento estético”; e “a utilização da música como instrumento para a formação cívica do aluno”.¹¹

A nova estruturação política da *Revolução de 30* possibilitou também que fosse reestruturado o ensino de música nos principais institutos e conservatórios do país. Quando Francisco Campos reorganizou a Universidade do Rio de Janeiro, a ela anexou o consagrado

¹¹ CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.16.

Instituto Nacional de Música, que desde o ano anterior era dirigido pelo músico e compositor modernista-nacionalista Luciano Gallet. A atividade desse Instituto, agora anexado à Universidade, fomentou ainda mais os debates e as pesquisas sobre o ensino musical em geral. Segundo pesquisa de Rosa Fuks,

em 1931, quando, ao atender a um pedido do então Presidente da República, Getúlio Vargas, Luciano Gallet [...], Mário de Andrade e Sá Pereira [...] fariam um programa para a reforma do ensino oficial da música. Deste programa também fazia parte uma cadeira intitulada Método Dalcroze, através da qual seriam difundidas no Brasil as idéias de Dalcroze. A inclusão deste curso demonstra a preocupação dos modernistas com uma metodologia adequada a um início de estudo da música, ou melhor, à formação de uma base musical.¹²

Os novos espaços instituídos no pós-30, para a área da educação, foram configurando um vasto campo de disputas ideológicas. Diversos grupos, com concepções distintas sobre a educação e seu papel na sociedade brasileira da época, foram se formando em torno de diferentes idéias e projetos e, aos poucos, definiram-se os principais pontos de interferência educacional a serem levados adiante.

O que dava à educação naqueles tempos a relevância política que ela já não mantém era a crença, por quase todos compartilhada, em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação. [...] Todos concordavam [...] que optar por esta ou aquela forma de organização, controle ou orientação pedagógica significaria levar a sociedade para rumos totalmente distintos, de salvação ou tragédia nacional. [...] A partir da década de 1930 [...] os componentes ideológicos passam a ter uma presença cada vez mais forte na vida política, e a educação seria a arena principal em que o combate ideológico se daria.¹³

¹² FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, pp.115-116. J.Dalcroze (1865-1950) foi um músico-pedagogo suíço que, através de sua metodologia, “revolucionou” o ensino da música em geral. Ao que se sabe, tal programa, elaborado por L.Gallet, M. de Andrade e Sá Pereira, não foi concretizado.

¹³ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.69.

Dentre os principais grupos que participavam das disputas pela oficialização de suas idéias educacionais, estavam, de um lado, os educadores reformadores¹⁴, que desde a década de 1920 empenhavam-se nas reformas educacionais dos estados, e, de outro lado, os educadores católicos. Apesar da força e predominância desses dois grupos, não devemos deixar de acrescentar que outros setores interferiram na construção do modelo de educação do Governo Vargas, como os militares e o próprio Estado, representado por seus líderes, políticos e intelectuais.

Sem pretender analisar a fundo as concepções destes vários grupos, devemos expor apenas as características mais fundamentais do pensamento de cada um deles e, conseqüentemente, suas principais divergências.

Os educadores reformadores, entre os quais podemos incluir Anísio Teixeira (1900-1971), Lourenço Filho (1897-1970) e Fernando de Azevedo (1894-1974), estiveram envolvidos com reformas educacionais localizadas em alguns estados brasileiros. Boa parte desses educadores acabou sendo absorvida na nova estrutura montada pelo Governo de Getúlio Vargas. Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira foram diretores de Instrução Pública. O primeiro, do Estado de São Paulo, em 1933, e o segundo, do Distrito Federal, de 1931 a 1935. Lourenço Filho exerceu o cargo de diretor-geral do Ensino Público na década de 1930, em São Paulo. Ambos estiveram também ligados a instituições de pesquisa e/ou de ensino superior: Fernando de Azevedo chegou a presidir a Associação Brasileira de Educação e a dirigir, entre 1941 e 1942, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, além do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, também em São Paulo. Lourenço Filho, por sua vez, tornou-se membro do Conselho Nacional de Educação, em 1937, e diretor-geral do

¹⁴ Esclarecemos que estaremos atribuindo também aos educadores reformadores a designação de pioneiros e/ou escola-novistas.

Departamento Nacional de Educação, tendo organizado, em 1938, o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. Anísio Teixeira, além de também ter presidido a Associação Brasileira de Educação, fundou e dirigiu a Universidade do Distrito Federal durante toda a existência da mesma, ou seja, entre 1935 e 1939.

Poderíamos situar também Francisco Campos no grupo dos educadores reformadores, com o cuidado de dizer que após sua estadia à frente do Ministério da Educação e Saúde, entre 1931 e 1932, ele não mais tratou diretamente dos problemas ligados à educação, tornando-se, mais tarde, ministro da Justiça de Vargas e um dos principais ideólogos do Estado Novo, divergindo, assim, de muitos dos princípios defendidos por seus antigos companheiros escola-novistas.

Algumas das características mais fundamentais da concepção educacional dos escola-novistas podem ser sintetizadas com base num dos mais importantes documentos publicados por esse grupo, o chamado *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. Esse Manifesto, lançado em 1932, redigido por Fernando de Azevedo e assinado por mais 25 educadores¹⁵, definia os princípios e fixava as bases e diretrizes para uma reforma do sistema nacional de educação. Logo na sua introdução, apareciam as seguintes palavras:

Na hierarquia dos problemas nacionais, nenhum sobrepõe em importância e gravidade ao da educação. Nem mesmo os de caráter econômico lhe podem disputar a primazia nos planos de reconstrução nacional. Pois, se a evolução orgânica do sistema cultural de um país depende de suas condições econômicas, é impossível desenvolver as forças econômicas ou de produção, sem o preparo intensivo das forças culturais e o desenvolvimento das aptidões à

¹⁵ O “*Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*”, além de Fernando de Azevedo, contava com a assinatura de: Afrânio Peixoto, Sampaio Dória, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Roquette Pinto, Frota Pessoa, Júlio de Mesquita Filho, Raul Briquet, Mário Cassassanta, Delgado de Carvalho, Ferreira de Almeida Júnior, J.P.Fontenelle, Roldão Lopes de Barros, Noemi M. da Silveira, Hermes Lima, Atilio Vivacqua, Francisco Venâncio Filho, Paulo Maranhão, Cecília Meireles, Edgar Sussekind de Mendonça, Amanda Álvaro Alberto, Garcia de Resende, Nobre da Cunha, Pascoal Leme e Raul Gomes.

invenção e à iniciativa que são os fatores fundamentais do acréscimo de riqueza de uma sociedade.¹⁶

Como podemos notar, a questão educacional, do ponto de vista dos reformadores, era a de maior importância dentre todas as outras questões que pudessem envolver os problemas nacionais. Essa ênfase no fenômeno educativo acabava funcionando no sentido de legitimar a presença e a liderança dos educadores profissionais à frente das reformas. A “reconstrução nacional”¹⁷, da qual falavam os educadores, estava ligada à concepção de que o país estava num momento de crise característica de uma civilização em mudança, e o homem brasileiro, por razões históricas, econômicas, sociais e políticas, não se apresentava ainda adaptado às novas realidades que, grosso modo, relacionavam-se com o moderno mundo da industrialização, da ciência e da tecnologia. Segundo os escola-novistas,

a educação nova [...] se propõe ao fim de servir não aos interesses de classes, mas aos interesses do indivíduo, e que se funda sobre o princípio da vinculação da escola com o meio social, tem o seu ideal condicionado pela vida social atual, mas profundamente humano, de solidariedade, de serviço social e cooperação. [...] A escola socializada, reconstruída sobre a base da atividade e da produção, [...] se organizou para remontar a corrente e restabelecer, entre os homens, o espírito de disciplina, solidariedade e cooperação.¹⁷

Acrescentemos ainda, em resumo, que as características mais fundamentais da concepção dos educadores reformadores ligavam-se à defesa da escola pública, universal, laica, gratuita, obrigatória e co-educativa.

A escola deveria ser *pública*, isto é, organizada pelo Estado, pois somente este último poderia garantir que ela não fosse colocada a serviço de uma determinada classe. As reformas

¹⁶ AZEVEDO, Fernando de. *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. In: *A educação entre dois mundos: problemas, perspectivas e orientações*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, p.59.

¹⁷ *Idem*, p.64.

educacionais feitas por via do Estado garantiriam a aplicação e a manutenção de princípios como os de democracia, solidariedade e cooperação, indispensáveis e fundamentais no contexto contemporâneo brasileiro. Para os reformadores, os ideais educacionais não deveriam ser regulados por valores absolutos, mas sim por valores que estivessem de acordo com a estrutura social de determinada época e sociedade. E para se determinar a realidade da contemporaneidade nacional, seria necessário se fixar em torno de um “aparelho cultural” que somente poderia ser organizado ao nível do Estado Nacional. Uma reforma no campo da educação teria sua eficiência comprometida se não associasse economia, política e educação. Segundo os reformadores, a educação,

que é uma das funções de que a família se vem despojando em proveito da sociedade política, rompeu os quadros do comunismo familiar e dos grupos específicos (instituições privadas), para se incorporar definitivamente entre as funções essenciais e primordiais do Estado.¹⁸

É importante frisarmos que apesar da concordância dos reformadores quanto à necessidade do papel centralizador do Estado na organização educacional, algumas divergências existiam, e foram se acirrando no decorrer da década de 1930. Os escolanovistas acabaram assumindo posicionamentos distintos no que se referia ao alcance e extensão da centralização estatal, principalmente quando o Estado foi assumindo sua feição autoritária, diminuindo assim a influência dos órgãos profissionais que atuavam sobre as questões educacionais. As diferentes atuações de Francisco Campos, que se tornou ideólogo do Estado Novo; de Lourenço Filho, que assumiu uma postura mais técnica, e de Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo, que não deixaram de se empenhar na defesa veemente dos

¹⁸ Idem, p.66.

ideais democráticos da Escola Nova, são exemplos concretos desses diferentes posicionamentos.

Se a educação deveria servir aos interesses do indivíduo, e não aos de classes, ao mesmo tempo deveria também se desvincular do tradicionalismo moral brasileiro, representado pela acentuada tônica individualista dos antigos grupos dirigentes e pelo antigo paternalismo estatal. As dificuldades de intercâmbio econômico, cultural e moral, no interior do imenso território nacional, teriam minado o desenvolvimento brasileiro em todos esses aspectos. Somente a educação *universal* poderia dar conta de produzir uma verdadeira integração, ou unidade, nacional: “a ‘escola única’ se entenderá [...] como a escola oficial, [...] em que todas as crianças, de 7 a 15, [...] tenham uma educação comum, igual para todos¹⁹”.

Quanto à escola laica, gratuita, obrigatória e co-educativa, podemos dizer que os reformadores viam a “salvação nacional” a partir de um modelo educacional pautado no humanismo científico-tecnológico. A verdadeira “moral social” nacional deveria ser deduzida do contexto das relações sociais, e nunca fora delas, e o fundamento da sociedade seria o trabalho; quanto à educação, teria por finalidade a formação profissional e ética de todos os brasileiros como cidadãos. Para isso, os educandos necessitariam ser formados física, intelectual, moral e culturalmente, dentro de uma filosofia educacional universal e que correspondesse à nova realidade do país. Neste sentido, a Igreja e a família, por exemplo, deveriam exercer apenas um papel subsidiário na função educacional do Estado que, este sim, garantiria uma verdadeira democracia social, na qual todos os cidadãos brasileiros teriam uma

¹⁹ Idem, p.67.

formação geral, e moral, comum e obrigatória em todo o território nacional, independente de seus princípios religiosos e de sua condição de gênero.

A laicidade, que coloca o ambiente escolar acima de crenças e disputas religiosas, alheio a todo o dogmatismo sectário, subtrai o educando, respeitando-lhe a integridade da personalidade em formação, à pressão, perturbadora da escola quando utilizada como instrumento de propaganda de seitas e doutrinas. A gratuidade extensiva a todas as instituições oficiais de educação é um princípio igualitário que torna a educação, em qualquer de seus graus, acessível [...] a todos os cidadãos que tenham vontade e estejam em condições de recebê-la. Aliás o Estado não pode tornar o ensino obrigatório, sem torná-lo gratuito. [...] A escola unificada não permite ainda, entre alunos de um e outro sexo, outras separações que não sejam as que aconselham as suas aptidões psicológicas e profissionais, [...] que [...] torna mais econômica a organização da obra escolar e mais fácil a sua gradação.²⁰

Na concepção dos reformadores, como podemos observar, a escola deveria ser socializada, fazer parte constante da vida comunitária, e deveria voltar-se para a educação integral dos educandos. Porém, dentre as preocupações desses educadores, estava a de fazer com que o aspecto “público” do ensino “não significasse, necessariamente, sua vinculação e dependência em relação a uma burocracia complexa e distante²¹”. A função do ensino “era, em última análise, formar o cidadão livre e consciente que pudesse incorporar-se, sem a tutela de corporações de ofícios ou organizações sectárias de qualquer tipo, ao grande Estado Nacional em que o Brasil estava se formando²²”.

No *Manifesto*, os educadores falam da necessidade de cultivar e perpetuar “a identidade da consciência nacional, na sua comunhão íntima com a consciência humana²³”, o que deixa clara a presença de uma preocupação mais abrangente com a questão nacional

²⁰ Idem, pp.67-68.

²¹ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo:Paz e Terra, 2000, p.71.

²² Idem, p.70.

²³ AZEVEDO, Fernando de. *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. In: *A educação entre dois mundos: problemas, perspectivas e orientações*. São Paulo: Melhoramentos, 1958, p.81.

brasileira, através de um pensamento crítico que trabalha conjuntamente com elementos particulares (nacionais) e universais. Entendemos que os escola-novistas estavam pensando a Nação brasileira em sua relação com as demais Nações do globo; e que, ao elegerem a questão educacional como peça central para o efetivo desenvolvimento do país, estavam partilhando de uma tendência mais geral do pensamento de toda uma época.

Devemos acrescentar, por fim, acerca da concepção dos reformadores, que estes defendiam a aplicação de princípios pedagógicos modernos que “se afastavam da transmissão autoritária e repetitiva de conhecimentos e ensinamentos, e procuravam se aproximar dos processos mais criativos e menos rígidos de aprendizagem²⁴”.

No caso dos educadores católicos, os princípios mais fundamentais de sua concepção educacional chocavam-se muito abertamente com a concepção dos reformadores, principalmente no que se refere aos princípios do monopólio estatal da educação e aos da escola laica, universal, co-educativa e gratuita.

A ênfase dos católicos estava na formação espiritual do educando e da população brasileira em geral. Para eles, os indivíduos necessitariam se aproximar de sua própria natureza e de seu criador por intermédio de uma estrutura formativa baseada na ordem e na disciplina, enquanto a Igreja seria a única instituição verdadeiramente forte, organizada e estável para proporcionar e garantir tal estrutura. Segundo a concepção dos católicos,

o Estado tem por missão essencial, não subverter, mas desenvolver a natureza do homem, acatar a hierarquia das faculdades e cooperar com a Família e a Igreja, pela Escola, na expansão integral das atividades físicas, intelectuais, morais e religiosas de suas gerações. No exercício desta expansão ele consubstancia a felicidade terrena e prepara a felicidade eterna. O Estado é

²⁴ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo:Paz e Terra, 2000, pp.70-71. Dentre os autores dos modelos filosófico-pedagógicos dos quais os educadores reformadores lançavam mão, podemos citar os norte-americanos John Dewey e Willian Kilpatrick.

apenas meio para proporcionar aos seus membros a oportunidade de desenvolver organicamente estas virtualidades.²⁵

Mesmo sem deixar de reconhecer a especificidade do Estado no que se refere ao campo das decisões políticas e econômicas, os educadores católicos acabavam por sobrepujar a importância da Igreja quando atribuíam ao Estado a função de garantir o bem comum, os interesses do indivíduo e da família, ou seja, os princípios mais fundamentais que “tradicionalmente” fariam parte da natureza humana – entendida como igual para todos os indivíduos. De acordo com a concepção dos católicos, “o homem é um ser espiritual, criado por Deus e para ele orientado, composto de alma e corpo”, e a sociedade, por sua vez, “é um organismo moral, cujas partes imediatas não são os indivíduos, mas as famílias”; estas últimas eram entendidas como “um organismo natural, decorrente das leis inelutáveis que regem a natureza profunda das coisas”²⁶.

Além de enfatizar os valores religiosos e da família, os católicos enfatizavam também a “pátria”. A “salvação nacional”, na visão do grupo católico, deveria levar em consideração a autêntica tradição brasileira, a autêntica nacionalidade, entendida como fundamentalmente cristã e católica.

Para o grupo católico, mesmo que a religião católica não seja a religião oficial do Estado, *ela é a religião nacional*. Voltar a ela, fugindo ao puro sentimentalismo, conhecendo os princípios fundamentais da mesma, é voltar às bases da alma verdadeiramente nacional, ao Brasil verdadeiro. Sem a recuperação deste tradicionalismo as aspirações de progresso e cultura que passam o povo brasileiro não se concretizarão.²⁷

²⁵ CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira*. São Paulo: Cortez, 1988, pp.58-59.

²⁶ *Idem*, pp.46-49.

²⁷ *Idem*, p.52.

Diferentemente da concepção dos reformadores, os princípios pedagógicos, do ponto de vista católico, não deveriam se alterar em razão das condições sócio-históricas de cada época, mas sim, deveriam se fundamentar na “tradição”, isto é, na continuidade dos princípios fundamentais do catolicismo brasileiro. Isto nos leva a observar outra divergência entre católicos e reformadores: a de que os princípios pedagógicos deveriam ser deduzidos, segundo os católicos, das ciências especulativas governadas pela Ética e pela Teologia, e não das ciências experimentais, como pregavam os reformadores.

A fim de defender esses princípios filosófico-pedagógicos, os educadores católicos dirigiam boa parte de seus ataques, muitos deles em tom pessoal e violento, contra os escolanovistas. Se pensarmos no fato de que a Igreja sempre esteve presente na esfera educacional brasileira, mantendo um enorme número de escolas particulares e exercendo pleno domínio sobre o ensino secundário, e acrescentarmos a isso sua própria fundamentação filosófico-pedagógica, é fácil de perceber os princípios do ensino laico, universal, gratuito e co-educativo como contrários aos interesses e princípios educacionais católicos. Se, por um lado, os reformadores buscavam, por via da educação, a unidade nacional em termos econômicos, culturais e morais; por outro lado, os católicos buscavam essa mesma unidade nacional, porém, noutros termos: morais, religiosos e espirituais. Segundo o pensamento dos intelectuais e educadores católicos, de acordo com a análise de Carlos Jamil Cury,

o Brasil deve duplamente realizar a verdadeira revolução que é a Revolução Espiritual. Primeiro, porque ela é básica para qualquer povo ou nação, segundo porque é a essência da própria nacionalidade brasileira. A essência da estrutura política do Brasil como nação, é o espírito religioso que compõe a totalidade e unidade nacionais. O primeiro passo para a Revolução Espiritual é a fixação dos princípios norteadores que devem governar a obra pedagógica. No Brasil, tais princípios se mesclam com as raízes da alma brasileira.²⁸

²⁸ Idem, p.61.

O acirramento das disputas entre educadores católicos e reformistas se fez no momento em que o Governo Provisório, instituído no final do ano de 1930, passou a promover e a discutir as propostas e reformas educacionais a serem incorporadas e desenvolvidas no âmbito do Ministério da Educação e Saúde Pública. Muitos dos estudiosos da história da educação brasileira situam o período que se inicia em 1932 como o da cisão definitiva entre católicos e escola-novistas. Os dois momentos que podemos citar como mais importantes deste contexto são: o da publicação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, em 1932; e a Constituinte de 1934. Desde a *Reforma Francisco Campos*, em 1931, que parte das prerrogativas, tanto dos católicos como dos reformistas, estavam sendo confirmadas. Ao mesmo tempo em que Ministério da Educação buscava cooptar os educadores profissionais e se identificava com muitos dos princípios educacionais da Escola-Nova, também se preocupava em satisfazer algumas reivindicações do grupo católico. Isso pode ser observado quando apenas

alguns meses após a posse de Francisco Campos no Ministério da Educação e Saúde, o Governo Provisório promulgou um decreto introduzindo o ensino religioso nos estabelecimentos de ensino primário, secundário e normal de todo o país. Só haveria dispensa da frequência às aulas de religião para aqueles alunos cujos pais a requeressem, no momento da matrícula. A elaboração dos programas de ensino religioso e a escolha dos manuais seriam de responsabilidade das autoridades religiosas. A elas caberia também designar os professores e vigiá-los, no que se referisse à doutrina e à moral.²⁹

Na ocasião da 4ª Conferência Nacional de Educação, organizada pela A.B.E., em Niterói, em dezembro de 1931, estiveram presentes Francisco Campos e Getúlio Vargas que, além de buscar o apoio dos vários grupos de educadores do país, buscavam também a

²⁹ HORTA, José Silvério Baia. *O hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994, p.100.

elaboração de diretrizes para uma política nacional de educação a ser empreendida pelo novo Governo. No entanto, os fervorosos debates envolvendo principalmente os temas da educação laica e pública acabaram por não oferecer as condições necessárias para que se elaborassem tais diretrizes nacionais. Foi no contexto desse impasse que os educadores reformadores vieram a lançar o Manifesto de 1932. Nesse mesmo ano, as divergências continuaram e acabaram por dominar as discussões que fizeram parte da 5ª Conferência Nacional de Educação.

Em maio de 1933, aconteceram as eleições para a Assembléia Nacional Constituinte. A Liga Eleitoral Católica, criada no ano anterior, conseguiu aprovar diversos candidatos que apoiava. Quando da instalação da Assembléia, em novembro de 1933, fixaram-se os debates em torno das propostas para a área da educação, que colocavam em lados opostos os grupos em afinidade com o projeto escola-novista, e os grupos ligados aos interesses católicos. Aprovada a versão final da Constituição, ambos os grupos teriam conquistado algumas vitórias e sofrido algumas derrotas. Na interpretação de Otaiza Romanelli,

a Constituição de 1934, em seu Capítulo II – Da Educação e da Cultura – representa, em sua quase totalidade, uma vitória do movimento renovador, salvo no seu artigo 153, que [...] instituiu o ensino religioso facultativo, favorecendo os interesses verbalizados pelos representantes da Igreja Católica.³⁰

Segundo análise de Simon Schwartzman, no entanto, referindo-se à Constituição como um todo, os católicos teriam conseguido, através da aprovação das propostas da “indissolubilidade do matrimônio”, do “ensino religioso facultativo nas escolas públicas” e da

³⁰ ROMANELLI, Otaiza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930-1973)*. Petrópolis: Vozes, 1989, p.151.

“assistência religiosa facultativa às classes armadas”, uma vitória tanto “eleitoral” quanto “doutrinária”³¹.

Para Alfredo Bosi, a Constituição de 1934 pode ser encarada, no que se refere à Educação e à Cultura, como marco de um “processo de modernização do Estado”, em que este reconheceria as carências da nação em desenvolvimento e buscaria supri-las. Bosi destaca que, pela primeira vez numa Constituição brasileira:

introduz-se no corpo da Carta um título substancial chamado ‘Da ordem econômica e social’, no qual se encarregam as indústrias e as empresas agrícolas de proporcionar ensino primário gratuito a seus empregados analfabetos (art.139);[...] abre-se um capítulo especial para a educação e a cultura, incumbindo-se a União de ‘fixar o Plano Nacional de Educação, compreensivo do ensino de todos os graus e ramos, comuns e especializados, e de coordenar e fiscalizar a sua execução em todo o território do País’ (art.150,*a*);[...] institui-se como norma ‘a tendência à gratuidade do ensino ulterior ao primário, a fim de o tornar mais acessível’ (art.150, § único,*b*); e, prevê-se uma dotação orçamentária para o ensino nas zonas rurais, por meio de um percentual fixo que durante muitos anos permanecerá o mesmo, ou seja, 20% das cotas destinadas à educação no respectivo orçamento anual (art.156, § único).³²

No que se refere à influência do Exército nas questões de ordem educacional, podemos dizer que, apesar da existência de divergências dentro da organização militar brasileira acerca de seu papel e atuação nas diversas áreas, algumas idéias mais fundamentais, defendidas principalmente por Góis Monteiro e Eurico Dutra, tornaram-se hegemônicas. Para esses militares, o exército tinha por principal função garantir a ordem e a segurança nacional, e para tal defendiam a idéia de um governo forte e de um povo disciplinado. Neste sentido, o poder militar aparecia como aparelho repressivo e como peça fundamental na formulação e desenvolvimento de políticas de mobilização e defesa nacional. Assim, os militares se

³¹ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo:Paz e Terra, 2000, p.78.

³² BOSI, Alfredo. *A educação e a cultura nas constituições brasileiras*. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992, pp.211-212.

atribuíam o dever de coordenar e intervir na formação da população brasileira, fosse por via dos meios de comunicação, fosse através da educação escolar propriamente dita.

‘Fazer a política do Exército’ significava pôr em prática, desde o tempo de paz, uma política de preparação para a guerra. Essa preparação, considerada do ponto de vista da ‘mobilização geral’, justificava a intervenção do Exército em todos os setores da vida nacional, inclusive na educação do povo.³³

Na organização escolar, os militares defendiam uma pedagogia que pudesse inculcar nos educandos hábitos e sentimentos de disciplina, organização, obediência e respeito à ordem e às instituições. Dentro desta lógica, enfatizavam a importância de disciplinas como educação moral, cívica, religiosa, familiar e nacionalista, além da educação física.

Um outro elemento importante envolvido na concepção educacional dos militares era o de que o problema da educação apresentava-se estritamente vinculado às questões de defesa nacional, e os “inimigos nacionais” podiam ser entendidos como externos ou internos.

Para os militares, a segurança nacional apresentava-se como valor fundamental, e a ampliação da força repressiva do Exército como medida principal para garanti-la. Sob este ponto de vista, o interesse imediato dos chefes militares estava voltado, de um lado, para a modernização, aperfeiçoamento e reequipamento do Exército e, de outro lado, para um reforço dos instrumentos de controle e repressão interna.³⁴

Se pensarmos, por último, a relação do Estado com a educação no período, tomando por base seus principais líderes e intelectuais, e a atuação destes no âmbito das instituições, podemos notar que o Estado se apropriava de certos elementos dos projetos educacionais dos

³³ HORTA, José Silvério Baia. *O hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994, p.23.

³⁴ *Idem*, p.38.

variados grupos a partir do momento em que esses elementos estivessem em correspondência com seus próprios projetos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Acreditamos ser indispensável para a análise da pedagogia do Estado na época, relacionar essa ideologia-pedagógica com sua correspondente ideologia-política. Neste sentido, devemos lembrar que o Governo Vargas pregava um Estado forte, centralizador, de ideais, condutor das massas, liderado por um chefe forte, e centrado numa determinada concepção de democracia-social. Para o Estado, o país não mais poderia se desenvolver se continuasse seguindo os ditames de uma democracia-liberal. Os mecanismos liberais de integração social e política não estariam adaptados à nova configuração de um mundo de massas, de um “Estado de Massas”, e não conseguiriam dar conta de reunir a população nacional em torno de um ideário comum. E foi a partir dessa concepção que o Estado passou a apropriar-se das propostas educacionais que pudessem, ao mesmo tempo, educar as massas, tanto moral, intelectual, cultural e profissionalmente, mas também mobilizá-las para uma determinada ação política.

No projeto político de construção do Estado Nacional há um lugar de destaque para a pedagogia que deveria ter como meta primordial a juventude, modelando seu pensamento, ajustando-a ao novo ambiente político, preparando-a, enfim, para a convivência a ser estimulada no Estado totalitário. Era indispensável, para que este plano fosse bem sucedido, que houvesse símbolos a serem difundidos e cultuados, mitos a serem exaltados e proclamados, rituais a serem cumpridos. A Igreja Católica, se devidamente mobilizada, poderia proporcionar esses conteúdos, símbolos e rituais a partir da religiosidade latente da população brasileira.³⁵

É justamente a partir da compreensão desse projeto de educação do Estado, e de sua relação com os demais projetos educacionais, que poderemos situar melhor o projeto de

³⁵ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.84.

educação cívico-artístico-musical de Villa-Lobos. Para isso, passemos a analisar a atuação educativa do compositor no governo do Presidente Getúlio Vargas.

A S.E.M.A. e a educação musical

Como dissemos anteriormente, a *Reforma Educacional Francisco Campos*, dentre outras providências, tornou obrigatório o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias, secundárias e de ensino profissional do Distrito Federal, fomentando o aparecimento de diversas propostas de educação musical. Tais mudanças na estrutura legal-escolar, e os debates dela procedentes, acabaram criando um ambiente acolhedor para a incorporação do projeto de ensino do canto orfeônico de Villa-Lobos. Desde fins de 1930 que o compositor já estava atuando junto ao governo paulista, com apoio do interventor João Alberto de Lins e Barros, através da “Excursão Artística Villa-Lobos” e da primeira “Exortação Cívica”, ocorrida em maio de 1931, fatos que já tratamos no segundo capítulo. Porém, a incorporação decisiva do projeto de Villa-Lobos somente aconteceu no ano seguinte, por intermédio de um educador escola-novista.

Em 1932, Anísio Teixeira, que ocupava o cargo de Diretor Geral de Instrução Pública do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, conseguiu o apoio do ministro Francisco Campos e do presidente Getúlio Vargas para a criação de um órgão oficial que seria responsável pela aplicação, organização e fiscalização do ensino do canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal. Essa nova instituição deveria ser dirigida pelo compositor Villa-Lobos, a fim de assegurar a aplicação de seu projeto de educação popular que, de uma certa forma, já se iniciara no Estado de São Paulo. Criou-se, então, o Serviço de Música e Canto Orfeônico que, no ano seguinte, passaria a chamar-se Superintendência de Educação

Musical e Artística (S.E.M.A.). A S.E.M.A. estava subordinada ao Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal e contava com cinco secções, enquanto o núcleo das decisões centrava-se no gabinete dirigido por Villa-Lobos e contava com um assistente técnico, um encarregado para o ensino instrumental e um orientador assistente. Mais tarde, em 1936, a sigla S.E.M.A. viria a significar Serviço de Educação Musical e Artística.

Ao expor as necessidades que se fizeram presentes para a aplicação do canto orfeônico, justificando assim a criação da S.E.M.A., Villa-Lobos afirmava que

era necessário, antes de tudo, uma base inicial, uma etapa dificultosa de experiência e pesquisas – pois a aplicação de métodos estrangeiros seria de uma perfeita inadequação, assim como também os métodos nacionais existentes, cuja ineficiência era uma coisa comprovada. Tudo era preciso criar, uma vez que o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas públicas era uma disciplina de absoluta especialização, requerendo um plano inteiramente original, que se adaptasse às novas finalidades educacionais. Acresce a circunstância de que para a formação de educadores e orientadores especializados dessa disciplina, não tinha existido, até então, nenhuma escola oficial.

Com o intuito de objetivar essa diretriz artístico-educacional, foi então criado pelo Governo esse organismo denominado Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal [...] com o fim de cultivar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais Departamentos da Municipalidade.³⁶

As finalidades atribuídas à S.E.M.A., que entendemos serem finalidades político-educacionais que abrangiam a educação artística como um todo, através da organização dos planos de ensino e da participação nos setores de Rádio Difusão, na educação de adultos, nos teatros, nas sociedades artísticas, etc., centravam-se em torno da função de “educar cívica e artisticamente a coletividade”. Através da educação musical, e por intermédio do canto orfeônico, a S.E.M.A. propunha-se a tarefa de “elevar a mentalidade pública em relação às

³⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, pp.17-18. (Presença de Villa-Lobos. v.13.).

artes e aos artistas nacionais”, produzindo sentimentos e atitudes de disciplina, de civismo e de educação artística. Para Villa-Lobos e para a S.E.M.A., o intuito mais fundamental de sua atuação era “levantar o nível artístico brasileiro” por via de uma educação cívico-artística popular, que desse lugar a um público educado, que passasse a valorizar a “verdadeira arte nacional” e os “verdadeiros artistas”. Para que isso fosse possível, era indispensável, segundo Villa-Lobos, uma atuação diferenciada daquela realizada nos conservatórios e escolas de música tradicionais. De acordo com o compositor, a S.E.M.A. deveria se pautar por uma ação pedagógica mais prática e rápida, negando os métodos de ensino musical mais teóricos e pragmáticos. Segundo afirmava Villa-Lobos, o ensino do canto orfeônico possuía três finalidades principais, relacionadas porém distintas: a disciplina; o civismo e a educação artística.

Dentre as preocupações mais fundamentais da S.E.M.A. e dentre as suas primeiras realizações, devemos destacar os cursos destinados à formação dos professores de música que atuariam nas escolas públicas municipais. A fim de garantir uma prática educativa fiel ao projeto do canto orfeônico, cujas prioridades acabamos de expor, criou-se, já no início de 1932, o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico que seria ministrado pelo próprio Villa-Lobos. Nesse curso o compositor passaria aos professores de música municipais, e também aos vários alunos ouvintes que foram atraídos pela novidade de tal empreendimento, as noções mais fundamentais para que estes não viessem a desvirtuar o sentido e a função do ensino popular do canto orfeônico. No ano seguinte, foi criado um outro curso, de extensão ao primeiro, denominado Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico; subdividido nas seguintes especificidades: Curso de Declaração Rítmica; Curso de Preparação ao Ensino do Canto Orfeônico; Curso Especializado de Música e Canto

Orfeônico; e Curso de Prática de Canto Orfeônico. Esses cursos, segundo Villa-Lobos, atendiam “às necessidades de uma orientação eminentemente prática, no sentido de uma rápida difusão do canto coletivo nas escolas³⁷”.

Nas instruções e programas elaborados pela S.E.M.A. para as escolas pré-primárias, primárias, secundárias, técnico-profissionais e normais, eram apresentadas as seguintes finalidades do ensino de canto orfeônico:

- a) estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto;
- b) desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra;
- c) proporcionar a educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva;
- d) inculcar o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar;
- e) musicalizar todos os escolares;
- f) despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas;
- g) promover a confraternização entre os escolares.³⁸

A essas instruções, devemos acrescentar a de que as aulas deveriam se atribuir um caráter eminentemente prático-coletivo, não prevendo a transmissão de conhecimentos teórico-musicais a não ser através do canto orfeônico e das práticas a ele relacionadas; assim também o canto orfeônico, cuja principal finalidade pedagógica era “educar” e “disciplinar”, não poderia ser adotado como caráter festivo, mas apenas como “elemento de colaboração nos programas das solenidades cívicas, artísticas e religiosas”. Villa-Lobos queixava-se das pessoas que, por não acreditarem em seu projeto, fomentavam confusões acerca do verdadeiro significado do canto orfeônico. A fim de enfatizar a importância do canto

³⁷ Idem, p.18.

³⁸ Idem, p.56.

orfeônico para a questão educacional, o compositor se preocupava em distingui-lo dos cantos coral e lírico:

[O] ensino do *canto coral* (expressão genérica), destina-se ao preparo de conjuntos para a execução de músicas de qualquer gênero inclusive as clássicas e canônicas, desde a música escolástica profana até as regras litúrgicas.

O ensino do *canto lírico*, é o mais procurado, não só por ser de fácil assimilação e extremamente acessível aos ouvintes, como também porque o sucesso profissional – principal fito do cantor, lhe está mais ou menos assegurado, logo que ele disponha de algum repertório de músicas preferidas pelos ouvintes.

O *canto orfeônico* é o elemento educativo destinado a apurar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível popular e desenvolvendo o interesse pelos fatos artísticos nacionais. É o melhor fator de educação cívica, moral e artística.³⁹

Convém destacar ainda algumas das “sugestões” que a S.E.M.A. incluía em seus programas de ensino:

a) formar, em cada escola, dois orfeões: o artístico, constituindo dos melhores elementos, de sessenta a cem orfeonistas; e o geral com o restante dos alunos;

b) instituir, em cada escola, uma sala especial para aula de música, sob o patrocínio de um grande artista, decoradas as paredes com retratos das principais figuras da arte, bem como reproduções de instrumentos de música, afim de que o simples ambiente material seja um fator de influência na própria educação artística;

c) organizar um Concílio Cívico e Intelectual dos Professores às Artes no ensino municipal, formado por um grupo de 40 membros, Senhoras e Senhores pertencentes ao Magistério Municipal, afim de intensificar o gosto pelas artes elevadas, principalmente a Música, de maneira que, tanto professores, diretores, alunos, como funcionários da Prefeitura do Distrito Federal, se interessem por todas as iniciativas de arte que a municipalidade organize com fim educacional.⁴⁰

³⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *S.E.M.A.: relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*. In: Boletim Latino Americano de Música. Tomo III. Montevideu, abril/1937, p.370.

⁴⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino de Música: Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937, p.X.

Além dos cursos de formação de professores e da elaboração dos programas, instruções e sugestões para o ensino do canto orfeônico, Villa-Lobos criou, no âmbito da S.E.M.A., o famoso Orfeão dos Professores e a Orquestra Villa-Lobos. Ambos se formaram tendo por princípio as mesmas idéias gerais do projeto, isto é, atuar no desenvolvimento de noções de disciplina e no sentido da educação cívica e artística da população brasileira, com ênfase na população em idade escolar.

O Orfeão dos Professores surgiu já em 1932, por iniciativa de Villa-Lobos e de Constança Teixeira Bastos, a partir do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico. A idéia de criar um orfeão composto de professores de música, de acordo com o compositor, correspondia às necessidades de aperfeiçoamento da orientação dada aos professores no referido curso, proporcionando-lhes uma “maior perfeição técnica e estética”. Esse Orfeão se incorporou às reuniões do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico e, posteriormente, às do Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, pretendendo também desenvolver as capacidades dos professores no que se refere às suas práticas de leitura musical à primeira vista a várias vozes.

A importância atribuída ao Orfeão dos Professores pelos artistas e educadores da época acabou por fortalecer ainda mais a sua atuação ao longo das décadas de 1930-40. Sob a regência de Villa-Lobos ou de outros importantes maestros brasileiros, o Orfeão apresentou-se nos Congressos de Educação organizados pela Associação Brasileira de Educação; em eventos no Instituto Nacional de Música; em diversas comemorações cívicas e religiosas; nos Concertos Sinfônicos e Culturais promovidos pela Secretaria da Educação do Distrito Federal; em congressos e conferências dos mais variados; em inaugurações de escolas; etc. Também coube ao Orfeão algumas primeiras audições brasileiras de obras de grandes

compositores da música universal como, por exemplo, a da *Missa em Si menor*, de J.S.Bach, em 1935, em comemoração ao aniversário do nascimento desse compositor. Dentre os educadores que mais apoiavam a atuação do Orfeão estavam Anísio Teixeira e Roquette Pinto. Este último foi presidente honorário do Orfeão, e na ocasião da criação do grupo, escreveu uma frase muito representativa do ponto de vista dos educadores quanto à educação pelo canto orfeônico e da relação estabelecida entre educação musical, disciplina e trabalho: “Prometo servir a arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando.”

Em meados da década de 1940, Villa-Lobos esclarecia que o Orfeão dos Professores do Distrito Federal, já transformado em Orfeão Federal dos Professores, contava com a participação efetiva de aproximadamente 250 vozes, entre “professores do magistério municipal, federal e particular, além de professores de orquestra”; acrescentava ainda que o Orfeão possuía um vasto repertório, composto de vários gêneros musicais, citando as músicas clássica, romântica, moderna e folclórica.⁴¹

A Orquestra Villa-Lobos fora criada no início de 1933, e era composta também por professores de música. Sua existência foi curta, pois acabou se dissolvendo quando da formação oficial da Orquestra do Teatro Municipal, em 1934. Segundo texto de Antônio de Sá Pereira,

em agosto de 1934, era inaugurado o novo Teatro Municipal, com maior lotação, cena aumentada, mobiliário novo e mais confortável. E entravam em funcionamento os seus corpos estáveis – Orquestra, Coros e Bailados –

⁴¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, pp.15-16. (Presença de Villa-Lobos. v.13.).

instituídos e regulamentados pelo Decreto do governo municipal nº4.694, de 15 de março de 1934.⁴²

Dentre as apresentações da Orquestra Villa-Lobos, destacamos uma série de cinco Concertos Sinfônicos Culturais realizados no ano de sua criação. Na apresentação da recém-criada Orquestra, Anísio Teixeira, então Diretor Geral do Departamento de Educação do Distrito Federal, escreveu:

A Orquestra Villa-Lobos, que se acaba de organizar no Rio de Janeiro, é um empreendimento artístico da mais alta significação. Por circunstâncias explicáveis na vida de nossos artistas, Villa-Lobos andou a trabalhar no estrangeiro, em toda a mocidade e só agora, quando o seu poder de criação se acha em plena maturidade, é que veio dedicar ao Brasil a extraordinária atividade de que é capaz.

E a essa atividade vem imprimindo, no mais alto significado da palavra, um sentido educativo. As violências singulares de seu gênio adoçaram, na preocupação de fazer o Brasil participar das grandes emoções artísticas, por um esforço próprio e nacional. Há, na vida de todos os artistas, esse momento comovido de simpatia pela sua gente e pelo seu povo, em que eles visam menos a criação exclusiva e original, do que a difusão dos benefícios e prazeres que a arte oferece.⁴³

Em depoimento transcrito em *Presença de Villa-Lobos*, Anísio Teixeira fala de seu primeiro encontro com o compositor, em 1932, no Teatro João Caetano, ocasião em que o educador convidou o maestro para dirigir a educação musical no Distrito Federal. Nesse depoimento, assim como na citação acima, é principalmente a genialidade musical do renomado compositor e a possibilidade de integração da arte musical com a educação popular, que são dadas como justificativas para a incorporação de Villa-Lobos no contexto da educação na capital brasileira. Nas palavras de Anísio Teixeira, a liderança “da maior

⁴² SÁ PEREIRA, Antônio de. *A Música no Estado Novo: relatório apresentado a Gustavo Capanema a 08/11/1940*. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1935.00.00/3.).

⁴³ TEIXEIRA, Anísio. Citado em: VILLA-LOBOS, Heitor. *S.E.M.A.: relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*. In: Boletim Latino Americano de Música. Tomo III. Montevidéu, abril/1937, p.384.

expressão musical do povo e da terra brasileiras” no ensino musical popular do Rio de Janeiro, equivalia a “Bach dirigindo o serviço musical das escolas da Alemanha”⁴⁴.

Voltando à S.E.M.A., devemos sublinhar que o canto orfeônico não era a única forma de educação cívico-artístico-musical por ela desenvolvida. A instituição também passou a organizar, a partir de 1933, em algumas escolas técnicas secundárias, o ensino voltado para a formação de músicos de banda. Esse tipo de ensino pretendia formar instrumentistas para atuar nas Bandas Recreativas Escolares e nas Bandas Sinfônicas Municipais. A S.E.M.A. se encarregava também da organização, ensaios e apresentações dessas Bandas. O chamado Curso Especializado de Música Instrumental era dividido em dois ciclos de duração de três anos cada um. Seu plano estava de acordo com as instruções para o ensino técnico secundário elaboradas pelo Departamento de Educação, cujo regulamento expunha “o objetivo de ministrar primeiro a educação integral do adolescente através de uma organização flexível”, ou seja, que permitisse, na medida do possível, “a coexistência de vários cursos paralelos a serem escolhidos pelos alunos, segundo os seus interesses, inclinações e condições pessoais”. A S.E.M.A., então, aproveitando-se dessa orientação, e do fato de ter sido firmada a obrigatoriedade da educação artístico-musical também nas escolas técnicas, optou por desenvolver nestas o Curso Especializado de Música Instrumental.

Não resta a menor dúvida que a Banda de Música, seja a tradicional charanga dos arrebaldes, ou a pequena ou a grande banda de militares ou uma Banda Sinfônica no gênero das da Guarda Republicana de Paris, a Municipal de Barcelona e a de Lisboa, e outras, todas formadas por artistas virtuosos agem, fortemente, no panorama social popular, do qual se pode verificar, perfeitamente, o grau de educação do povo pela maneira de se portar ao ouvir programas organizados por estas Bandas. [...]

⁴⁴ TEIXEIRA, Anísio Spinola. *Villa-Lobos*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.1, 1965, pp.13-14.

Está provado que se nos educarmos ouvindo constantemente boas Bandas de Música (digo boas, quando são formadas de executantes disciplinados e conscientes de pura arte), forçosamente influirá no progresso do caráter popular das multidões brasileiras.

Foi com esta intenção que a SEMA criou, no Departamento de Educação, o ensino especializado de música instrumental para formação do Músico de Banda.⁴⁵

No que se refere às apresentações de caráter didático organizadas pela S.E.M.A., destacamos os Concertos da Juventude, os Concertos Históricos de Música Brasileira e os Concertos Sinfônico Culturais. Os primeiros, voltados exclusivamente para jovens e crianças, eram concertos com orquestra que tocavam tanto músicas antigas como modernas, tanto músicas eruditas como folclóricas, regidas pelo maestro Walter Burle-Marx. O que importava era que tais músicas fossem acessíveis ao público alvo, tendo em vista que, acompanhadas de explicações, pudessem ser comentadas pelos jovens espectadores, a fim de verificar o progresso pedagógico no interior desses eventos. Os outros dois concertos-didáticos não se restringiam ao público jovem, tendo sido direcionados, em algumas ocasiões, para as classes operárias. Assim como os Concertos da Juventude, estes também tinham seus programas acompanhados de notas explicativas, biográficas e bibliográficas, visando a satisfazer ao máximo o seu sentido didático.

Um outro elemento fundamental no contexto das atividades da S.E.M.A. é que ela acabou por estimular o surgimento de um grande número de publicações ligadas ao ensino de música e de canto orfeônico, tanto no interior da própria instituição como também nas diversas editoras do ramo.

⁴⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Novas diretrizes da educação cívico-artístico musical: escrito em 1934 para ser publicado em O Jornal*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.12, 1981, pp.99-100.

Inúmeros foram os materiais didáticos produzidos pela S.E.M.A.. Dentre livros, cadernos, programas, discos, etc., o mais importante foi, sem dúvida alguma, o chamado *Guia Prático*, organizado por Villa-Lobos, cujo primeiro volume foi publicado em 1932. Esse “guia para a educação artística e musical”, consistia numa coletânea de documentos musicais, analisados e selecionados em torno de uma determinada ordem de classificação, e organizados em seis volumes:

1º Volume: contém 137 canções infantis populares, cantadas pelas crianças brasileiras;

2º Volume: consta de uma coleção de hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros;

3º Volume: é constituído por canções escolares nacionais e estrangeiras;

4º Volume: contém temas ameríndios puros, tanto do Brasil como do resto do continente norte e sul-americano – melodias afro-brasileiras e, em geral, cantos do folclore universal;

5º Volume: é uma coletânea eclética de peças do repertório musical universal, com o fim de facultar ao aluno uma escolha própria que revele a evolução do seu gosto e o progresso em seus conhecimentos. Uma escolha, enfim, que determine o grau do seu aproveitamento geral e de suas tendências particulares;

6º Volume: é uma coletânea selecionada de peças de repertório universal de música erudita, incluindo clássicos e modernos, nacionais e estrangeiros.⁴⁶

Mais do que simplesmente material didático para os projetos da S.E.M.A., o *Guia Prático* pode ser considerado como a mais importante produção de Villa-Lobos voltada diretamente para a educação musical. Acreditamos que o *Guia Prático* deva ser entendido também como obra de arte, e não como simples material pedagógico. Segundo alguns estudiosos da vida e da obra do compositor, boa parte das peças que compõe o *Guia Prático* teriam sido recolhidas ainda na época das viagens de juventude de Villa-Lobos. Segundo Vasco Mariz,

⁴⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, pp.38-39. (Presença de Villa-Lobos. v.13.).

[já] na primeira viagem ao Nordeste, Villa-Lobos, apesar de sua extrema mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-nos, uma espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar notas sobre os sinais taquigrafados. Nessas e em outras viagens pelo Brasil, recolheu mais de mil temas folclóricos de valor. O *Guia Prático*, que Villa-Lobos publicou quase 30 anos depois, reúne parte daquela coleta.⁴⁷

O que podemos afirmar, com certeza, como já vimos no primeiro capítulo, é que no decorrer dos anos 20 Villa-Lobos já se dedicava a estudos sobre o folclore nacional e, durante suas primeiras viagens pela Europa, já falava em organizar palestras acerca da música folclórica brasileira.

As melodias presentes no *Guia Prático* são melodias anônimas que foram arranjadas ou ambientadas por Villa-Lobos para serem interpretadas a uma, duas, três ou quatro vozes, com ou sem acompanhamento. A idéia principal do compositor era a de produzir uma obra que servisse à educação musical brasileira, como fonte de pesquisa e como material didático para todos os interessados numa maior consciência artístico-musical nacional. A pianista Anna Stella Schic, comentando o *Guia Prático*, destaca que há nítidas evidências da influência portuguesa e francesa em suas peças, devido ao fato de essas influências estarem impregnadas nas próprias melodias do cancionário infantil brasileiro; acrescentando ainda que “sente-se, por vezes, uma transformação rítmica trazida pelas acentuações africanas, mas sem maiores alterações⁴⁸”.

Além do *Guia Prático*, outros métodos e materiais didáticos em geral foram produzidos pela S.E.M.A. e por Villa-Lobos. É o caso dos Cadernos de *Solfejo* e de *Canto*

⁴⁷ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.35.

⁴⁸ SCHIC, Ana Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p.109.

Orfeônico; dos Cadernos elaborados para os diversos graus do ensino, incluindo os Cadernos especiais para o uso do ensino instrumental; além da seleção e gravação de discos.

De acordo com o Sr. Diretor de Pesquisas Educacionais do Departamento de Educação, foi organizado pela SEMA, um mapa de discos, selecionados por ordem de aplicação, para servir à educação do bom gosto artístico dos que se interessam pelo progresso da arte musical.

Este desideratum poderá ser atingido, por meio de confronto entre as músicas tocadas, com a distinção dos diversos gêneros – popular, clássico, etc.

A música popular entra na coleção de discos escolhidos, apenas para prender a atenção dos ouvintes e servir-lhes de orientação, pois sem essa gradação dificilmente se consegue despertar interesse pelas músicas sérias.⁴⁹

Na concepção de Villa-Lobos, “música popular” e “música folclórica” são gêneros totalmente distintos, e devem se atribuir funções diferentes no processo de educação musical. Segundo o compositor, poderiam ser considerados músicas folclóricas os cantos sertanejos e caipiras (música regional); os cantos dos silvícolas (música indígena), as cantigas de roda e de ninar (folclore infantil), etc. Estas seriam folclóricas devido ao seu caráter autóctone; por representarem uma expressão livre e duradoura desenvolvida pelo próprio povo. Já a música popular é vista como não sendo necessariamente original e originária de um determinado povo, podendo ser tanto transplantada como também arranjada no sentido de assumir características de fácil assimilação e, conseqüentemente, conquistar o gosto do público deseducado. Acontece que, além dessa distinção entre a música folclórica e a popular, Villa-Lobos distingue ainda um terceiro gênero que seria a “grande música”: a única capaz de alcançar uma “expressão humana universal”. É visando a glória dessa “grande música” que se assumia a necessidade de educar por intermédio da música popular, que possui maior poder de requisitar a atenção dos ouvintes, e da música folclórica. Esta última, além de uma ligação

⁴⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *S.E.M.A.: relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*. In: Boletim Latino Americano de Música. Tomo III. Montevideu, abril/1937, p.392.

quase que “biológica” com o povo, também representaria a origem da própria “grande música”.

Todas essas iniciativas da S.E.M.A. – formação de professores, programas e instruções, Orfeão dos Professores, Orquestra Villa-Lobos, Concertos Didáticos, ensino instrumental, materiais didáticos, etc. –, servem-nos para que possamos construir coerentemente o que entendemos ser a filosofia pedagógica da instituição. Esta, por sua vez, deve ser analisada em relação às próprias idéias educacionais do compositor-educador Heitor Villa-Lobos. Como muito bem nos aponta Rosa Fuks, em *O Discurso do Silêncio*,

Villa-Lobos e o SEMA formaram entre si uma relação de interdependência que fez com que o sentido do discurso de cada um fosse determinado, extrinsecamente, pelo jogo de relações mais amplo que os integrava no contexto da época. Para se entender melhor o relevante papel da educação musical dos anos 30, torna-se necessário refazer a trama cívico-musical desta época e estabelecer as conexões existentes entre seus inúmeros elos: nacionalismo, modernismo, iniciação musical, canto orfeônico, SEMA, populismo, civismo etc.⁵⁰

Em resumo, podemos dizer que Villa-Lobos atacava um certo “individualismo” como causador da desagregação social, e elegia a Música, com ênfase no canto orfeônico, como a principal arma contra essa desagregação. O ensino musical, no entanto, não poderia ser ministrado nos moldes dos antigos conservatórios musicais, mas teria que estar pautado por novos modelos, em correspondência com a realidade brasileira, além de atuar sobre um número extremamente grande de pessoas no interior do território nacional. Neste sentido, Villa-Lobos, por um lado, toma partido contra os excessos da erudição, do tradicionalismo e da imitação, – idéias que, como já vimos, acompanharam o movimento modernista brasileiro – e, por outro lado, defende uma educação musical em grande escala, organizada pelos

⁵⁰ FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, p.120.

poderes públicos e pautada por métodos educacionais mais modernos e coerentes com a realidade nacional – o que o aproxima de algumas das idéias centrais dos educadores reformadores. Assim como os modernistas e os reformadores, Villa-Lobos também pregava uma participação artística e/ou educacional de caráter social, partilhando então de algumas concepções gerais presentes em alguns grupos da época. Essa correspondência de idéias, no entanto, não o estimulava a se filiar a este ou àquele movimento, artístico ou educacional.

Dos diversos grupos envolvidos com as reformas e os projetos educacionais e artísticos do período, cada um acabava por se pautar em certas idéias centrais que, mesmo podendo ser apresentadas como divergentes, e realmente o eram, também podem ser vistas como inseridas numa espécie de consenso quanto à necessidade de investir na sociedade por uma determinada via, ou seja, a educacional.

Embora os homens cultivados de uma determinada época possam discordar a respeito das questões que discutem, pelo menos estão de acordo para discutir certas questões. É sobretudo através das problemáticas obrigatórias nas quais e pelas quais um pensador reflete que ele passa a pertencer à sua época. [...] O desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo, e os conflitos manifestados que as tendências e as doutrinas dissimulam, aos olhos dos que deles participam, a cumplicidade em que implicam e que choca o observador estranho ao sistema.⁵¹

Esse “acordo nos terrenos de desacordo”, conforme a colocação de Bourdieu, serve-nos como representação da sociedade brasileira da época, já que esta, em grande medida, elegeu a “educação” como meio de “salvação nacional”. É preciso deixar claro, porém, que o que estamos designando por “educação” relaciona-se também com a instrução não-escolar, não se restringindo, assim, ao sistema educacional oficial, mesmo que este esteja sendo encarado como o mais importante e fundamental. Dentre os “desacordos” presentes no

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Org. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.207.

“acordo” a que nos referimos, estariam as diferentes compreensões sobre a principal questão, ligada à educação, a ser encarada como prioridade para a resolução dos problemas nacionais; as razões da crise em que se colocou a sociedade nacional; a melhor maneira e o melhor local para se “educar” a população nacional; a função principal que essa “educação” deveria se atribuir; e quem deveria ser o principal responsável por essa “educação”.

A construção da Nação brasileira, relacionada à idéia de uma salvação nacional por via de uma ingerência educacional, acabava por configurar uma cultura artística e intelectual presidida pelos debates em torno da identidade, autenticidade, consciência e independência nacionais, além das questões envolvendo democracia, catolicismo e segurança nacional.

Educação musical, política e propaganda

Se a Constituição de 1934 havia representado ganhos e perdas tanto para os educadores católicos como para os educadores escola-novistas, a partir do ano seguinte estes últimos passarão a sofrer derrotas sucessivas até perderem praticamente toda a sua influência com o advento do Estado Novo. Essa perda de poder por parte do movimento da Escola Nova no Governo Vargas pode ser explicada, em grande medida, a partir dos acontecimentos ocorridos em novembro de 1935, acontecimentos que serviram de pretexto para que o governo acirrasse a repressão sobre os grupos de oposição. Como já vimos, houve um levante em alguns quartéis brasileiros desencadeado por grupos comunistas ligados à Aliança Nacional Libertadora. O episódio acabou por fazer intensificar a repressão ao comunismo e aos opositores em geral, tendo sido decretada, inclusive, a Lei de Segurança Nacional, de 14 de dezembro de 1935.

Alguns educadores escola-novistas, como Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo, foram acusados de ligação com o movimento comunista no Brasil e acabaram por sofrer repressões. Anísio Teixeira, por exemplo, que dirigia o Departamento Municipal de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, foi afastado de suas funções, tendo assumido o seu lugar Francisco Campos. Em janeiro de 1939, a Universidade do Distrito Federal, fundada e dirigida por Anísio Teixeira, seria fechada com a mesma alegação de afinidade com os princípios e ideais comunistas. Dentre os grupos que mais apoiaram as medidas repressoras do governo contra os educadores acusados de envolvimento com o comunismo estava o grupo dos educadores católicos, cuja principal liderança pertencia a Alceu Amoroso Lima.

Na verdade, a repressão aos educadores da Escola Nova refletia as divergências entre alguns dos princípios escola-novistas e o projeto político varguista. De uma certa forma, esses educadores profissionais passaram a ser vistos como contrários aos “interesses nacionais”, ao privilegiarem os valores democráticos em detrimento dos valores nacionais. A reconstrução nacional, do ponto de vista da Escola Nova, deveria ser feita a partir da disseminação do estilo democrático e da mentalidade científica, ambos universais, e não, como pretendia o governo, a partir da extremada valorização do que constituía a “alma nacional”, ou seja, valores como a pátria, a religião e a família.

Em um discurso, em 1937, no Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, Gustavo Capanema, defendendo a idéia da salvação nacional por via da educação e da responsabilidade estatal por tal empreendimento, atribuía aos educadores reformadores as conquistas acerca das mudanças do conceito de educação que puderam firmar a compreensão do ato de educar como sinônimo de “socializar o ser humano”, isto é, prepará-lo para a vida, enfatizando sua própria realidade. Os reformadores teriam tido o mérito de fazer da educação um instrumento eficiente no

preparo dos indivíduos para a ação, despertando e desenvolvendo suas capacidades e virtudes. Em seguida, Capanema passa a discorrer sobre o principal “erro” que estaria presente na concepção da Escola Nova: o de limitar-se ao preparo do homem para a ação sem visar à construção da Nação. Segundo o Ministro da Educação e Saúde Pública, seria papel do Estado, e da educação (instrumento do Estado), servir à Nação. Esta última, por sua vez, deveria ser encarada como sendo uma “realidade moral, política e econômica”:

Assim, quando dizemos que a educação ficará ao serviço da Nação, queremos significar que ela, longe de ser neutra, deve tomar partido, ou melhor, deve adotar uma filosofia e seguir um tábua de valores, deve reger-se pelo sistema das diretrizes morais, políticas e econômicas, que formam a base ideológica da Nação, e que, por isto, estão sob a guarda, o controle ou a defesa do Estado.⁵²

Essa “base ideológica da Nação” certamente chocava-se com os princípios democráticos e liberais dos educadores reformadores. No entanto, não acontecia o mesmo com os católicos, pois a Igreja também enfatizava os “tradicional valores nacionais”, que serviriam de argumento contra a esquerda comunista e, posteriormente, também contra a direita integralista. Para José Silvério B. Horta,

no esquema político autoritário de Francisco Campos o ensino religioso era, ao mesmo tempo, um instrumento de formação moral da juventude, um mecanismo de cooptação da Igreja Católica e uma arma poderosa na luta contra o liberalismo e no processo de inculcação ideológica do pensamento político autoritário.⁵³

Devemos destacar que, a partir de 1935, além das vitórias consecutivas por parte do grupo católico sobre a organização ideológica da escola, os militares foram um dos grupos

⁵² CAPANEMA, Gustavo. *Discurso do Ministro Gustavo Capanema*. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Panorama da Educação Nacional: discursos do presidente Getúlio Vargas e do Ministro Gustavo Capanema*. Rio de Janeiro, 1937, p.21.

⁵³ HORTA, José Silvério Baia. *O hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994, p.107.

que mais conquistaram espaço para a difusão de suas idéias educacionais que, segundo já colocamos, vinculavam a educação à questão da segurança nacional.

A concepção da educação como ‘problema nacional’ servirá para justificar uma intervenção cada vez mais intensa do Governo Federal nos diferentes níveis de ensino e uma crescente centralização do aparelho educativo. Esta concepção sofrerá uma evolução, principalmente a partir de 1935: de problema nacional a educação passará a ser considerada como ‘problema de segurança nacional’. Explica-se assim o aumento do interesse de certos setores militares no sistema educativo, a partir deste momento.⁵⁴

Em resumo, podemos dizer que, a partir de 1935, começaram a ser forjadas as diretrizes da atuação política autoritária que caracterizaria o Estado Novo. O golpe de 10 de novembro de 1937, em certa medida, definiu o projeto político que desde a *Revolução de 30* ainda se encontrava em disputa. No campo da educação, o Estado Novo praticamente encerra o movimento de reformas da Escola Nova, dando maior espaço para os projetos pedagógicos dos católicos e dos militares, ambos em afinidade com o próprio projeto educacional do Estado.

No que se refere à educação musical, no entanto, esta não participa diretamente das disputas ideológicas, mas acaba sofrendo transformações devido às próprias transformações políticas e institucionais. Quando do fechamento da Universidade do Distrito Federal, por exemplo, algumas das principais disciplinas de seu Instituto de Artes, como “História da Música” e “Música e Canto Orfeônico”, ficaram a cargo da S.E.M.A.. Outro exemplo que podemos citar é o da transformação do Instituto Nacional de Música em Escola Nacional de Música, em julho de 1937. Além destes exemplos diretamente ligados à educação musical, devemos acrescentar que a centralização política autoritária acabou por cobrar dos órgãos

⁵⁴ Idem, p.02.

responsáveis pela educação em geral uma ênfase muito maior em sua função de propaganda. Como já observamos no segundo capítulo, tornou-se muito difícil delimitar o que era educação e o que era propaganda. A força e a influência do Ministério da Educação, como órgão estratégico no projeto de construção da Nação, passou a dividir espaço com outros órgãos. Citemos apenas a criação, em 1935, da Agência Nacional de Propaganda que, posteriormente, seria transformada no famoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A partir dos primeiros anos do Governo Vargas, a importância que os diversos grupos de intelectuais e artistas atribuíam à questão da educação nacional vinha se afirmando progressivamente, à medida que se ofereciam maiores espaços de participação para esses grupos no interior das instituições oficiais, principalmente no âmbito do Ministério da Educação e Saúde Pública. Com a posse de Gustavo Capanema, em 1934⁵⁵, o Ministério da Educação passou a buscar uma maior colaboração das personalidades artísticas e intelectuais provenientes de grupos distintos, principalmente entre os modernistas, os católicos e os escola-novistas. Esses agentes acabavam por fortalecer ainda mais as idéias de valorização da educação e da cultura como centrais dentre os principais problemas nacionais do período. Tais idéias eram fundamentais para o fortalecimento do próprio Ministério no contexto da organização política de poder. Para assegurar a influência de seu ministério na estrutura de poder do governo de Getúlio Vargas, Capanema buscava então incorporar os diversos grupos,

⁵⁵ Foram Ministros da Educação e Saúde Pública do Primeiro Governo Vargas (1930-1945): Francisco Campos, de 1930 a 1932; Washington Pires, de 1932 a 1934; e, Gustavo Capanema, de 1934 a 1945.

por intermédio de uma estratégia política que o colocasse, na medida do possível, “acima e alheio ao fragor dos combates ideológicos nos quais todos estavam engajados⁵⁶”.

O que temos que pensar, no entanto, é que as políticas educacionais, levadas adiante pelo ministério Capanema, não funcionavam dissociadas do conjunto de políticas públicas nas áreas social e cultural que esse Ministério implementava. Neste sentido, a arte, a cultura, a educação e a saúde faziam parte de um mesmo projeto que era, antes de tudo, um projeto político. Ocorre que ao projeto político do Ministério da Educação e Saúde Pública incorporava-se um sentido de propaganda, tanto interna como externa, que marcará definitivamente toda a atuação desse Ministério.

Se a tarefa educativa visava, mais do que a transmissão de conhecimentos, à formação de mentalidades era natural que as atividades do ministério se ramificassem por muitas outras esferas, além da simples reforma do sistema escolar. [...] Como sempre, estas ações do Ministério da Educação não se dariam no vazio, mas encontrariam outros setores, movimentos e tendências com as quais seria necessário compor, transigir, ou enfrentar.⁵⁷

Lembremos que desde o início dos anos 30, quando o trabalho de Villa-Lobos foi incorporado ao Governo Vargas, sua atuação visava, além da educação cívico-musical do povo brasileiro, a propaganda do país no estrangeiro. No memorial encaminhado a Getúlio Vargas em fevereiro de 1932, Villa-Lobos dizia, por exemplo, que “é incontestavelmente a

⁵⁶ SCWARTZMAN, Simon. *O intelectual e o poder: a carreira política de Gustavo Capanema*. In: A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980. Brasília: Editora UnB, 1983, p.392. Para maiores informações sobre a relação de Gustavo Capanema com os intelectuais e artistas nos anos de 1934 a 1945, ler também: BOMERY, Helena. (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: FGV, 2001; e, SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo:Paz e Terra, 2000.

⁵⁷ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo:Paz e Terra, 2000, p.97.

música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros⁵⁸”.

Essa função de propaganda externa por meio da música foi sempre muito bem aproveitada pelo presidente Getúlio Vargas no decorrer de todo o seu governo. Em 1935, Villa-Lobos assumiu a direção da Embaixada Artística da comitiva do governo brasileiro à Argentina, por ocasião do Terceiro Congresso Pan-Americano de Comércio; em 1936, representou o Brasil no Congresso de Educação Musical de Praga, juntamente com Antônio Sá Pereira, participando também de outros eventos em Viena, Berlim, Barcelona e Paris; em 1940, chefiou a Embaixada Artística Educacional Brasileira, em Montevideu; e em 1944, realizou uma excursão artística ao Chile.

Assim como Villa-Lobos, outros compositores e intérpretes serviram o governo brasileiro em suas iniciativas de propaganda no estrangeiro. Em 1938, o compositor e regente Oscar Lorenzo Fernandez foi enviado para dirigir os concertos de música brasileira, com a Orquestra Sinfônica Nacional, no Festival Ibero Americano de Música, celebrado para comemorar o 4º Centenário de Bogotá, na Colômbia; em 1939, o regente Walter Burle Marx dirigiu concertos na Feira Mundial de Nova Iorque, lembrando que, nessa mesma ocasião, foram gravados, sob a orientação do compositor Francisco Mignone, vários discos de música brasileira; também em 1939, a pianista Guiomar Novaes foi enviada para participar das festas comemorativas dos Centenários Portugueses, em Lisboa. Estes fatos, dentre inúmeros outros que poderiam ser buscados, revelam a importância particular atribuída à música, pelo Governo Vargas, como fator de propaganda do Brasil no exterior.

⁵⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.7, 1972, pp.86-87.

O episódio mais importante, no que se refere à educação popular pelo canto orfeônico e à sua propaganda no exterior, foi a famosa participação de Villa-Lobos no 1º Congresso Internacional de Educação Musical, realizado em Praga e organizado pela Sociedade de Educação Musical, cujo presidente era o músico-educador, e também ministro das relações exteriores daquele país, Kamil Krofta. Em 1936, Heitor Villa-Lobos e Antônio de Sá Pereira⁵⁹ foram enviados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública para representar o governo brasileiro nesse congresso realizado na capital da Tchecoslováquia. Sá Pereira partiu primeiro, uma vez que a participação de Villa-Lobos estava prevista somente para o último dia de congresso. Em carta endereçada a Gustavo Capanema, Sá Pereira relatou que os nomes dele e de Villa-Lobos não estavam no programa do Congresso por motivo de uma falta de comunicação em tempo hábil, mas que, a despeito dessa falha, pôde utilizar-se das sessões destinadas a debates, do último dia do Congresso, para realizar sua conferência⁶⁰. Nessa mesma carta, o músico acrescenta que havia preparado uma tese sobre “O preparo intelectual do estudante de música”, que não foi aceita devido ao fato de o Congresso abranger apenas o ensino musical não profissional, ou seja, a educação musical comum, não especializada. Sá Pereira acabou, então, por elaborar uma exposição acerca da atuação de Villa-Lobos nas escolas públicas municipais do Rio de Janeiro.

Villa-Lobos, por sua vez, teve problemas em sua viagem e acabou por chegar a Praga após o término do Congresso. Porém, por intermédio do Ministro Belfort Ramos, Villa-Lobos e Sá Pereira conseguiram marcar com K. Krofta uma conferência suplementar, na qual Villa-Lobos poderia expor seu plano de educação musical, além de apresentar exemplos de sua

⁵⁹ Antônio de Sá Pereira, músico modernista que dirigiu nos anos vinte a revista *Ariel*, era professor do Instituto Nacional de Música, e passaria a diretor deste quando já transformado em Escola Nacional de Música, em 1937.

⁶⁰ Carta de Antônio de Sá Pereira para Gustavo Capanema, Praga, 16 de abril de 1936. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1935.00.00/3.)

prática educativa. Com a participação da cantora Marthe Krásová, do Teatro Nacional de Praga, e de um coral de crianças tchecas, o compositor pôde demonstrar trechos de música popular brasileira, do Manossolfa, dos efeitos plásticos orfeônicos⁶¹ e de duas canções cívico-escolares: *Alegria de Viver* e *Hino ao Sol do Brasil*, tendo sido a primeira cantada em português.

Dia 23, teve lugar a conferência, na qual, ao mesmo tempo que eram postos em relevo os resultados obtidos entre nós no campo da educação orfeônica, apresentava o Sr. Villa-Lobos um exemplo concreto de seu método, aplicado às crianças de uma reputada instituição pedagógica de Praga. Houve também projeções e a execução de várias músicas típicas brasileiras com o concurso de conhecida cantora tcheca. O numeroso auditório mostrou-se visivelmente impressionado e a imprensa reconheceu que, em matéria de educação musical, o Brasil pode servir de modelo para os países europeus. Posso afirmar que essa tentativa de propaganda cultural constituiu um sucesso autêntico.⁶²

A acolhedora recepção de Villa-Lobos e os inúmeros elogios dirigidos ao seu plano de educação musical-popular fizeram do Congresso Internacional de Educação Musical de Praga um exemplo muito claro do respeito e da admiração que o compositor alcançava no meio artístico internacional, e, conseqüentemente, do ganho que a representação de Villa-Lobos transferia para o governo brasileiro, representado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema. Se, por um lado, fortaleciam-se as relações externas do Brasil e o poder estratégico do Ministério da Educação, por outro lado, o governo se via obrigado a incentivar a educação e as artes nacionais, tão necessárias para a efetiva construção do projeto

⁶¹ O Manossolfa era uma técnica para dirigir as apresentações corais através de sinais representados pelas mãos do maestro significando as várias notas musicais e suas respectivas alturas. Já os “efeitos plásticos orfeônicos” eram efeitos vocais e corporais que simulavam os sons da natureza ou dos sentimentos como, por exemplo, “coqueiral”, “patinhos”, “terror irônico”, etc.

⁶² Carta de Belfort Ramos a José Carlos de Macedo Soares, Praga, 30 de abril de 1936. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1935.00.00/3.). A Conferência de Villa-Lobos no Congresso de Educação Musical de Praga teve sua tradução publicada em: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.5, 1970, pp.91-99.

político governamental em sentido amplo. Com isso, criava-se uma relação de interdependência que atuou significativamente na aplicação e desenvolvimento de diversos e sofisticados projetos educacionais, artísticos e culturais, que estão longe de centrarem-se apenas no campo da música e na figura de Villa-Lobos. Podemos citar, entre outros: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; as sedes do Instituto Histórico e Geográfico nos estados; o Instituto Nacional do Cinema Educativo; o Serviço Nacional de Teatro; o Instituto Nacional do Livro; o Museu Imperial de Petrópolis; o Museu Nacional de Belas Artes; a Universidade do Brasil; a Universidade de São Paulo; etc.

No caso específico da educação musical, podemos dizer que os projetos dos músicos-educadores ligados ao modernismo-nacionalista foram os que mais espaços conquistaram no decorrer da década de 1930 até meados de 1940. Neste sentido, acreditamos poder atribuir a esse período uma hegemonia estético-ideológica modernista no que se refere ao ensino da música no Brasil. Devemos lembrar, no entanto, como já havíamos colocado, que apesar de os modernistas compartilharem de um sentido geral de educação musical – “nacionalista” e “social” -, alguns músicos-educadores como Sá Pereira e Lorenzo Fernandez, por exemplo, privilegiavam a educação profissional dos músicos, enquanto, noutra direção, Villa-Lobos centrava-se na questão da educação musical popular. Em resumo, o projeto modernista acabava por expandir e diversificar a educação musical em todo o país, atuando, assim, no sentido de formar, conjuntamente, músicos e público. A S.E.M.A. e o Instituto Nacional de Música representavam, então, os dois principais pólos de educação musical modernista, enquanto, durante o Estado Novo, outras instituições, ainda mais representativas do ponto de vista de uma organização nacional, tornar-se-iam o centro de difusão desses dois projetos: o

Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a Escola Nacional de Música e o Conservatório Brasileiro de Música.

Quando Lorenzo Fernandez, juntamente com Francisco Mignone e outros colaboradores, fundavam, em 1936, o Conservatório Brasileiro de Música, os músicos-educadores modernistas confirmavam mais um espaço em que poderiam pôr em prática as suas idéias de educação musical voltada para a formação de músicos profissionais e de um público musical mais consciente. Mesmo não partilhando do objetivo educacional de “educar as multidões”, Lorenzo Fernandez e Mignone ainda permaneciam fiéis aos ideais pedagógicos do modernismo-nacionalista, principalmente no que se refere à valorização do folclore e ao caráter social da música. Outra característica que confirma a hegemonia da ideologia-pedagógica modernista-nacionalista nos últimos anos do Governo Vargas era a concepção, presente tanto na pedagogia do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico como na do Conservatório Brasileiro de Música, de que era fundamental que se privilegiasse a educação musical das futuras gerações e dos professores de música. Essa ênfase no ensino musical das crianças e dos professores refletiu-se em toda a trajetória educacional de Villa-Lobos e na dos demais compositores-educadores modernistas, principalmente se pensarmos na relação destes com o folclore nacional e, em particular, com o folclore infantil brasileiro, assim como também nas buscas por métodos e técnicas de ensino musicais mais coerentes com as necessidades contemporâneas brasileiras. Neste sentido, a questão nacional e o folclore acabaram servindo como elementos de união entre os vários discursos acerca da educação musical e da música brasileira em geral.

O importante é entender que o canto orfeônico e a iniciação musical, apesar dos seus aparentes antagonismos, estavam em sintonia com o ideal

corporativista da ‘salvação nacional’, que seria realizada por uma elite de intelectuais, intermediária entre o governo forte e a Nação.⁶³

Para melhor compreender os dois caminhos da educação musical modernista no interior desse “ideal corporativista de salvação nacional”, devemos atentar para a relação estabelecida entre a música e a política no contexto do Governo Vargas. Dissemos no segundo capítulo que havia uma certa correspondência entre o projeto de Villa-Lobos e o projeto do Governo Vargas, e que ambos pertenciam a um mesmo corpo de idéias que, grosso modo, podem ser justificadas no contexto histórico brasileiro marcado por uma atenção maior às multidões, no sentido de uma necessidade de produção de legitimidade do Estado nacional por via da construção de uma identificação e de uma lealdade do “povo” frente à Nação. E, é justamente neste sentido que devemos entender a melhor acolhida do projeto de Villa-Lobos por parte do governo. A identificação e a lealdade popular mostravam-se mais fáceis de serem construídas por intermédio de determinados projetos culturais, artísticos e educacionais que, conjugados ao investimento e controle sobre o rádio e o cinema, desenvolvessem os sentimentos patrióticos e os “verdadeiros valores nacionais” dos indivíduos brasileiros, servindo assim ao grande projeto de construção da Nação.

O Estado Novo e a educação

Antes da instituição do Estado Novo, o ministro Gustavo Capanema já havia conseguido fazer aprovar seu Plano Nacional de Educação. Procurando legitimar a ideologia educacional do Estado, Capanema distribuía, em 1936, um extenso questionário para educadores, estudantes, jornalistas, escritores, políticos, etc., para que estes se colocassem

⁶³ FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, pp.123.

acerca dos problemas que se referiam à educação brasileira. Segundo análise de Simon Schwartzman, o principal objetivo do ministro, quando distribuiu o “Questionário para um inquérito”, era o de definir as condições e os procedimentos necessários para que o governo federal pudesse controlar, fiscalizar e dirigir a ação educacional em todo o território nacional⁶⁴. Quando da elaboração do texto final do referido Plano pelo Conselho Nacional de Educação⁶⁵, em maio de 1937, estavam referendados os principais princípios pedagógicos que iriam dominar a educação Brasileira entre 1937 e 1945.

A educação, durante o Estado Novo, visaria à preparação dos indivíduos nacionais como pessoa, cidadão e trabalhador. Era função educacional, então, formar os homens para servir à Nação a partir da realização integral dos planos moral, político e econômico. Acontece que, nessa “formação completa do homem”, o que o Estado pretendia desenvolver eram os hábitos e os sentimentos relacionados com os conceitos de disciplina, ordem, patriotismo, respeito às tradições e às instituições, etc. Além disso, o Estado se colocaria como dirigente principal da educação, a fim de poder garantir que as atividades educacionais se regessem pelas mesmas diretrizes ideológicas que, por sua vez, seriam também elaboradas e fixadas pelo Estado. Outra característica importante era a idéia da escola como sendo “a base da educação”, ou seja, o principal instrumento educacional. Sem deixar de atribuir uma importância significativa aos instrumentos educativos extra-escolares, a escola era considerada o meio mais adequado e eficiente de promover a educação nacional. Para isso,

⁶⁴ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.194.

⁶⁵ O Conselho Nacional de Educação foi criado em 11 de abril de 1931 (decreto nº19.850), pelo Ministro da Educação e Saúde Pública Francisco Campos. Segundo Sérgio Miceli, “a história do conselho, em ampla medida, é a do progressivo desarmamento, por parte do Estado, desse órgão enquanto instância de negociação de assuntos pendentes na área educacional, ou seja, é a história do esvaziamento da autoridade dos grupos de interesse concorrentes do Estado”. MICELI, S. *O Conselho Nacional de Educação: esboço de análise de um aparelho do Estado 1931-1937*. In: A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983, p.409.

era fundamental que o sistema escolar se organizasse a partir do Estado, tendo em vista a necessidade da condução da educação brasileira com base nos mesmos princípios gerais de organização e funcionamento, definidos no âmbito do Governo Federal por via do Instituto Nacional de Pedagogia.

A educação nacional era definida como tendo por objetivo ‘formar o homem completo, útil à vida social, pelo preparo e aperfeiçoamento de suas faculdades morais e intelectuais e atividades físicas’, sendo tarefa precípua da família e dos poderes públicos. A transmissão de conhecimentos seria sua tarefa imediata, mas nem de longe a mais importante. Fazia ainda parte dos princípios gerais a definição do que se devia entender por ‘espírito brasileiro’ (‘orientação baseada nas tradições cristãs e históricas da pátria’) e ‘consciência da solidariedade humana’ (‘prática da justiça e da fraternidade entre pessoas e classes sociais, bem como nas relações internacionais’).⁶⁶

Com o Estado Novo, as disputas ideológico-educacionais que dominavam os debates sobre a questão educacional desde 1930/31 e que, como vimos, se redefiniram a partir de 1935, permaneceram praticamente silenciadas devido à nova organização de poder que fixava a centralização administrativa e o fortalecimento do Executivo. Ao mesmo tempo, a educação passava a ser encarada, cada vez mais, como instrumento para a construção da nacionalidade brasileira e, por intermédio da atuação do Ministério da Educação e Saúde, passava também a sofrer com uma forte política de nacionalização.

Essas políticas de nacionalização da educação, empreendidas principalmente a partir de 1938, fundavam-se em uma compreensão da construção da Nação brasileira e da formação do Estado Nacional em termos de uma necessidade de homogeneização cultural e ideológica, que acabava por clamar por maior controle e fiscalização sobre a educação em todo o território nacional, assim como também se traduzia numa política de exclusão dos elementos

⁶⁶ SCWARTZMAN, Simon (org.). *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, pp.198-199.

culturais entendidos como estrangeiros, não-nacionais. Entretanto, no contexto do autoritarismo varguista e dos conflitos externos relacionados com a 2ª Guerra Mundial, essas políticas de nacionalização educacional tomaram, em grande medida, uma feição agressiva e repressora, principalmente voltada para os grupos de origem estrangeira que viviam no país.

A proposta pedagógica defendida pelo Ministério da Educação e Saúde Pública tinha por meta formar a nacionalidade brasileira a partir da difusão de “práticas disciplinares de vida que, pouco a pouco, fossem introjetando no cotidiano dos cidadãos a consciência da vida comum”⁶⁷. Para tal, era necessário desenvolver um padrão comum para o ensino nacional, tanto nos conteúdos e métodos educacionais, como também na organização institucional e na formação profissional dos professores. E é tendo em vista o cumprimento dessas exigências que Capanema promove, em 1942/43, a sua Reforma Educacional.

Dentre as principais mudanças estruturais promovidas pela Reforma Capanema devemos destacar: a criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (decreto-lei nº4.048, de 22 de janeiro de 1942); a Lei Orgânica do Ensino Industrial (decreto-lei nº4.073, de 30 de janeiro de 1942); a Lei Orgânica do Ensino Secundário (decreto-lei nº4.244, de 09 de abril de 1942); e a Lei Orgânica do Ensino Comercial (decreto-lei nº6.141, de 28 de dezembro de 1943).

Podemos observar que, com esses decretos, o Ministério da Educação privilegiava uma reestruturação do ensino médio em geral, seja o profissional, seja o secundário. Durante o Estado Novo, então, ocorrerá um processo de profissionalização do ensino, que separará as escolas responsáveis pela formação dos trabalhadores das escolas responsáveis pela formação das elites dirigentes.

⁶⁷ Idem, p.92.

No que se refere ao ensino profissional, podemos dizer que era tido como um dos mais importantes, tendo em vista as novas necessidades de um país em pleno processo de industrialização e urbanização. Segundo nos aponta Otaíza Romanelli, o investimento nesse setor da educação estaria relacionado com as dificuldades de importação, tanto de pessoal técnico especializado como de produtos industrializados, devido aos conflitos internacionais que eclodiam no período⁶⁸. É importante colocar ainda que o Estado Novo organizava o ensino profissional em diferentes ramos – industrial, agrícola, comercial e doméstico –, e que os atributos essenciais de um trabalhador, de acordo com a concepção do governo, era a “personalidade dotada de disciplina e eficiência”.

Quanto ao ensino secundário, devemos entender as preocupações de que era alvo como relacionadas a uma compreensão, por parte do Ministério da Educação, de que o ensino secundário deveria ser a principal instituição educacional na efetivação daqueles princípios pedagógicos já expostos no Plano Nacional de Educação de 1937, ou seja, formar o homem brasileiro em sua totalidade, moral, física e intelectualmente, dentro do “espírito nacional” e da “consciência da solidariedade humana”.

Segundo o artigo 1º da Lei Orgânica do Ensino Secundário, eram as finalidades desse ensino:

1. Formar, em prosseguimento da obra educativa do ensino primário, a personalidade integral dos adolescentes.
2. Acentuar e elevar, na formação espiritual dos adolescentes, a consciência patriótica e a consciência humanística.
3. Dar preparação intelectual geral que possa servir de base a estudos mais elevados de formação especial.⁶⁹

⁶⁸ ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930-1973)*. Petrópolis: Vozes, 1989, p.155.

⁶⁹ Citado em: ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930-1973)*. Petrópolis: Vozes, 1989, p.157.

Cabia ainda ao ensino secundário “formar individualidades condutoras”, ou seja, educar uma elite brasileira com base numa formação moral e ética pautada nos valores da religião, da família e da pátria. Centrava-se, assim, sobre um conteúdo humanístico e sobre um rígido controle de qualidade.

A reforma do ensino secundário de 1942 ficaria em síntese caracterizada pela intenção de consolidar a escola secundária como principal instituição educacional e, através dela, formar novas mentalidades, criar uma cultura nacional comum e disciplinar as gerações para garantir a continuidade da pátria. Através dela, também, esperava-se produzir uma nova elite para o país. Uma elite católica, masculina, de formação clássica e disciplina militar. A ela caberia a condução das massas e a ela estaria reservado o acesso ao ápice da pirâmide educacional.⁷⁰

Cabe salientar que o canto orfeônico se colocava como disciplina obrigatória nas quatro séries do ensino secundário, e é compartilhando desse mesmo sentido de nacionalização do ensino, que expusemos até aqui, que se criará, em 1941, o Departamento Nacional de Música e Teatro e, em 1942, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em 18 de abril de 1945, Gustavo Capanema, por meio da Portaria Ministerial nº 215, fixava as condições para o exercício do magistério do canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino sob fiscalização federal:

Art.1º Nenhum estabelecimento de ensino, no Distrito Federal e nas capitais dos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, poderá admitir como professor de canto orfeônico quem não possua curso de especialização dessa disciplina (curso seriado, de emergência ou de férias) ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou estabelecimento a ele equiparado.

Art.2º Os atuais possuidores de certificados de registro de professor de música existentes naquelas capitais ficam, sob pena de cancelamento de seu

⁷⁰ SCWARTZMAN, Simon. (org.). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo: Editora da USP, 1984, p.218.

registro, obrigados, dentro do prazo de um ano, a se inscrever em um dos cursos de especialização do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou de estabelecimento a ele equiparado, a fim de habilitarem-se a lecionar essa disciplina em estabelecimento fiscalizado pelo Governo Federal.

Art.3º O registro no Departamento Nacional de Educação, para efeito de exercício do magistério nas capitais citadas, somente se fará mediante certificado expedido pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou estabelecimento a ele equiparado.

Art.4º Esta portaria ministerial entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.⁷¹

Em 1941, Villa-Lobos se afasta da S.E.M.A., instituição vinculada à Secretaria de Educação do Distrito Federal, para redirecionar seu projeto de educação artístico-musical popular em âmbito federal, conforme a orientação e o apoio oferecidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública. Mantendo a mesma concepção pedagógica, o ensino do canto orfeônico e das demais atividades artísticas e culturais relacionadas com a educação cívico-artística fortaleceram-se em sua organização legal e institucional nos últimos cinco anos do Governo de Getúlio Vargas.

Em setembro de 1941, Villa-Lobos entregou a Capanema um plano nacional envolvendo a educação e a cultura e, principalmente, as questões relacionadas a “proteção e controle da Música e do Teatro”; ao ensino musical e à formação cívico-artística; e a pesquisa e valorização do folclore.⁷² Esse plano previa a criação de um Departamento Nacional de Música e Teatro, que acabou por ser aprovado e instituído junto ao Ministério da Educação e Saúde Pública, no final do ano de 1941. Caberia ao Departamento Nacional de Música e Teatro, dentre outras atribuições:

⁷¹ Portaria Ministerial nº 215, de 18 de abril de 1945. Transcrita em: VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, pp.69-70. (Presença de Villa-Lobos. v.13.).

⁷² Carta de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema, de 9 de setembro de 1941. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1937.02.13.)

a) superintender a administração do ensino federal de música, canto orfeônico e teatro, para a formação de professores e de artistas, e bem assim orientar e fiscalizar [...] os estabelecimentos reconhecidos de ensino de música, canto orfeônico e teatro, com a mesma finalidade, públicos e particulares, existentes no país;

b) orientar e fiscalizar [...] o ensino da música, do canto orfeônico e do teatro, como atividades educativas gerais, de feição cultural e cívica, nos estabelecimentos, públicos e particulares, de ensino secundário, normal e profissional, que funcionam no território nacional;⁷³

O empenho do Ministro da Educação e Saúde Pública em tornar ainda mais eficiente o projeto de Villa-Lobos, por meio de um melhor aparelhamento legal e institucional, culminou na criação do famoso Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em agosto de 1942, Gustavo Capanema escrevia ao Presidente Getúlio Vargas a fim de submeter à consideração deste o decreto-lei que visava criar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, exposto em termos de um estabelecimento “padrão da didática do canto orfeônico” e como “centro de pesquisas e de orientação destinado a indicar a forma legítima de que se deverão revestir os cantos patrióticos e populares nas escolas brasileiras”. Segue-se um trecho da carta de Capanema:

A educação cívica da juventude tem, no canto orfeônico, um de seus meios mais adequados.

Por isso, deverá esta prática educativa tornar-se obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino primário e nos de grau secundário.

As duas leis orgânicas, a do ensino secundário e a do ensino industrial, neste ano expedidas, declaram a obrigatoriedade do canto orfeônico, e outra não deverá ser a orientação das novas leis orgânicas ora em elaboração.

É de considerar, por outro lado, que a Juventude Brasileira não poderá dar expressão viva e comunicativa às suas festas e solenidades sem o canto patriótico e de músicas populares.

Por meio do canto, não só se tornam mais sólidos os vínculos de unidade moral dentro da Juventude Brasileira, mas ainda pode ela conseguir

⁷³ Decreto que institui o Departamento Nacional de Música e Teatro. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1937.02.13.)

exercer, nas famílias e no meio do povo, uma forte influência cívica, criadora de entusiasmo, de coragem, de esperança, de fidelidade.⁷⁴

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi criado em 26 de novembro de 1942, pelo decreto-lei nº4.993, ficando vinculado ao Ministério da Educação e Saúde e subordinado ao Departamento Nacional de Educação. De acordo com esse decreto, compete ao Conservatório:

- a) formar candidatos ao magistério do canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário;
- b) estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devam presidir ao ensino do canto orfeônico em todo o país;
- c) realizar pesquisas visando à restauração ou revivência das obras de música patriótica que hajam sido no passado expressões legítimas de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;
- d) promover, com a colaboração técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação em discos do canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país.⁷⁵

A estrutura curricular do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico contava com 21 disciplinas divididas de acordo com cinco seções curriculares⁷⁶:

1ª Seção) Didática do Canto Orfeônico:

- Didática do Canto Orfeônico
- Fisiologia da Voz
- Polifonia Coral
- Prosódia Musical
- Organologia e Organografia

⁷⁴ Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 3 de agosto de 1942. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1942.05.12/2.)

⁷⁵ Decreto-lei nº4.993, de 26 de novembro de 1942. CPDOC/FGV-Rio de Janeiro. (GC/g 1942.05.12/2.)

⁷⁶ O programa completo do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, de acordo com a Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico (Decreto-lei nº9.494, de 22 de julho de 1946), pode ser consultado em VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, pp.73-108. (Presença de Villa-Lobos. v.13.)

2ª Seção) Prática do Canto Orfeônico:

- Prática do Canto Orfeônico
- Teoria do Canto Orfeônico
- Coordenação Escolar
- Prática de Regência

3ª Seção) Formação Musical:

- Didática do Ritmo
- Didática do Som
- Didática da Teoria Musical
- Técnica Vocal

4ª Seção) Estética Musical (Musicologia):

- História da Educação Musical
- Apreciação Musical
- Etnografia Musical e Pesquisas Folclóricas

5ª Seção) Cultura Pedagógica:

- Biologia Educacional
- Psicologia Educacional
- Filosofia Educacional
- Terapêutica pela Música
- Educação Esportiva

O Conservatório contava ainda com um Curso de Formação de Músico Artífice e com algumas atividades extra-escolares periódicas. O Curso de Formação de Músico Artífice destinava-se à formação de profissionais especializados em cópia, gravação e impressão de música, tendo por atividades, além das disciplinas Formação Musical e Teoria do Canto Orfeônico, cópia de música em papel liso, papel vegetal e com pentagrama, e execução de matrizes para mimeógrafos; preparação de chapas de chumbo para gravação, tiragem de provas de chapas e gravação de disco; impressão em mimeógrafo e em máquina rotativa e reprodução de cópias heliográficas e em *rotofoto*. Dentre as principais atividades extra-escolares podemos destacar o Centro de Coordenação, que consistia em reuniões semanais entre professores e alunos do Conservatório para estudar e debater questões relativas à formação profissional do professor de canto orfeônico e efetuar leituras a primeira vista de peças musicais; as Sabatinas Musicais, audições semanais de alunos, professores ou músicos

convidados; e as Pesquisas Musicais que, vinculadas à Seção de Biblioteca e Pesquisas, desenvolviam uma série de trabalhos de pesquisa acerca da música brasileira, seja através da produção de estudos, de gravações ou da coleta de materiais histórico-musicais como partituras, etc.

Ao apresentarmos a estrutura sobre a qual se fundava o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, estamos querendo enfatizar que, apesar de o projeto de educação musical popular apresentado por Villa-Lobos ao Governo Vargas em 1932 ter sofrido transformações significativas, principalmente se pensarmos na ênfase maior que se deu à formação cívico patriótica, mesmo assim, o período entre 1942 e 1945 pode ser considerado como o ápice desse projeto. Podemos dizer também que, se, por um lado, tal projeto correspondia às idéias nacionalistas do Estado, idéias estas que se traduziram em políticas de nacionalização do ensino, na ênfase nos valores da pátria, do catolicismo e da família, e na educação encarada como questão de segurança nacional; por outro lado, também correspondia, em grande medida, aos ideais pedagógicos modernistas e escola-novistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos neste trabalho desenvolver uma análise da trajetória social e artística do compositor Heitor Villa-Lobos, interpretando sua atuação na sociedade e na cultura brasileira como fenômeno importante de compreensão sociológica do desenvolvimento sócio-histórico nacional. Villa-Lobos foi, segundo nosso pensamento, um agente social de relevância particular devido à sua posição de destaque nos debates artísticos e educacionais relacionados com o modernismo artístico e com a educação musical e cívica, principalmente durante as décadas de 1920, 1930 e 1940. Procuramos não sobrecarregar nossa análise com dados biográficos e históricos, porém, nos preocupamos em expor e relacionar alguns desses dados que entendemos como mais fundamentais para o trabalho. Também não pretendemos acrescentar idéias inéditas acerca das problemáticas da questão nacional, do modernismo, do governo Vargas e da educação. Ao abordarmos esses temas, buscamos apenas acrescentar dados que permitam a inserção desta análise sobre o músico Villa-Lobos, sobre um pensador não-conceitual, nos contextos de temáticas que acreditamos serem as mais importantes para uma pesquisa que envolve esse compositor no conjunto das problemáticas da Cultura Brasileira e da Questão Nacional no Brasil entre 1920 e 1945.

No decorrer do trabalho procuramos desenvolver uma leitura da trajetória de Heitor Villa-Lobos que elucidasse alguns pontos que consideramos fundamentais para a devida compreensão da relação desse compositor com o contexto social, artístico, cultural, político e educacional de sua época. Ao concluir esta pesquisa não pretendemos esgotar o assunto, mas sim acrescentar ao tema algumas descobertas que confirmem sua relevância para os estudos

sociológicos e culturais, e estimulem ainda mais as reflexões sociológicas sobre a sociedade nacional pelo viés da música.

Tanto o movimento modernista – como um amplo projeto estético-ideológico – quanto as transformações institucionais, culturais, políticas e educacionais produzidas durante o governo Vargas, concorrem para o delinear da trajetória de Villa-Lobos. Observadas as devidas proporções, podemos afirmar nessa trajetória que, atuando como compositor e educador, Villa-Lobos também ofereceu ganhos simbólicos-culturais importantes para o Modernismo e para o varguismo.

Ao explicarmos a inserção de Villa-Lobos junto ao Modernismo e ao Governo Vargas, tentamos mostrar que o movimento modernista se estruturou a partir da reunião de um grupo de artistas que assumiam posições muito semelhantes no meio artístico nacional. Eram artistas ainda não consagrados que direcionam seus projetos num mesmo sentido de afirmação de suas obras e idéias. Dessa união, surgiram discussões, obras e projetos que acabaram por transformar o meio artístico-intelectual nacional, ampliando assim o campo de atuação e aceitação dessa nova geração de intelectuais e de artistas, e conquistando uma parcela importante de determinada elite da época, principalmente na capital do Estado de São Paulo. No caso específico de Villa-Lobos, tais transformações e conquistas foram fundamentais, tanto no seu contato com o ideário pedagógico modernista, quanto com o próprio governo de Getúlio Vargas.

O movimento modernista inaugurou um período excepcionalmente fecundo no campo artístico brasileiro da primeira metade do século XX. Exercendo sua influência sobre um grande número de artistas e intelectuais, superou manifestações de resistência e rejeição, terminando por transformar o pensamento de toda uma época. Entendido como um

movimento ao mesmo tempo estético e ideológico, foi a principal influência na formação das concepções de Villa-Lobos. Temos que pensar, no entanto, que o itinerário individual do compositor se construiu com uma certa autonomia em relação à trajetória do Modernismo em geral, ainda que ambas se encontrassem inseridas num mesmo momento de um amplo processo histórico-social de transformação da sociedade nacional no contexto mundial. Nos anos de 1920 a 1945 alguns princípios ideológicos tornam-se hegemônicos, configurando uma série de correspondências de pensamento entre grupos diferenciados e entre campos distintos. Apesar das divergências existentes, os princípios do nacionalismo, do modernismo e da valorização da educação, acabaram por estruturar a maioria dos debates envolvendo a sociedade, a política, a cultura e as artes nacionais. E, é justamente a partir da compreensão e análise dessas correspondências que acreditamos poder contribuir para o tema em questão, trazendo para a discussão elementos importantes para uma interpretação mais eficiente da trajetória particular de Villa-Lobos.

A partir da influência que exerceu sobre o *pensar* e o *sentir* de intelectuais e artistas, o movimento modernista colaborou para com algumas das principais transformações (artísticas, sociais, políticas, culturais, etc.) da sociedade brasileira entre 1920 e 1945. Esse Movimento foi o principal ambiente no qual Villa-Lobos forjou suas idéias. Com tal afirmação, não pretendemos desprezar outras influências recebidas pelo compositor em sua trajetória, mas simplesmente ressaltar a força particular do Modernismo como meio de formação de suas concepções. Devemos lembrar ainda que, se o Modernismo pode ser encarado como agente fundamental no contexto da trajetória de Villa-Lobos; a importância da presença do compositor para o Movimento também não pode ser desprezada. No trabalho aqui desenvolvido, as histórias de ambos são lidas como estando inter-relacionadas.

Em finais do século XIX, como vimos no primeiro capítulo, os hábitos musicais da cidade do Rio de Janeiro, e também de outras capitais estaduais brasileiras, transformaram-se significativamente, afirmando-se principalmente a presença da música erudita francesa, pós-romântica e impressionista. Essa transformação nos meios musicais dos principais centros urbanos brasileiros em fins do século XIX coincidiu com o movimento musical nacionalista, cujo principal representante foi o compositor Alberto Nepomuceno. A música nacionalista conseguiu, no início do século XX, uma afirmação parcial que se deveu, em boa medida, à participação dos compositores e professores que atuavam nas Sociedades e nos Clubes sinfônicos e nas escolas de música, com destaque para o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Essa primeira geração de compositores “nacionalistas” preocupava-se, mais seriamente do que os compositores “românticos” brasileiros, com a utilização do folclore como matéria prima para as composições eruditas. Esse ambiente musical, juntamente com os ensinamentos de seu pai, Raul Villa-Lobos, podem ser vistos como as primeiras influências absorvidas por Heitor Villa-Lobos, ainda em sua infância. Na juventude, acrescentam-se outras advindas do contato com a música popular urbana carioca, com alguns professores ligados ao Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e com as experiências musicais das viagens por outras regiões do país. Segundo a nossa interpretação, um certo sentimento de nacionalismo já se apresentava em Villa-Lobos nesse momento, porém muito mais ligado a um sentido de curiosidade pelas “coisas nacionais”, ou seja, é um nacionalismo ainda “romântico”. Entre 1913 e 1917, Villa-Lobos estrutura sua formação musical através de estudos autodidatas e de seus trabalhos como violoncelista. Uma outra mudança significativa para a música brasileira somente de dará nos anos marcados pelo fim da Primeira Guerra Mundial, com a presença de uma nova geração de músicos nacionalistas que utilizariam uma

técnica de composição mais moderna, como era o caso de Villa-Lobos. Nesse mesmo momento surgiriam propostas de renovação nas outras artes, representadas por Anita Malfatti, Oswald e Mário de Andrade, entre outros. A afirmação de Villa-Lobos como compositor inicia-se por volta de 1917/18, quando começa a conquistar um certo público, a partir do momento em que passa a assumir sua posição de compositor inovador e também a atrair uma infinidade de críticas que, na sua maioria, são negativas e o posicionam no lado oposto ao representado pelo tradicionalismo musical nos meios artísticos nacionais.

Em nossa leitura, tomamos a *Revolução de 30* como marco importante da história cultural brasileira, principalmente por representar um momento de reestruturação administrativo-política que promoveu uma ampliação da participação de artistas e intelectuais junto à organização cultural, artística, educacional e política oficial. Ao mesmo tempo ressaltamos também a necessidade em se interpretar essa *Revolução de 30* no contexto mais amplo do desenvolvimento sócio-histórico nacional e mundial. Acreditamos que a inserção de Villa-Lobos no governo de Getúlio Vargas pode ser explicada, em grande medida, a partir dessa maior cooptação dos intelectuais e dos artistas no âmbito da administração estatal. Todavia, tratando-se da situação particular de Villa-Lobos, temos que ter em mente que, para a efetiva aceitação de seus projetos pela nova organização governamental, é preciso considerar, por um lado, a importância singular do sucesso conquistado pelo compositor nos meios artístico-musicais paulista e parisiense e, por outro lado, as características de seu nacionalismo musical, que acabavam por aproximar seus projetos dos projetos governistas.

Como vimos, a afirmação de Villa-Lobos em São Paulo se fez ligada ao Movimento Modernista e, principalmente, à Semana de Arte Moderna. A participação de Villa-Lobos no Modernismo e sua estada européia, durante a década de 1920, foram fundamentais para a sua

consagração artística junto a uma influente elite da época. Tal contato e “proteção” certamente agiram positivamente no êxito do contato de Villa-Lobos com o novo governo. Em seu processo de legitimação perante a população, o novo governo vai se apropriar de uma série de projetos de desenvolvimento de grupos variados, desde que correspondessem de alguma maneira aos projetos de desenvolvimento nacional do governo. Villa-Lobos foi incorporado nessas circunstâncias. Foi o sucesso das primeiras participações de Villa-Lobos junto ao governo em São Paulo que estimularam os grupos do poder a inseri-lo no nível federal. Sua inserção se fez com apoio de diversos grupos, dentre alguns mais progressistas e outros mais conservadores. Dentre os grupos que apoiaram a incorporação de Villa-Lobos à organização varguista estavam os educadores escola-novistas. As concentrações orfeônicas acabam por se tornar os principais eventos relacionando Villa-Lobos e Getúlio Vargas, mas devemos ter em mente os objetivos diferentes que tais concentrações orfeônicas assumiam para cada um; enquanto para Vargas a propaganda e a construção de uma consciência nacional comum era o objetivo mais importante, para Villa-Lobos, o principal objetivo das concentrações era o de educar artisticamente a população. O Estado Novo acabou por acirrar a importância das concentrações e a cobrar de Villa-Lobos uma maior participação nas organizações dos eventos cívico-patrióticos. Mesmo assim Villa-Lobos jamais expressou um posicionamento político-partidário, assim como também nunca deixou de receber apoio dos grupos contrários ao autoritarismo de Getúlio. A relação de Villa-Lobos com o Estado Novo, segundo a nossa interpretação, pode ser explicada pela inter-relação que se estabeleceu entre o sentido nacionalista dos projetos de ambas as partes, e é neste sentido que a problemática da questão nacional se faz importante para nossa análise. Acreditamos ainda que as divergências e convergências entre os nacionalismos de Villa-Lobos e do Governo Vargas

podem ser melhor entendidas se analisarmos algumas das obras musicais que Villa-Lobos compôs no período. A série das *Bachianas Brasileiras*, principal projeto de Villa-Lobos entre 1930 e 1945, está sendo privilegiada neste trabalho, visto que entendemos que ela representa a síntese da nação brasileira elaborada na época pelo compositor.

No terceiro capítulo buscamos situar o projeto de educação musical de Villa-Lobos no contexto da questão educacional do período. Vimos que, desde a década de 1920, algumas reformas educacionais já se faziam em determinados estados brasileiros e que o canto orfeônico já era ensinado na capital do Estado de São Paulo. O modernismo, após a Semana de Arte Moderna, assumiu sua postura nacionalista e pedagógica e, no decorrer de todo o Primeiro Governo Vargas, tornou-se o principal movimento cujas idéias de educação musical e artística prevaleceram. Villa-Lobos acompanhou a trajetória estético-ideológica do Movimento Modernista, elaborando seu plano de educação musical em meados dos anos 20, mas, a partir de 1930, conquistou espaços ainda maiores do que os dos outros educadores-artistas modernistas com seu projeto de educação cívico-artístico-musical pelo canto orfeônico. A reestruturação educacional levada adiante pelo governo de Getúlio Vargas, primeiramente com o ministro Francisco Campos e, depois, com Gustavo Capanema, ampliaram significativamente o campo de atuação do projeto de Villa-Lobos. Esse projeto correspondia aos interesses dos diversos grupos envolvidos com o poder pós-30. O caráter apolítico do compositor fazia com que ele fosse aceito por grupos diferenciados. O canto orfeônico servia tanto aos grupos mais conservadores como também aos grupos mais progressistas; servia à Igreja, aos militares e ao Governo, mas servia também aos modernistas e aos escola-novistas. A estrutura educacional sobre a qual Villa-Lobos desenvolveu seu projeto a partir de 1932 foi se fortalecendo com o passar dos anos do governo Vargas. O

projeto de Villa-Lobos, que já se impunha com força significativa no âmbito da S.E.M.A. – criada em 1932 e vinculada à Secretaria de Educação do Distrito Federal –, tornou-se ainda mais forte com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – criado em 1942 – que, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, passou a ditar as regras nacionais sobre o ensino de música e canto orfeônico. O progressivo aumento das posturas autoritárias do governo, mesmo transformando o projeto de Villa-Lobos, acabaram por confirmar sua atuação e existência, principalmente a partir das mudanças educacionais posteriores à implantação do Estado Novo. Nesse momento os elementos mais progressistas presentes no projeto foram sendo postos em segundo plano, em função da maior ênfase dada à propaganda governista, interna e externa. Também nesse momento, os demais projetos, de teor mais progressistas, como o da Escola Nova, perderam espaço em razão dos projetos conservadores da Igreja, dos militares e do Estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia específica

- ANDRADE, Mário de. “Villa-Lobos” (publicado no Diário Nacional, São Paulo, 02/07/1930). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.109-111.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “O Villa-Lobos que eu conheci”. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.25-29.
- BANDEIRA, Manuel. “Villa-Lobos” (publicado em Ariel, 1924). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.106-108.
- BARROS, Paula. *O Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951.
- BEAUFILS, Marcel. *Villa-Lobos: musicien et poète du Brésil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos: Fundação Nacional próMemória, 1982.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's Musical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies/University of Texas at Austin, 1994.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. “Panorama da bibliografia villalobiana”. In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Nº3, 1999, pp.38-47.
- CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos: seleção de textos do Arquivo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CARVALHO, Piedade. *Villa-Lobos: do crepúsculo à alvorada*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- CARVALHO, Ronald de. “A música de Villa-Lobos” (publicado no Estado de São Paulo, 17/02/1922). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.7, 1972, pp.135-139.
- CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. [1987?].
- DEL PICCHIA, Menotti. “Em casa de Souza Lima com Villa-Lobos” (publicado na Gazeta de São Paulo, 27/09/1957). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.2, 1966, pp.155-156.

- _____. "Villa-Lobos" (publicado no Diário do Povo de Campinas, Estado de São Paulo, 20/01/1957). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.2, 1966, pp.157-159.
- _____. "Consagração nacional de Villa-Lobos" (discurso proferido a 03/08/1957). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.4, 1969, pp.147-153.
- _____. "Villa-Lobos" (publicado na Gazeta de São Paulo, 14/9/56). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.4, 1969, pp.154-155.
- DEVOS, Noël. "A música de câmara de Villa-Lobos". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.99-100.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. "A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira". In: *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideu, v.6, abr.1946, pp.283-300.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos: síntese crítica e biográfica*. Rio de Janeiro: Programa de Ação Cultural do MEC, 1971.
- _____. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- _____. "Villa-Lobos e Gilberto Freyre". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.09-23.
- FREYRE, Gilberto. "Saudade de Villa-Lobos". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.1, 1965, pp.82-83.
- _____. "Viva Villa!" (publicado no Correio da Manhã, 02/02/1938). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.5, 1970, pp.77-79.
- GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. *Villa-Lobos: alma sonora do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- GUANABARINO, Oscar. "Pelo mundo das artes" (publicado no Jornal do Comércio, 1933). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.10, 1977, pp.165-166.
- GUERRA-PEIXE, César. "O índio das Arábias". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.41-44.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da Platéia e na Intimidade*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- HORTA, Luís Paulo. *Heitor Villa-Lobos: Iconografia do Museu Villa-Lobos e Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1986.

- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LIMA, Souza. "Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos". In: *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideu, V.6, abr.1946, pp.149-155.
- _____. *Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969.
- MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves: UFRJ, 1987.
- MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- MARIZ, Vasco. "Reavaliando Villa-Lobos". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.31-34.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. "O projeto Memória de Villa-Lobos". In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Nº3, 1999, pp.02-05.
- MAUL, Carlos. *A Glória Escandalosa de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1960.
- MILLIET, Sérgio. "Villa-Lobos" (publicado em 1927). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.128-129.
- _____. "Villa-Lobos" (publicado na *Música* - crônica escrita durante a estada de Villa-Lobos em Paris, São Paulo, Anexo II, nº18, jan./1925). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. v.11. Rio de Janeiro, 1980, pp.141-142.
- MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- NOBRE, Marlos. "Villa-Lobos e a música contemporânea brasileira". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.36-39.
- NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- _____. "Villa-Lobos" (palestra proferida no Museu Villa-Lobos em novembro de 1970). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.6, 1971.
- _____. "Villa-Lobos e a independência da música brasileira" (palestra proferida a 28/04/1972 no VI Ciclo de Palestras). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.05-13.

- _____. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- PALMA, Enos da Costa; BRITO CHAVES Jr., Edgar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Americana, 1971.
- PASSOS, Eduardo. "Variações musicais em Villa-Lobos". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.73-80.
- PAZ, Ermelinda A.. *Sôdade do Cordão*. Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000.
- _____. "As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares". In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Nº3, 1999, pp.12-17.
- PEIXE, Guerra. "O índio das Arábias". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. *The World of Villa-Lobos: in pictures and documents*. Aldershot, England; Brookfield, Vt.: Scholar Press, 1996.
- PINTO, Aloysio de Alencar. "Villa-Lobos e a música folclórica brasileira". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.8, 1973, pp.20-31.
- RIBEIRO, João Carlos (org.). *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- _____. "Villa-Lobos e o violão". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.97-98.
- SCHIC, Ana Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- SCHUBERT, Guilherme. "A música sacra de Villa-Lobos". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.70-71.
- SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Três, 1974. (A Vida dos Grandes Brasileiros/10).
- SILVA, Maria Augusta Machado da. "Um homem chamado Villa-Lobos". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.45-65.
- _____. "Notas biográficas sobre infância e mocidade". In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Nº3, 1999, pp.06-11.

- SOUZA, Jusamara. "A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical". In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Nº3, 1999, pp.18-25.
- TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Stravinsky". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, IV/1, 1988, pp.101-106.
- TEIXEIRA, Anísio S.. "Villa-Lobos". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.1, 1965, pp.13-14.
- _____. "Homenagem a Villa-Lobos" (discurso proferido no Centro Cultura Brasil-Israel, 27/10/1954). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.2, 1966, pp.17-19.
- _____. "Orquestra Villa-Lobos" (publicado na revista alemã em 02/03/1933). In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.6, 1971, pp.60-61.
- TERÁN, Tomás. "Villa-Lobos". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.1, 1965, p.206.
- VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em Família*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1990.
- VILLA-LOBOS, Arminda. "Os 72 anos de Villa-Lobos". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, v.2, 1966, pp.161-163.
- _____. "Villa-Lobos, seu último concerto". In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, v.4, 1969, pp.156-158.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, 1937.
- _____. *Programa do Ensino de Música: Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- _____. *S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística) Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*. In: *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideu, Tomo III, abr.1937, pp.369-405.
- _____. *Canto Orfeônico*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmão Vitale, v.1, 1940.
- _____. *Canto Orfeônico*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, v.2, 1940.
- _____. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia, 1940.
- _____. "Oscar Lorenzo Fernandez". In: *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideu, v.6, abr.1946, pp.589-593.

- _____. In: MUSEU VILLA-LOBOS. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, Vols.1-12, 1966-1981.
- _____. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991. (Presença de Villa-Lobos, v.13.).
- _____. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972.
- _____. *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico*. Vol.1/1940. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1976.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford Studies os Composers. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.

Bibliografia referencial temática

- ADORNO, Theodor W.. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Idéias para a sociologia da música”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- _____. “Sobre música popular”. In: *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais, 54).
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- _____. “A América e o Nacionalismo Musical”. In: *Revista Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de Documentação, Ano I, set./dez.1948.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Manuel Correia. *A Revolução de 30: da República Velha ao Estado Novo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. São Paulo: Guairá, 1941.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Música Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.
- ARAUJO, Maria Celina Soares D’. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ática: 1995.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Educação entre Dois Mundos: problemas, perspectivas e orientações*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- BOMERY, Helena. *Os Intelectuais da Educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. (Org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: FGV/USF, 2001.
- BOSI, Alfredo. “A educação e a cultura nas constituições brasileiras”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992, pp.208-218.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Org. Sérgio Miceli. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. “O ponto de vista do autor: algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural”. In: *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.243-316.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BRUNNEAU, T. *Catolicismo Brasileiro em Época de Transição*. São Paulo: Loyola, 1974.
- CABRAL, Sérgio. “Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira”. In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro: Inubia, vol.2, 1974, pp.36-41.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. “A Revolução de 30 e a Cultura”. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1989, pp.181-198.
- CAPANEMA, Gustavo. “Discurso do Ministro Gustavo Capanema”. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Panorama da educação nacional*. Rio de Janeiro, 1937, pp.15-47.
- CARONE, Edgar. *A Terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.
- _____. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo, Difel. 1977.
- CARVALHO, Marta Maria Chagas de. “O território do consenso e a demarcação do perigo: política e memória do debate educacional dos anos 30”. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.) *Memória Intelectual da Educação Brasileira*. Bragança Paulista: USF/CDAPH, 1999, pp.17-30.
- CHAGAS, Paulo César do Amorim Chagas. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. “Considerações sobre o nacional-popular”. In: *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2000, pp.85-136.

- CONTIER, Arnaldo D.. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira: católicos e liberais*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1988.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. “Música Brasileira: expressão definida de um povo”. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: ENM, v.IX, 1943.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1957.
- FREITAG, Léa Vinocur. “O nacionalismo musical no Brasil”. In: *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.
- GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GELLNER, Ernest. *Nacionalismo e Democracia*. Brasília: Editora da UnB, 1981.
- _____. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradativa, 1993.
- GOMES, Ângela M. de Castro. “O Redescobrimento do Brasil”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. “O Estado Novo e os Intelectuais da Educação Brasileira”. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.) *Memória Intelectual da Educação Brasileira*. Bragança Paulista: USF/CDAPH, 1999, pp.09-14.
- GOULART, Silvana. *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

- _____. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.
- HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.
- HORTA, José Silvério Baia. *O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- IANNI, Octavio. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JARDIM, Antonio. *Re-pensando Mário Musicólogo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades 1974.
- LAUERHASS Jr., Ludwig. *Getúlio Vargas e o Triunfo do Nacionalismo Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- LAMOUNIER, Bolivar. "A inteligência brasileira na década de 1930, à luz da perspectiva de 1980". In: *A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980*. Brasília: UnB, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 54).
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.
- LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1986.
- LOVELOCK, William. *História Concisa da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LÖWY, Michael. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAINWARING, S. *A Igreja Católica e a Política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MANNHEIM, Karl. "O Pensamento Conservador". In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Introdução à Sociologia Rural*. São Paulo: Hucitec, 1981, pp.77-131.

- MARIZ, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *História da Música no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol.6. São Paulo: Cultrix/USP, 1978.
- _____. *A Literatura Brasileira. Vol.VI: O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MENDES, Gilberto. "A Música". In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.127-138.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- _____. "O Conselho Nacional de Educação: esboço de análise de um aparelho do Estado (1931-1937)". In: *A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980*. Brasília: UnB, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 54).
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- MORAES, J.Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORAIS, Regis de. *Cultura Brasileira e Educação*. Campinas: Papyrus, 1989.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo, Ática, 1977.
- MOTTA, Marly Silva da. *A Nação faz 100 Anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. "As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado". In: *A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980*. Brasília: UnB, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 54).

- _____. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- _____. *Um Outro Território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- PRADO Jr., Caio. *Evolução Política do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1933.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. "A inteligência brasileira na década de 1930, à luz da perspectiva de 1980". In: *A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 54).
- RENAN, Ernest. *Qué es Una Nación?* Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- RIBEIRO, Maria Luisa Santos. *História da Educação Brasileira: a organização escolar*. Campinas: Autores Associados, 2000.
- ROMANELLI, Otaiza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930-1973)*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ROMANO, Roberto. *Brasil: Igreja contra Estado (crítica ao populismo católico)*. São Paulo: Kairos, 1979.
- _____. *Conservadorismo Romântico: origens do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SÁ PEREIRA, Antonio. "A cultura geral do músico". In: *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideu, V.6, abr.1946, pp.595-599.
- SCWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato (arquivo Gustavo Capanema)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983.
- _____. "O intelectual e o poder: a carreira política de Gustavo Capanema". In: *A Revolução de 30: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, setembro de 1980*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983. (Coleção Temas Brasileiros, 54).
- _____. (org.). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da USP, 1984.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

- SMITH, Anthony D. *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradativa, 1997.
- SQUEFF, Enio. "Reflexões sobre um mesmo tema". In: SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990.
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TONI, Flávia. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. "Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual". In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.
- WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- _____. "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, 1983.
- _____. "Algumas questões de música e política no Brasil". In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992, pp.114-123.
- _____. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOLFF, Marcus Straubel. *Modernismo Nacionalista na Música Brasileira: Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez nos Anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: PUC, 1991.

ANEXOS

Anexo I: Itinerário de Heitor Villa-Lobos

- 1887** - Nascimento: 5 de março, no Rio de Janeiro
- 1892/93 (5/6 anos)** - Viaja com a família para o interior dos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais
- 1894 (7 anos)** - Família regressa para o Rio de Janeiro
- 1899 (12 anos)** - Morre seu pai, Raul Villa-Lobos
- 1903 (16 anos)** - Vai morar com tia Fifina
- Aproxima-se dos *Chorões*
- 1908/09 (21/22 anos)** - Viaja para Paranaguá
- 1911/12 (24/25 anos)** - Viaja por vários estados brasileiros
- 1913 (26 anos)** - Fixa-se no Rio de Janeiro e casa-se com Lucília Guimarães
- 1915 (28 anos)** - Organiza seu primeiro concerto, em Nova Friburgo
- 1917 (30 anos)** - Organiza seu segundo e terceiro concertos, no Rio de Janeiro
- Conhece Darius Milhaud
- 1918 (31 anos)** - Conhece Arthur Rubinstein
- 1919 (32 anos)** - Participa das comemorações da volta de Eitácio Pessoa da Europa
- Organiza seus dois primeiros concertos em São Paulo
- 1921 (34 anos)** - Aproxima-se dos *Modernistas*
- 1922 (35 anos)** - Participa da Semana de Arte Moderna
- 1923/24 (36/37 anos)** - Viaja para a Europa pela primeira vez
- Aproxima-se da vanguarda artística de Paris
- Organiza concertos em Paris
- 1925/26 (38/39 anos)** - Organiza concertos em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e em Montevideu
- 1927/29 (40-42 anos)** - Retorna à Europa e reside em Paris
- Edita várias de suas obras pela editora Max Eschig
- Organiza concertos em Paris

- 1930** (43 anos) - Organiza concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro
- 1931** (44 anos) - Organiza a *Excursão Artística Villa-Lobos* e a primeira concentração orfeônica, em São Paulo
- 1932** (45 anos) - Assume a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no Rio de Janeiro
 - Organiza o Plano Geral de Orientação: inicia-se o ensino oficial de música e canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal
 - Cria o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico
 - Cria o Orfeão dos Professores
 - Organiza o *Guia Prático*
- 1933** (46 anos) - Cria a Orquestra Villa-Lobos
 - Cria o Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico
- 1934** (47 anos) - Organiza o Programa de Ensino de Música
 - Organiza os Concertos Históricos Brasileiros
 - Cria os Concertos da Juventude
- 1935** (48 anos) - Assume a direção da Embaixada Artística da comitiva do governo brasileiro à Argentina, por ocasião do Terceiro Congresso Pan-Americano de Comércio
 - Rege o Orfeão dos Professores na primeira audição na América Latina da *Missa em Si-Bemol* de J.S.Bach
- 1936** (49 anos) - Representa o Brasil no Congresso de Educação Musical de Praga, e em outros eventos oficiais em Viena, Berlim, Barcelona e Paris
 - Organiza as comemorações do Centenário de Carlos Gomes
 - Separa-se da esposa Lucília Guimarães Villa-Lobos e assume seu envolvimento com Arminda Neves D'Almeida
 - Cria Colônia de Férias
- 1937** (50 anos) - Participa da cerimônia da incineração das bandeiras estaduais
 - Publica o relatório da SEMA intitulado *O Ensino Popular da Música no Brasil*
- 1938/39** (51/52anos) - Participa da Feira de Amostras do Estado Novo
- 1940** (53 anos) - Chefia a Embaixada Artística Educacional Brasileira, em Montevideu
 - Cria o bloco carnavalesco *Sôdade do Cordão*
 - Publica o livro *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*
- 1941** (54 anos) - Deixa a direção da SEMA
- 1942** (55 anos) - Cria o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e é nomeado seu diretor (1942-57)
 - É eleito para a Sociedade dos Homens de Letras

- 1943** (56 anos) - Recebe condecoração do governo do Paraguai
- É eleito membro correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes, na Argentina
- 1944** (57 anos) - Dirige uma série de concertos na Rádio Nacional do Rio de Janeiro
- Realiza excursão artística ao Chile
- Viaja para os Estados Unidos pela primeira vez: faz tourné pelos estados, a convite de Werner Janssen; recebe o título de Doutor em Leis Musicais, no Occidental College; e recebe o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Nova Iorque
- 1945** (58 anos) - Rege a Sinfônica de Boston
- Funda a Academia Brasileira de Música e é eleito seu presidente
- 1946** (59 anos) - Recebe prêmio do Instituto Brasileiro para a Educação, a Ciência e a Cultura (IBECC) na Comissão Nacional da Unesco no Brasil
- Morre sua mãe, Noêmia Villa-Lobos
- 1947** (60 anos) - Viaja para os Estados Unidos para escrever a ópera Magdalena
- 1948** (61 anos) - Viaja para a Europa
- Sofre a primeira crise de saúde: é operado em Nova Iorque
- 1952** (65 anos) - Torna-se membro correspondente do Instituto de França
- Recebe homenagem da Casa da Moeda de Paris
- Faz gravações de suas obras nos Estados Unidos e Europa
- 1953** (66 anos) - Viaja para Israel
- Viaja para a Argentina
- 1954** (67 anos) - Recebe o título de Doutor em Música pela Universidade de Miami
- Participa do Festival Latino-Americano, em Caracas
- 1955** (68 anos) - Viaja para Europa e Estados Unidos
- Recebe a medalha *Richard Strauss*, conferida pela Sociedade Alemã de Proteção aos Direitos do Autor dos Músicos e Compositores
- 1956** (69 anos) - Viaja para a Europa
- 1957** (70 anos) - Recebe inúmeras homenagens em comemoração aos seus 70 anos
- 1957/59** (70-72 anos) - Praticamente reside nos Estados Unidos, viajando para o Brasil e Europa
- 1959** (72 anos) - Morre, a 17 de novembro, no Rio de Janeiro

Anexo II: Cronologia dos principais fatos políticos, culturais e educacionais

- 1888 - Abolição da escravatura
- 1889 - Proclamação da República
- Organização do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro
- 1891 - Constituição
- 1896 - Alberto Nepomuceno cria a Sociedade de Concertos Populares
- 1909 - Futurismo
- Atonalismo: Schoenberg
- 1910 - Expressionismo
- 1911 - Inauguração do Teatro Municipal de São Paulo
- 1912 - Francisco Braga dirige a orquestra da Sociedade de Concertos Populares (1912-1933)
- 1913 - Cubismo
- 1914 - Primeira Guerra Mundial (1914-1918)
- 1915 - Luciano Gallet funda a Sociedade Glauco Velasquez
- 1916 - Dadaísmo
- 1917 - “Revolução Russa”
- “Greve Geral”
- Exposição de Anita Malfatti
- Livros: *Juca Mulato*, de M. del Picchia e *Cinzas das Horas*, de M. Bandeira
- Encontro entre Mário e Oswald de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
- O compositor Darius Milhaud vem viver no Brasil como adido do embaixador francês Paul Cardel (1917-1919)
- 1918 - Manifesto “*Le Coq et l’Arlequin*”, de Jean Cocteau
- 1919 - Exposição do escultor Victor Brecheret
- 1920 - Lorenzo Fernandez funda a Sociedade de Cultura Musical
- Criação da Universidade do Rio de Janeiro
- 1921 - “*Manifesto do Trianon*”, de Oswald de Andrade
- “*Bandeira Futurista*”

- 1922**
- “Revolta do Forte Copacabana”
 - Fundação do Partido Comunista Brasileiro
 - Fundação do Centro D. Vital
 - Semana de Arte Moderna
 - Revista *Klaxon* (São Paulo)
 - Concerto de Ernesto Nazareth no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, organizado por Luciano Gallet
- 1923**
- Revolta armada no Rio Grande do Sul
 - Revista *Ariel* (São Paulo)
- 1924**
- Revolta Armada em São Paulo e no Rio Grande do Sul
 - Formação da “Coluna Prestes”
 - Surrealismo
 - Revista *Estética* (Rio de Janeiro)
 - “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*”
 - Criação da Associação Brasileira de Educação
- 1925**
- Revista *A Revista* (Minas Gerais)
 - Reforma educacional (“Rocha Vaz”)
- 1926**
- Revolta Armada no Rio Grande do Sul
 - Fundação do Partido Democrático de São Paulo
 - Revista *Terra Roxa e Outras Terras* (S. Paulo)
- 1927**
- Revista *Verde* (Minas Gerais)
 - Revista *Festa* (Rio de Janeiro)
- 1928**
- *Revista de Antropofagia* (São Paulo)
 - Livro: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade
- 1929**
- “Grande Depressão” (1929-1933)
 - Organização da Aliança Liberal
- 1930**
- Golpe: “Revolução de 30”
 - Luciano Gallet é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música
 - Lorenzo Fernandez lança a revista *Ilustração Musical*
 - Ernani Braga funda o Conservatório Pernambucano de Música
 - Criação do Ministério da Educação e Saúde: ministro Francisco Campos
- 1931**
- Instituto Nacional de Música é anexado à Universidade do Rio de Janeiro
 - Reforma educacional Francisco Campos
 - Estatuto das Universidades Brasileiras
 - Fundação do Departamento Oficial de Propaganda
- 1932**
- Fundação da Ação Integralista Brasileira
 - “Revolução Constitucionalista”
 - “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova”
 - Washington Pires assume o Ministério da Educação e Saúde

- 1934**
- Constituição
 - Instituto Nacional de Música lança a *Revista Brasileira de Música*
 - Gustavo Capanema assume o Ministério da Educação e Saúde
 - Criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
- 1935**
- “Intentona Comunista”
 - Criação da Universidade do Distrito Federal
 - Criação do Departamento Nacional de Propaganda
- 1937**
- Golpe: “Estado Novo”
 - Constituição
 - Instituto Nacional de Música é transformado na Escola Nacional de Música
 - Criação da Universidade do Brasil
- 1938**
- “*Putsch Integralista*”
- 1939**
- Segunda Guerra Mundial (1939-1945)
 - Criação do grupo *Música Viva* (Kuellreutter)
 - Fechamento da Universidade do Distrito Federal
 - Criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)
- 1942**
- Declaração de Guerra ao Eixo
 - “Manifesto dos Mineiros”
 - Lei Orgânica do Ensino Secundário e do Ensino Industrial
 - Criação do Senai
- 1943**
- Lei Orgânica do Ensino Comercial
- 1945**
- Golpe: deposição de Getúlio Vargas

Anexo III: Catálogo cronológico das principais obras de Heitor Villa-Lobos

1907	Cânticos Sertanejos	Quinteto de cordas com piano
1908	“Mazurka-Choro” da Suíte Popular Brasileira “Schottisch-Choro” da Suíte Popular Brasileira	Violão Violão
1909	Dobrados	Violão
1911	Trio nº1	Piano, violino e violoncelo
1912	Brinquedo de Roda Izath (Ópera em 4 atos) (1912-14) Miniaturas (1912-17) Petizada Pro Max (Marcha Solene) Quinteto Duplo de Cordas Suíte Brasileira Suíte Infantil nº1 Suíte para Quinteto Duplo de Cordas “Valsa-Choro” da Suíte Popular Brasileira “Gavota-Choro” da Suíte Popular Brasileira	Piano Solista, coro e orquestra Canto e piano / Canto e orquestra Piano Banda Violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano Orquestra Piano Orquestra de cordas Violão Violão
1913	Pequena Sonata Pequena Suíte Sonata Fantasia nº1 (Desesperance) Suíte Infantil nº2 Suíte para Piano e Orquestra Suíte da Terra	Violoncelo e piano Violoncelo e piano Violino e piano Piano Piano e orquestra Orquestra de câmara
1914	Danças Características Africanas Danças Aéreas Fábulas Características Ibericarabe (Poema Simfônico) Octeto (Dança Negra) Sonata Fantasia nº2	Piano Orquestra de câmara Piano Orquestra Flauta, clarinete, fagote, 2 violinos, violoncelo, contrabaixo e piano Violino e Piano
1915	Grande Concerto para Violoncelo (nº1) Marcha Religiosa nº1 Quarteto de Cordas nº1 Quarteto de Cordas nº2 Sonata nº1 Sonata nº2	Violoncelo e orquestra Orquestra 2 violinos, viola e violoncelo 2 violinos, viola e violoncelo Violoncelo e Piano Violoncelo e Piano
1916	Centauro de Ouro Danças Africanas Martírio dos Insetos	Orquestra Octeto / Orquestra Violino e piano

	Myremis (Poema Sinfônico)	Orquestra
	Naufrágio de Kleônicos (Poema Sinfônico)	Orquestra
	Quarteto de Cordas nº3	2 violinos, viola e violoncelo
	Quinteto	2 violinos, viola, violoncelo e piano
	Sinfonia nº1 (O Imprevisto)	Orquestra
	Sinfonietta nº1 (À memória de Mozart)	Orquestra
	“Uma camponesa cantadeira” da Suíte Floral	Piano
	Tédio da Alvorada (Poema Sinfônico)	Orquestra
	Trio nº2	Violino, violoncelo e piano
1917	Amazonas (Bailado indígena brasileiro)	Piano / Orquestra
	Cascavel	Canto e piano
	Iara (Poema Sinfônico)	Orquestra
	Lobisomem	Orquestra
	Quarteto de Cordas nº4	2 violinos, viola e violoncelo
	Sexteto Místico (Sextuor Mistique)	Flauta, oboé, saxofone alto, harpa, celesta e violão
	Saci Pererê (Poema Sinfônico)	Orquestra
	“Valsa Mística” da Simples Coletânea	Piano
	Sinfonia nº2 (Ascensão)	Orquestra
	“Idílio na Rede” da Suíte Floral	Piano
	Uirapuru (O pássaro encantado)	Orquestra
1918	Fantasma (Poema sinfônico)	Orquestra
	Jesus (Ópera em 3 atos)	Solistas, coro e orquestra
	Marcha Religiosa	Orquestra
	Marcha Religiosa nº3	Orquestra
	Marcha Religiosa nº7	Orquestra
	Prole do Bebê nº1	Piano
	“Um Berço Encantado” da Simples Coletânea	Piano
	“Alegria na hora” da Suíte Floral	Piano
	Trio nº3	Violino, violoncelo e piano
	Valsa Brasileira	Banda
1919	Canções Típicas Brasileiras	Canto e Piano / Canto e orquestra
	Carnaval das Crianças	Piano
	Dança Frenética	Orquestra
	Festim Pagão	Canto e Piano
	Histórias da Carochinha	Piano
	“Rodante” da Simples Coletânea	Piano
	Meu País	Canto, coro a 5 vozes com acompanhamento
	Sinfonia nº3 (A Guerra)	Orquestra e fanfarra
	Sinfonia nº4 (A Vitória)	Orquestra e fanfarra
	Vidapura (Missa Oratório)	Coro Misto a 4 vozes, solo e órgão / Orquestra, solo e coro misto
1920	A Lenda do Caboclo	Piano
	Choros nº1	Violão
	Dança Diabólica	Orquestra

	Dança Infernal	Piano
	Historietas	Canto e piano / Canto e orquestra
	Marcha Solene nº6	Orquestra
	Marcha Triunfal	Orquestra
	Poema do Menestrel	Piano
	Sinfonia nº5 (A Paz)	Orquestra, coro e fanfarra
	Solidão	Canto e piano
	Sonata nº3	Violino e piano
1921	A Fiandeira	Piano
	A Prole do Bebê nº2	Piano
	Epigramas Irônicos e Sentimentais	Canto e piano / Canto e orquestra
	Fantasia de Movimentos Mistos	Violino e orquestra / Violino e piano
	Malazarte (Ópera em 3 atos)	Solistas, coro e orquestra
	Poema Úmido	Piano
	Quarteto Simbólico (Quatuor)	Flauta, saxofone alto, harpa, celesta e coro feminino
	Rudepoema	Piano
	Trio	Oboé, clarinete e fagote
1922	A Lenda do Caboclo	Orquestra
	Brasil Novo	Banda / Coro e orquestra
	Verde Velhice (Divertimento)	Orquestra
1923	Noneto (Impressão rápida de todo o Brasil)	Flauta, oboé, clarinete, saxofone alto e barítono, celesta, harpa, piano, coro misto e percussão
	Poème de L'Enfant et de Sa Mère	Canto, flauta, clarinete e violoncelo
	Sonata nº4	Violino e piano
	Suíte para Canto e Violino	Canto e violino
	“Chorinho” da Suíte Popular Brasileira	Violão
1924	Choros nº2	Flauta e clarinete / Piano
	Choros nº7 (Settemino)	Flauta, oboé, clarinete, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tam-tam
1925	Choros nº3 (Picapau)	Clarinete, sax alto, fagote, 3 trompas, trombone e coro masculino
	Choros nº5 (Alma Brasileira)	Piano
	Choros nº8	Orquestra e 2 pianos
	Cirandinhas	Piano
	Marcha Solene nº8	Orquestra
	Martírio dos Insetos	Violino e piano / Violino e orquestra
	Serestas	Canto e piano / Canto e orquestra
1926	A Prole do Bebê nº3	Piano
	Choros nº4	3 trompas e trombone
	Choros nº6	Orquestra
	Choros nº10	Orquestra e coro misto
	Cirandas	Piano

	Três Poemas Indígenas	Canto e piano / Canto, coro misto e orquestra
1927	Saudades das Selvas Brasileiras	Piano
1928	Choros nº11 Choros nº14 Choros Bis Quinteto em Forma de Choros	Piano e orquestra Orquestra, banda e coros Violino e violoncelo Flauta, oboé, clarinete, cornete inglês ou trompa e fagote
1929	Choros nº9 Choros nº12 Choros nº13 12 Estudos Francette et Piá Funil (Ballet) Introdução aos Choros Momoprecoce (Fantasia) Suíte Sugestiva (Cinemas) Veículo (Ballet)	Orquestra Orquestra 2 orquestras e banda Violão Piano Orquestra Orquestra e violão Piano e orquestra Canto e piano / Orquestra de câmara, soprano e barítono Orquestra
1930	Bachianas Brasileiras nº1 Bachianas Brasileiras nº2 “Dança” das Bachianas Brasileiras nº4 Canções Indígenas	Orquestra de violoncelos Orquestra Piano Canto e piano
1931	Pra Frente, ó Brasil Momoprecoce Quarteto de Cordas nº5	Coro feminino a 4 vozes à <i>capella</i> Piano e banda 2 violinos, viola e violoncelo
1932	A Roseira Caixinha de Boas Festas (Vitrine Encantada) Evolução dos Aeroplanos Fuga nº1 Guia Prático (1º Volume) O Papagaio do Moleque Rudepoema Valsa da Dor	Quinteto de saxofones Orquestra Orquestra Coro misto a 4 vozes à <i>capella</i> Coro a 1, 2, 3 ou mais vozes à <i>capella</i> ou com acompanhamento de piano ou conjunto instrumental / Canto com acompanhamento de piano ou conjunto instrumental Orquestra Orquestra Piano
1933	Boris Godunov (Cena da coroação de Boris) Ciranda das 7 notas (Fantasia para fagote e cordas) Concerto Brasileiro (Tangos de Ernesto Nazareth) Pedra Bonita (Ballet)	Canto (barítono) e orquestra Fagote e quinteto de cordas 2 pianos e coro misto Orquestra

- 1935** A Roseira (Quinteto de Sopros)
 Flautim, flauta, clarinete, saxofone e saxofone contrabaixo / Quinteto de saxofones
 “Ária” das Bachianas Brasileiras nº4
 Modinhas e Canções (Álbum nº1) (1935-43)
 Piano
 Canto e Piano
- 1936** Ciclo Brasileiro
 Piano
- 1937** Currupira (Poema Sinfônico)
 Marcha para Oeste
 Missa São Sebastião
 Regozijo de uma Raça
 1ª, 2ª e 3ª Suítes do Descobrimento do Brasil
 4ª Suíte do Descobrimento do Brasil
 Orquestra
 Coro a 3 vozes à *capella*
 Coro a 3 vozes à *capella*
 Coro misto, solo de tenor e percussão
 Orquestra
 Coro misto e orquestra
- 1938** Bachianas Brasileiras nº3
 “Ária” das Bachianas Brasileiras nº5
 Piano e orquestra
 Canto e orquestra de violoncelos /
 Canto e piano / Canto e violão
 Bachianas Brasileiras nº6
 Marquesa de Santos (Suíte)
 Flauta e fagote
 Prelúdio e Fuga nº6
 Orquestra
 Quarteto de Cordas nº6
 Orquestra
 Solfejos (1º e 2º Volumes)
 Coro a 1 e mais vozes à *capella*
 Tocata e Fuga nº3
 Orquestra
- 1939** Modinhas e Canções (Álbum nº1)
 New York Sky Line Melody
 Canto e orquestra
 Orquestra / Piano
- 1940** Mandu Çarará (Cantata Profana)
 Piano, coro misto e coro infantil /
 Orquestra, coro misto e infantil
 Prelúdios
 Violão
 Saudade da Juventude
 Orquestra
- 1941** “Prelúdio” das Bachianas Brasileiras nº4
 “Coral” das Bachianas Brasileiras nº4
 Piano
 Piano
 Bachianas Brasileiras nº4
 Orquestra
 Hino à Vitória
 Coro a 4 vozes à *capella*
 Prelúdios 8, 14 e 22 (J.S.Bach)
 Orquestra de violoncelos
- 1942** Bachianas Brasileiras nº7
 Poema Singelo
 Piano
 Quarteto de Cordas nº7
 2 violinos, viola e violoncelo
- 1943** Dança da Terra (Bailado)
 Invocação em Defesa da Pátria
 Coro misto e percussão
 Solo, coro misto a 4 vozes à *capella* /
 Solo, coro e orquestra
 Modinhas e Canções (Álbum nº2)
 Canto e piano
 Poema de Itabira (Viagem na Família)
 Canto e piano / Canto e orquestra
- 1944** Bachianas Brasileiras nº8
 Orquestra

	Quarteto de Cordas n°8 Sinfonia n°6 (Montanhas do Brasil)	2 violinos, viola e violoncelo Orquestra
1945	“Dança” das Bachianas Brasileiras n°5 Bachianas Brasileiras n°9 Canções de Cordialidade Concerto n°1 Fantasia José (Quadrilha Caipira) Madona (Poema Sinfônico) Quarteto de Cordas n°9 Sinfonia n°7 (Odisséia da Paz) Trio	Canto e orquestra de violoncelos / Canto e piano Orquestra de cordas ou vozes Canto e piano / Canto e orquestra Piano e orquestra Violoncelo e orquestra Coro masculino a 4 vozes à <i>capella</i> Orquestra 2 violinos, viola e violoncelo Orquestra Violino, viola e violoncelo
1946	Duo Quarteto de Cordas n°10	Violino e viola 2 violinos, viola e violoncelo
1947	Quarteto de Cordas n°11 1ª e 2ª Suítes de Magdalena (Opereta) Sinfonieta n°2	2 violinos, viola e violoncelo Orquestra, solistas e coro misto Orquestra
1948	Concerto n°2 Fantasia para Saxofone	Piano e orquestra Saxofone soprano ou tenor, 2 trompas e cordas
1949	Cortejo Nupcial Homenagem a Chopin	Orquestra e órgão Piano
1950	Assobio a Jato Erosão (Lenda Ameríndia/Origem do Amazonas) Quarteto de Cordas n°12 Sinfonia n°8	Flauta e violoncelo Orquestra 2 violinos, viola e violoncelo Orquestra
1951	Concerto para Violão e Orquestra Quarteto de Cordas n°13 Rudá (Bailado ameríndio/Deus do amor)	Violão e orquestra / Violão e piano 2 violinos, viola e violoncelo Orquestra
1952	“Allegro non troppo” do Concerto n°3 “Andante com moto” do Concerto n°3 Concerto n°4 Música Sacra (1º Volume) Sinfonia n°9 Sinfonia n°10 (Ameríndia)	Piano e orquestra Piano e orquestra Piano e orquestra Coros a 2, 3, 4 ou mais vozes à <i>capella</i> e com acompanhamento Orquestra Orquestra, coro misto e solistas: tenor, barítono e baixo
1953	Alvorada na Floresta Tropical (Abertura) Concerto para Harpa e Orquestra 2º Concerto para Violoncelo e Orquestra	Orquestra Harpa e orquestra Violoncelo e orquestra

- | | | |
|------|---|---|
| | Fantasia Concertante
Odisséia de uma Raça (Poema Sinfônico)
Quarteto de Cordas nº14 | Piano, clarinete e fagote
Orquestra
2 violinos, viola e violoncelo |
| 1954 | Concerto nº5
Gênesis (Poema sinfônico e Ballet)
Quarteto de Cordas nº15 | Piano e orquestra
Orquestra
2 violinos, viola e violoncelo |
| 1955 | Concerto para Harmônica e Orquestra
Quarteto de Cordas nº16
Sinfonia nº11
Yerma (Ópera em 3 atos) | Harmônica de boca e orquestra
2 violinos, viola e violoncelo
Orquestra
Solistas, coro e orquestra |
| 1956 | Canção das Águas Claras
The Emperor Jones (Ballet) | Canto e piano / Canto e orquestra
Orquestra e solos de contralto e barítono |
| 1957 | A Menina das Nuvens (Aventura musical em 3 atos) (1957-58)
"Vivace" do Concerto nº3
"Allegro Vivace" do Concerto nº3
Duo
Quarteto de Cordas nº17
Quinteto Instrumental
Sinfonia nº12 | Solistas, coro e orquestra
Piano e orquestra
Piano e orquestra
Oboé e fagote
2 violinos, viola e violoncelo
Flauta, violino, viola, violoncelo e harpa
Orquestra |
| 1958 | Bendita Sabedoria (6 corais)
Canção do Amor
Ciranda das 7 Notas
Fantasia Concertante
Fantasia em 3 Movimentos (Em forma de choros)
Floresta do Amazonas
Francette e Piá
Magnificat Aleluia | Coro misto a 6 vozes à <i>capella</i>
Canto e orquestra
Fagote e piano
Orquestra de violoncelos
Orquestra
Orquestra, solo e coro masculino
Orquestra
Solo, coro misto e órgão / Solo, coro misto e orquestra |
| 1959 | Concerto Grosso
I e II Suíte for Chamber Orchestra | Orquestra de sopros
Orquestra de câmara |