

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE – UNESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO - PPGE
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

Carlos dos Passos Paulo Matias

A ÓPERA DO ESTADO NOVO (1937-1945):
Villa-Lobos e a sua relação com o Ministério Capanema

Criciúma, abril de 2009.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Carlos dos Passos Paulo Matias

**A ÓPERA DO ESTADO NOVO (1937-1945):
Villa-Lobos e a sua relação com o Ministério Capanema**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral

Criciúma, abril de 2009.
Carlos dos Passos Paulo Matias

A ÓPERA DO ESTADO NOVO (1937-1945):
Villa-Lobos e a sua relação com o Ministério Capanema

Criciúma, abril de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Gladir da Silva Cabral, Doutor – UNESC – Orientador

Prof.

Prof. Dorval do Nascimento, Doutor – UNESC – Examinador

Prof. Carlos Renato Carola, Doutor – UNESC – Suplente

AGRADECIMENTOS

Penso que a melhor forma de agradecer tantas pessoas que passaram e outras que ainda fazem parte da minha vida, minhas conquistas, minhas quedas... é procurar ao máximo estar com elas e continuar superando minhas limitações. Explico-me: Se minha professora do primário, Bernadete, me visse neste momento terminando o Mestrado, com certeza ficaria muito feliz e saberia que minha gratidão por ela não caberia em palavras nesta página. E assim, estudando mais, dando continuidade a minha – a partir de agora – vida de pesquisador, agradeço meus professores da graduação na pessoa de meu orientador na História João Henrique Zanellato. Assim também, agradeço meus professores do Mestrado na pessoa de meu orientador Gladir da Silva Cabral. Agradeço meus pais Paulo e Elenir – mesmo eles não tendo a dimensão do que significa o mestrado – buscando sempre ser um filho cada vez melhor. Assim também com meus amigos, querendo sempre ser uma boa companhia para todos. E em especial minha companheira Gisele, buscarei sempre, cada vez mais, ser um companheiro batalhador e amigo, pois são as coisas que ela mais admira em mim. Obrigado a todos por acreditarem em mim!

RESUMO

A figura do maestro Heitor Villa-Lobos sempre trouxe certo “mistério” para os historiadores e certo fascínio para os musicólogos. Particularmente para mim, brotam certas indagações sobre a educação, no que se refere à música na escola. Nesse sentido, este trabalho busca através de análises bibliográficas pertinentes ao tema, elaborar considerações reflexivas a respeito da atuação de Heitor Villa-Lobos no movimento nacionalista brasileiro e na educação musical, junto à chamada Reforma Capanema e/ou no Ministério Capanema. Para tanto, são abordados aspectos como: o nacionalismo Estado-novista de Vargas, a inserção do ideário nacionalista brasileiro na política de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, a importância de artistas como Villa-Lobos, as iniciativas de divulgação da música erudita brasileira no exterior e as diversas contribuições de Villa-Lobos na formulação de um padrão de educação musical no Brasil. Dividido em três capítulos e um Grand Finale, esta Ópera aborda na primeira parte uma visão geral de Getúlio Vargas, Villa-Lobos, o Estado Novo e a Música moderna. Na segunda parte os Intelectuais do Estado Novo com destaque para atuação de Villa-Lobos como funcionário público. Na terceira parte a Escola e a Música no Estado Novo e finalmente algumas considerações possíveis para o final, como o novo projeto que estabelece a obrigatoriedade da música nas escolas já sancionada pelo governo brasileiro.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Getúlio Vargas. Estado Novo. Gustavo Capanema. Educação. Canto Orfeônico.

ABSTRACT

The person like the conductor Heitor Villa-Lobos always shows some "mystery" for historians and certain fascination for the musicologist. Especially for me, certain questions arise about education, with regard to music in school. Accordingly, this paper through analysis literature relevant to the topic, develop reflexive considerations regarding the performance of Heitor Villa-Lobos nationalist movement in Brazilian music and education at the Reform Capanema. For both, addressed issues such as: nationalism novist Member of Vargas, the insertion of nationalist ideology in the politics of Brazilian Gustavo Capanema, Minister of Education and Health of the government of Getúlio Vargas, the importance of artists such as Villa-Lobos, initiatives for the dissemination of Brazilian classical music abroad and the various contributions of Villa-Lobos in formulating a standard of musical education in Brazil. Divided into three chapters and um Ample Closing, this opera approached at the first part a vision across the board as of Getúlio Vargas Villa-Lobos, the estate New and the music moderate. In part two the Highbrow from the Stands New along emphasis about to he acts as of Villa - Wolves as a civil servant. In part three the school and the music at the Been New and at last a few considerations feasible for its closing , as the new projeto than it is to he establishes the one obrigatoriedade from the music at the schools already sancionada by the government Brazilian.

Keywords: Villa-Lobos. Getúlio Vargas. New State. Gustavo Capanema. Education. Orfeônico corner.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Getúlio Vargas

Exposição de fotografias 19 de abril a 22 de maio de 1983. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1983.125p.

Exposição realizada em comemoração ao centenário de nascimento de Getúlio Vargas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 19 de abril a 22 de maio de 1983.

Getúlio Vargas aos 12 anos São Borja (RS), 1895.

1. Alzira Vargas, oficial de gabinete da presidência, acompanhada de seu pai, é entrevistada por revista norte-americana.
2. Alzira Vargas do Amaral Peixoto com seu pai e Ademar de Barros durante o segundo governo no palácio do Catete. Rio de Janeiro.
3. Formatura de Getúlio Vargas na Faculdade de Direito de Porto Alegre (RS), dezembro de 1907.
4. chegada de Getúlio Vargas em Itararé (SP), 28 de outubro de 1930. Foto: Claro Gustavo Jasson
5. Getúlio Vargas, chefe do Estado-Maior Revolucionário, no trem que o levava para o Rio. Outubro de 1930.
6. Getúlio Vargas, chefe do Governo Provisório, assina os atos de nomeação de seus ministros. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1930.
7. Vargas em entrevista coletiva à imprensa, no palácio Rio Negro, anuncia a realizações de eleições. Petrópolis, 2 de março de 1945.
8. Dia do trabalho no campo do Vasco da Gama. Rio de Janeiro, 1º de maio de 1942. Foto: Antonio Monteiro.
9. Protesto por ocasião do assassinato, pela policia pernambucana, do estudante Demócrito de Sousa Filho. São Paulo, março de 1945.
10. Comício da Liga de Defesa Nacional por ocasião do aniversário de Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1943. Foto: Antonio Monteiro.

11. Enterro de Getúlio Vargas em São Borja (RS), 26 de agosto de 1954.

12. Getúlio Vargas aos 12 anos São Borja (RS), 1895.

Heitor Villa-Lobos

<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/nacionais/villalobos.htm>.

Acessado em 20/03/2009

<http://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/cu26032.htm>. Acessado em 20/03/2009

<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/nacionais/villalobos.htm>.

Acessado em 20/03/2009.

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

ABE: Associação Brasileira de Educação

AIB: Ação Integralista Brasileira

ANL: Aliana Nacional Libertadora

CNP: Conselho Nacional do Petróleo

CSN: Companhia Siderúrgica Nacional

CPDOC: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea

DASP: Departamento Administrativo do Serviço Público

DIPD: Departamento de Imprensa e Propaganda

FNM: Fábrica Nacional de Motores

FEB: Força Expedicionária Brasileira

LDB: Lei de Diretrizes e Bases

MEC: Ministério da Educação e Cultura.

OSB: Orquestra Sinfônica Brasileira

OSESP: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

Países do Eixo: Alemanha, Itália e Japão

PCB: Partido Comunista do Brasil

Política do café-com-leite: São Paulo e Minas Gerais se alternavam no poder central

PR: Paraná

PSD: Partido Social Democrático

PTB: Partido Trabalhista Brasileiro

RS: Rio Grande do SUL.

SEMA: Superintendência de Educação Musical e Artística

TCC: Trabalho de Conclusão de Curso.

SUMÁRIO

Abertura: Introdução.....	11
1 Revisando o Estado Novo: Getúlio Vargas e Villa-Lobos.....	20
1.1 Primeiro ato: O político – Getúlio Vargas.....	20
1.2 Segundo ato: o golpe – Estado Novo.....	27
1.3 Terceiro ato: o músico – Heitor Villa-Lobos.....	32
1.4 Quarto ato: influências musicais, sua vida-musical no mundo.....	36
1.4.1 Influências.....	36
2 Conjunto: Intelectuais do Estado Novo e a música.....	39
2.1 Conjunto: os intelectuais modernistas.....	39
2.2 Conjunto IV: a Semana de Arte Moderna.....	45
2.3 Conjunto: Villa-Lobos funcionário Público.....	51
2.3.1 Aproximação e interesses.....	51
2.3.2 Algumas atuações de Villa-Lobos	54
3 Coral: a Escola e a Música no Estado Novo.....	64
3.1 Coral: a educação e as constituições republicanas até 1937.....	64
3.2 Coral: reformas na educação.....	69
3.3 Coral: a Reforma Capanema.....	77
3.4 Coral: o Canto Orfeônico.....	84
GRAND FINALE: considerações possíveis.....	96
Referências.....	100
Anexo I.....	105
Anexo II.....	107
Anexo III.....	115
Anexo IV.....	120
Anexo V.....	125
Anexo VI.....	127
Anexo VII.....	128
Anexo VIII.....	129

ABERTURA: INTRODUÇÃO

Algum dia de julho de 1995, a banda marcial do Colégio Madre Teresa Michel estava viajando para o Concurso Estadual de Bandas e Fanfarras que aconteceu na cidade de Blumenau, em Santa Catarina. Eu, naquela ocasião, era o maestro. No repertório havia marchas (dobrados) como “Dois Corações” e “Brasília”, para o desfile de entrada na arena do concurso; sambas como “Aquarela Brasileira” e “Tristeza”; clássicos populares como “Raindrops Keep Falling on my Head”, “Flash Dance” e “O Canto do Pajé” (Anexo I), de Heitor Villa-Lobos. Na época, eu ainda não havia entrado para a faculdade de História, portanto não estava atento ao nome da música de Villa-Lobos nem à trajetória do próprio maestro. Não tinha clareza, mas começava ali meu contato com a obra e a vida de Heitor Villa-lobos. Eu gostava do Canto do Pajé. É uma música que tem uma introdução forte, bem acentuada, vibrante, imponente, isso dava entusiasmo ao regente e para os músicos, mas eu não fazia idéia de quem seria o Pajé? Vargas? Hoje, vendo a letra e ouvindo o Canto do Pajé, sinto-me fascinado pelas histórias de vida do compositor e do “Pajé”. Por que falo isso? Veja o que diz – uma parte – da letra da música:

Oh, manhã de sol

Anhangá (na mitologia tupi-guarani, alma, espírito maligno, o diabo)

fugiu

Anhangá rê rê

Ah, foi você

Quem me fez sonhar

Para chorar a minha terra

Coaracy rê rê

Anhangá fugiu

A estrofe é fascinante em significados, se pensarmos do ponto de vista da ópera do Estado Novo: um diabo que nos faz ter sonhos para depois nos fazer chorar. Quem seria o diabo? Algum governo? Alguma classe social? Alguma ideologia? Ou há um sonho perdido. Por que Anhangá o fez assim? Mas o Brasil não precisa ser assim, ele pode ser diferente, mais musical, mais trabalhador, mais patriota. O diabo não deixa esse sonho acontecer? Contudo, Tupã sabe que é possível o sonho ser realidade. Deus sabe que nosso salvador pode brilhar. Brilhar tanto quanto o Sol do nosso Brasil. Quando o Pajé entra em cena – nos estádios de futebol, nas grandes concentrações orfeônicas – o diabo foge. A esperança volta, o Sol volta a brilhar, tudo esta salvo... É o tipo de comportamento que encontraremos nos personagens da Ópera do Estrado Novo! Veja:

Oh, Tupã deus do Brasil
Que o céu enche de sol
De estrelas de luar e de esperança
Oh, Tupã tira de mim esta saudade
Ah, Anhangá me fez
Sonhar com a terra que perdi

Então, como já disse, sou músico instrumentista, regente de banda marcial e graduado em História. Quando comecei a procurar um tema para pesquisar em meu trabalho de conclusão de curso na História, despertou-me muito interesse a história musical de Heitor Villa-Lobos. Além de saber que Villa-Lobos foi e é um renomado maestro brasileiro, havia outras inquietações. Uma delas muito me intrigava por um motivo que ainda me desafia: as poucas vezes que ouvi falar de Villa-Lobos durante a graduação e a total ausência de referência ao maestro no ensino fundamental. Eu só conhecia um pouco sobre a vida do maestro por causa de meu envolvimento com a música.

Para concluir o curso de História, fui atrás de um objeto de investigação já direcionando para Villa-Lobos e acabei escrevendo sobre esse maestro ainda desconhecido da maioria dos brasileiros. Fiz a análise de algumas obras de musicólogos e de historiadores sobre a atuação do músico no Estado Novo. A polêmica em torno da originalidade na música popular brasileira – que também afetou a criação musical de Villa-Lobos, segundo os

implacáveis críticos de sua obra – passou por um processo que, em sua gênese, nada tem de “folclórico” e sofre uma verdadeira operação de autenticação cultural.¹

Fui buscar nos musicólogos Vasco Mariz (2005), Arnaldo Magalhães de Giacomo (1960), Maria Maia (2000) e outros um pouco da obra e da vida do maestro Villa-Lobos, que aparece na fala desses entusiasmados estudiosos como um gênio que não deve ser esquecido jamais. Mariz é considerado o maior estudioso da vida e da obra do maestro, e descreve Villa-Lobos como um músico erudito do século XX que, mesmo sendo “brasileiro”, conseguiu projeção mundial como um dos gênios da música do século passado. Segundo Mariz, um brasileiro que não negou sua origem morando fora do país – Villa-Lobos sempre fez questão de dizer em todos os lugares por onde passou que era brasileiro – e que muito lutou para que o mundo conhecesse um pouco da música brasileira por meio de suas obras.

Busquei nos historiadores Marcos Napolitano (2002), Adalberto Paranhos (1999) e Arnaldo Contier (1998) um pouco da história do músico Heitor Villa-Lobos e do envolvimento desse músico com alguns aspectos da administração direcionada para a educação dos governos de São Paulo e do Rio de Janeiro antes e durante o Estado Novo. Paranhos (1999) traz, no **Roubo da Fala**, uma minuciosa análise da construção da ideologia trabalhista no Estado Novo e as ferramentas usadas pelo regime para legitimar esses ideais, analisando também onde e como o projeto musical de Villa-Lobos aparece na legitimação da ideologia trabalhista. Marcos Napolitano (2002) faz uma análise da música popular do Ocidente, do folclore e da música e na história do Brasil, na obra intitulada **História e música: história cultural da música popular**.

Como já disse, o fato de ser músico e ter minha formação acadêmica em História teve e tem influenciado muito nas escolhas de meus objetos de pesquisa. Não vejo isso como um obstáculo nem como vantagem. Em meu trabalho de graduação, apenas procurei demonstrar que o debate sobre a figura de Villa-Lobos, e mais ainda como educador no Estado Novo, não está concluído e muito menos adormecido. Fiz uma exposição da posição de cada grupo (músicos e historiadores) suficiente para aquela proposta de TCC. O que procuro agora é inserir-me no grupo de pesquisadores que se debruçam sobre as biografias tanto de Villa-Lobos como de Getúlio Vargas para buscar entender a relação entre a música e a política no Estado Novo. Procuro ao máximo não escrever como historiador nem como músico, desafio que admito já de antemão que não será fácil, pois como diz Marcos

¹ NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 54.

Napolitano: “Afim, todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã do seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil”.² Pretendo me aprofundar um pouco mais na relação da música com a educação no Estado Novo juntamente com a Reforma Capanema.

A ideologia educacional do Estado Novo caracterizou-se através da Reforma Capanema. Observada em suas linhas mestras, essa reforma empreendida quase ao fim da ditadura de Vargas, tentou colocar em ação mecanismos que garantissem a divulgação e a solidificação dos valores do Estado autoritário no seio das classes populares.³

Se for o caso, a música de Villa-Lobos terá, acima de tudo, a riqueza da ambigüidade. Riqueza daqueles que levam seus projetos a um ponto de tal extremismo que acabam por produzir o inverso do que desejavam. Nesse sentido, os momentos mais impressionantes da obra de Villa-Lobos não são os que parecem sintetizar o Brasil, mas aqueles nos quais, à força de tentar levar o princípio da unificação ao extremo, ele acaba por perder o Brasil. E, no que diz respeito o nacionalismos musicais, vale o dito de Nietzsche: “É necessário saber perder-se para poder se encontrar”.⁴

Se o Estado Novo fosse representado numa ópera, esta seria no mínimo empolgante, estimulante, quem sabe brilhante, dependendo do ponto de vista e da perspectiva que se está olhando. Parte importante da história recente do país, o chamado Estado Novo ou o golpe dentro do Golpe, como dizem alguns historiadores, ainda provoca muitas discussões fervorosas e provocantes acerca de seu mecanismo de funcionamento e de seu modo de execução. Todavia, olhando de onde pretendemos investigar, a música na educação e as políticas nacionalistas, a ópera teria, assim, dois dramas bem definidos. O primeiro deles seria o drama – segundo algumas biografias apologéticas – de um músico “genial”, conhecido e reconhecido já fora do país, músico inovador, à “frente de seu tempo”, educador, sensível para entender e “refazer” a música brasileira, enfim conhecedor da alma do Brasil, ao menos do Brasil musical.

Adalberto Paranhos, olhando o maestro de outro ângulo, nos diria mais: “Personagem ímpar da cena artística brasileira, cuja fama já transbordara as fronteiras nacionais, Heitor Villa-Lobos, compositor e regente, puxava o coro da ‘unanimidade nacional em torno do Estado Novo e de seu Chefe’”.⁵ Percebemos, então, não só um músico “genial” – como descrevem seus biógrafos, destacando aqui o mais importante deles, Vasco Mariz, que foi seu amigo pessoal –, mas um intelectual muito bem politizado e entrosado no sistema,

² NAPOLITANO, Marcos, op. cit.

³ SANTOS, Silva Marinete. **A Educação Brasileira no Estado Novo**. São Paulo: Editorial Panorama/Livramento, 1980, p. 30.

⁴ SAFATLE, Vladimir. A Riqueza da Ambigüidade. **Diapason**, n. 3, p. 45, julho/agosto de 2006.

⁵ PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil**. São Paulo: Editorial, 1999, p. 41.

como procurou demonstrar Paranhos. Logo, um artista que, querendo ou não, sabia que o Estado poderia ser o grande mecenas para a divulgação de sua música no Brasil e no mundo, e sua música tornar-se-ia um dos carros chefes do nacionalismo Estado-novista de Vargas, como veremos no decorrer deste trabalho.

O outro drama seria o de um presidente que “farejava no ar, a tempestade que se aproximava e teve a habilidade de capitalizá-la, politicamente”.⁶ Um astuto político gaúcho que esperou a “hora certa” para colocar o Brasil nos trilhos, segundo Silva, “nos trilhos do crescimento, da educação, do nacionalismo”, era o presidente que tiraria o Brasil das amarras, da vaidade, das disputas políticas e do atraso das velhas “oligarquias, para colocá-lo no caminho da democracia feita com ‘seriedade’, transparência, responsabilidade...”. Logo, um país que não teria mais eleições fraudulentas; não teria mais os conchavos encravados no nosso comportamento, como o voto de cabresto ou a ‘política de café-com-leite’. Enfim, o país passaria de uma vez por todas por uma grande mudança em suas estruturas políticas e sociais. Procura-se, com esses discursos, fazer pensar que é preciso livrar-se das velhas estruturas oligárquicas e deixar que o novo – que será bom para todos – consiga se consolidar. Capta-se aí um pequeno desenho por onde caminhará o Estado Novo e sua estrutura de poder, quem sabe dramática.

Mas como resolver esses dramas? Como lidar com eles? O que eles representavam ou representaram para os personagens Vargas e Villa-Lobos e para os envolvidos com projeto Estado-Novista, como os intelectuais, a nova elite e a velha elite? A educação, como ficaria? Educação que sofrerá influências também de ex-escravos e imigrantes europeus que por aqui chegam? Essas e outras indagações farão parte das investigações deste trabalho, de modo que no centro de meus interesses de pesquisa estão, exatamente, as dinâmicas que operam no Ministério Capanema, mais especificamente no campo da educação na chamada Reforma Capanema, em especial os mecanismos que conferem legitimidade às ações envolvendo o maestro Heitor Villa-Lobos e seu projeto musical para as escolas do período. Foi justamente nesse período que “nosso país vivenciou o momento histórico de maior valorização da música no ambiente educacional. Esta valorização se materializou através do uso do canto orfeônico em caráter obrigatório em toda a rede escolar”.⁷ Isso também é notável nas “diretrizes ideológicas que nortearam a política

⁶ Idem, p. 25.

⁷ UNGLAUB, T. R. R. , Música e Nacionalismo em um Projeto de Hegemonia Política. **Esboço** – Revista de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, n. 14, p. 149, 2005.

educacional do Estrado Novo”,⁸ dado que elas se “consubstanciavam-se na exaltação da nacionalidade, nas críticas ao liberalismo, no anti-comunismo, na valorização do ensino profissional”.⁹ Em síntese, “conscientemente, a cúpula de poder colocou a educação a serviço dos desígnios o estado autoritário.”¹⁰ E Villa-Lobos levou sua música até as escolas, e não só até as escolas, mas teoricamente a todos os brasileiros, inseridos nesse mega-projeto nacionalista.

Esses dois “dramas” iriam se entrelaçar a partir de 1937. De um lado Getúlio, o chefe do governo, e do outro Heitor Villa-Lobos, o maestro que superou Carlos Gomes em fama no exterior. Estando o golpe consumado, “em função do novo quadro que se delineia, a educação passa a ser alvo de cuidados especiais. Ainda em 1930 foi criado o Ministério de Educação e Saúde, e, logo após, o Conselho Nacional de Educação, órgãos que daí por diante cuidariam de todos os aspetos ligados à questão”.¹¹ Já na questão musical, “Villa-Lobos, jovem compositor talentoso e ‘desconhecido’, transforma-se no maior expoente da música do Brasil – há quem diga, das Américas –, representante em todo mundo do melhor daquilo que era produzido em termos de música séria, e melhor [...]”.¹² Não tão desconhecido assim, já que segundo Kieffer “o maestro foi o único músico a participar da Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo.”¹³ Isso contribuiu para torná-lo um pouco mais popular, visto que a crítica tanto da Semana, como da música de Villa-Lobos foi implacável com os modernistas e com o maestro.

A partir de 1936 começou-se a cogitar acerca da elaboração de um plano nacional de educação como havia estipulado a Carta de 1934. Gustavo Capanema, “que ocupava a pasta de Educação e Saúde na época, formulou então um questionário para um inquérito que deveria dirigir-se a professores, estudantes, jornalistas, escritores, cientistas, sacerdotes, militares e políticos”.¹⁴ Esse plano mais tarde fará parte da Reforma Capanema, reforma que estará na frente da instituição – Ministério da Educação – que vai apoiar e divulgar o projeto musical de Heitor Villa-Lobos.

⁸ SANTOS, Silva Marinete, *idem*, p. 25.

⁹ *Idem* p. 25.

¹⁰ *Idem*, *Ibidem*.

¹¹ *Idem* p. 19.

¹² CHERŃAVSKY, Anália. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Campinas: [s.n.], 2003, p. 69.

¹³ KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira: Movimento/MinC/Pró-Memória* – Instituto Nacional do Livro. Porto alegre: Editora Movimento, 1986. p. 56.

¹⁴ SANTOS, Silva Marinete, *op. cit.*, p. 20.

Neste trabalho de caráter exploratório, dialogando com Roger Chartier, Sandra Jatahy Pesavento e outros autores, busco contribuir um pouco para os debates sobre educação, mais especificamente a respeito da Reforma Capanema e Villa-lobos. Procurarei explorar a representação do contato entre o projeto musical do maestro e a Reforma Capanema e perceber a trajetória de sua pessoa enquanto artista, com o regime de Vargas. O conceito de representação será aqui entendido na ótica de Chartier, quando nos diz:

A problemática do mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real.¹⁵

O conceito de Chartier ficará mais claro quando explorarmos a fundo a criação e a atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Em maio de 1937, o Plano Nacional de Educação, elaborado pelo Conselho Nacional de Educação, foi encaminhado à Presidência da República. “Caracterizava-se por dar grande ênfase ao ensino cívico e à educação física. O primeiro deveria ser ministrado em todos os graus e ramos do ensino, a última, seria obrigatória nos cursos primários e secundários, sendo facultativo no superior”.¹⁶ Percebe-se um direcionamento para o nacionalismo, civismo. Isso representa de algum modo uma ligação com a música “puramente brasileira” de Villa-Lobos.

Na verdade, a propaganda dirigida às massas no sentido de atraí-las para as figuras de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas acabou se tornando um novo recurso bastante eficaz para a sacralização do conceito de “brasilidade” nos campos da música e da política. O sentido nacionalista, cívico e profundamente romântico desses espetáculos,¹⁷ aliado a um momento de intensa euforia, com a queda de Washington Luís, contribuiu para fixar a imagem de Villa-Lobos junto à crítica e ao público em geral. Durante toda a década de 1930, esse novo *marketing* ou estratégia intimamente associada à propaganda, esses espetáculos ou as declarações de Villa-Lobos às vezes bombásticas ou “mentirosas” viraram notícia praticamente em todos os jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais.¹⁸ E

¹⁵ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 23-24.

¹⁶ SANTOS, Silva Marinete., op. cit., p. 20.

¹⁷ Os espetáculo eram grandes concertos promovidos por Villa com um número enorme de alunos (12 mil, 20 mil) que formavam um grande coral para exaltar a pátria.

¹⁸ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História, São Paulo. p. 20-21.

assim foi quando Villa-Lobos recebeu um convite para criar um curso de música no governo de Vargas.

Paranhos nos diz também:

Zeloso de seu dever como educador, o “Estado Novo” se lançará numa verdadeira operação de dessignificação e ressignificação relativamente a umas tantas tradições e concepções incorporadas à história do movimento operário no Brasil. Anteriormente, aliás, já se esboçara um movimento de apropriação de símbolos e formas de luta das classes trabalhadoras, que ganhará corpo durante a ditadura estado-novista.¹⁹

E Villa-Lobos aparecerá justamente bem incorporado a esse contexto com sua música, seu projeto musical para educação e com seu gênio forte. O estilo de música que o maestro Villa-Lobos vai aplicar nas escolas com o seu Canto Orfeônico procura, além de ensinar o aluno a cantar, passar-lhe uma noção muito forte de disciplina, hierarquia e orgulho de ser brasileiro. A disciplina parece tão fascinante que as grandes concentrações orfeônicas com mais de 20 mil alunos chamam a atenção pelos detalhes, entrada e saída das crianças dos locais de apresentação, por exemplo.

Wisnik, autor sobre o qual também nos apoiaremos, seguindo um raciocínio parecido com o que foi exposto anteriormente e muito atento às relações da música com a política no Brasil, nesse caso durante o Estado Novo, afirma que:

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, 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. É durante esse episódio que Villa-Lobos leva adiante o programa de implantação do canto orfeônico nas escolas do País, tomando a atividade coral como um veículo de introjeção do sentimento de autoridade.²⁰

O autor vê no Estado Novo uma estreita relação entre a pedagogia musical e a política, relação que entrará no plano educacional apoiado pela Reforma Capanema. Wisnik percebe a necessidade e a intencionalidade do regime em mobilizar massas, e a capacidade da música em transformar isso em realidade da maneira mais discreta possível – discreto no sentido de que: se todos estão ouvindo e cantando músicas “belas”, não há nada de errado com isso, afinal música não faz mal a ninguém. E, assim, o Estado Novo vai convidar e dar suporte para que Villa-Lobos implante seu projeto musical nas escolas de todo o país. E automaticamente toda essa vibração da música nacionalista de Villa-Lobos se transformará

¹⁹ Idem, p. 95.

²⁰ WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política**. São Paulo: Ática, 2000, p. 120.

em um “ótimo projeto para o país”. Deve-se atentar que o Estado Novo vai levar o “benefício” da música para todas as pessoas, mas em benefício de quem?

É dentro desse novo contexto que a educação deve ser examinada. As modificações ocorridas a partir de 1937 foram resultantes de uma gradativa evolução das estruturas econômicas e política iniciada em 1930. O Estado Novo, embora sem grande consistência ideológica, procurou traçar certas diretrizes para a educação.²¹

O presente trabalho será dividido em introdução, conclusão e mais três capítulos. No primeiro capítulo farei uma caracterização geral do Estado Novo e da música de Villa-Lobos, dando ênfase nas figuras dos dois personagens da Ópera do Estado Novo, Villa-Lobos e Getúlio Vargas. No segundo, veremos de modo geral alguns problemas – algumas reformas – da Educação na República e o Movimento Modernista. E finalmente, no terceiro, a Reforma Capanema e o Projeto Musical de Heitor Villa-Lobos: o Canto Orfeônico.

²¹ SANTOS, Silva Marinete, op. cit., p. 24.

1 Revisando o Estado Novo: Getúlio Vargas e Villa-Lobos

1.1 Primeiro ato – O Político: Getúlio Vargas

No primeiro ato da ópera, entra um dos protagonistas em cena: Getúlio Vargas! Quem foi ele? De onde veio? Para que veio? Por que veio? Como veio? Para onde vai? Conhecer uma pessoa em sua totalidade certamente é algo impossível. Conhecer alguma coisa de sua personalidade, de suas ambições, seus desejos, seus medos, quem sabe até seja parcialmente possível. Mas como? Uma das formas é através das obras que se produz do investigado, como: quadros, músicas, esculturas, textos e tantas outras formas de manifestação artísticas. Ficamos muitas vezes bem perto de conseguir entender o que queria o autor com sua obra ou quem ele estava retratando em sua obra, porém nunca se pode esquecer que cada homem, cada artista, cada biógrafo é um homem de seu tempo. Com o famoso político Getúlio Vargas não foi e não é diferente. Por mais que tenhamos biografias escritas sobre sua vida, sua atuação política, suas ambições, seus medos, ainda assim não temos e não teremos a totalidade completa de quem foi e como foi Getúlio Vargas.

[...] Getúlio Vargas não se amedrontou. Com serenidade e ação ordenadora, em menos de três anos conseguiu dominar os efeitos calamitosos da situação [...]. Era um homem de comportamento cordial e inalterável com seus auxiliares. Nunca se impacientava [...]. Um sorriso contagiante e uma jovialidade expansiva não comum em um homem como ele, habitualmente concentrado.²²

Os comentários anteriores são de Luiz Vergara. Ele foi secretário do governo, chefe de gabinete, chefe da Casa Civil e autor de quase todos os discursos de Getúlio Vargas. No livro chamado **Getúlio Vargas passo a passo 1928-1945** (2000), Vergara traz, em forma de narrativa, um pouco de sua vida como funcionário público, onde trabalhava bem perto literalmente do Presidente, e por isso conta detalhes do jeito de ser e trabalhar de Getúlio Vargas. Devemos atentar para o fato de que quem escreve foi funcionário próximo de Vargas, logo os detalhes captados pelo biógrafo possivelmente sofreram as influências dessa vida bem próximo do biografado, mesmo que o autor tente ter o máximo de cuidado possível. O fato de nunca ter escrito nada sobre Getúlio em vida é explicado pelo próprio Vergara no livro. Ele diz:

²² VERGARA, Luiz. **Getúlio Vargas passo a passo: 1928 a 1945**. 2. ed. Porto Alegre: AGE, 2000, p. 8.

A explicação é bem simples. Como auxiliar e colaborador, obrigado a tomar conhecimento de ocorrências e situações que exigiam sigilo ou mesmo segredo, procurei sempre manter um comportamento de total e constante reserva e não podia, conseqüentemente, atribuir-me o direito de divulgá-las e torná-las públicas, sob pena de considerar-me indigno pela indiscrição para com um homem que confiara em mim de forma inequívoca durante quase dezoito anos de sua vida política, tão agitada, mareante e ingloriamente encerrada sob o signo do ódio e da injustiça.²³

Percebe-se, na fala de Vergara, certa admiração pelo chefe. Não era para ser diferente, pois em muitas das suas narrativas o autor nos conta das vezes em que Getúlio procurou ajudá-lo nas suas ambições profissionais. Ele fala inclusive que Vargas o instigava a enveredar pelo caminho da política, mas Vergara dizia: “Não tenho ambições políticas e felizmente continuei a não tê-las durante os dezoito anos que trabalhei ao seu lado”.²⁴ Vergara procura traçar, na sua narrativa biográfica, um Getúlio Vargas ciente e consciente do que queria e por que queria no cargo de mandatário da nação. Vergara conta a história de Vargas desde quando este já exercia um cargo político no Rio Grande do Sul. O autor descreve muitas de suas qualidades, muitas de suas habilidades, vê Vargas sempre sereno e compreensivo.

“A arma é o voto do político; o voto é a arma do cidadão”.²⁵ Essa frase do Millor Fernandes, citada num pequeno livro chamado **O que é política**, pode nos ajudar a entender um pouco desse tão “admirado” político brasileiro. Sendo a arma o voto do político, Vargas pegou em armas quando foi necessário, segundo Vergara. Mas não podemos deixar de indagar se Vargas não pegara em armas quando era de seu interesse, pois a história nos mostra que sempre se pegou em armas muito mais por interesses do que por necessidades. Aliás, a respeito do assalto integralista ao Guanabara (em 11 de maio de 1938), Vergara nos conta que, quando chegou até sua presença, Getúlio estava com a arma em cima da mesa. Quando indagado sobre a mobilização geral, Vargas respondeu repetindo uns versos de Martin Fierro: “*Las armas hay que usarlas pelo no se sabe quando*”.²⁶ E sendo o voto a arma do cidadão, Vargas também defendeu com muita habilidade o ideal da “democracia” nacionalista.

Nosso interesse em investigar um pouco da personalidade de Vargas é porque acreditamos que servirá para a melhor compreensão da postura do presidente quando do envolvimento de Villa-Lobos no projeto musical do Estado Novo. Talvez assim fique mais clara à compreensão tão especulada habilidade do presidente. Entretanto, neste trabalho, nosso foco será a música de Villa-Lobos e a Reforma na Educação do Ministro Capanema.

²³ Idem, p. 10.

²⁴ Ibidem, p. 23.

²⁵ MAAR, Wolfgang Leo. **O que é política**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 57.

²⁶ VERGARA, op. cit., p. 135.

Getúlio Dornelles Vargas nasceu em São Borja (RS) em 1882. Bacharel pela Faculdade de Direito de Porto Alegre (1907), elegeu-se pelo Partido Republicano Rio Grandense. Foi deputado estadual, deputado federal e líder da bancada gaúcha entre 1923 e 1926. Foi ministro da Fazenda de Washington Luís (1926-1927) e presidente do Rio Grande do Sul (1927-1930). Vargas foi o presidente que mais tempo governou o Brasil, durante dois mandatos. Foi presidente do Brasil entre os anos de 1930 a 1945 e de 1951 a 1954. Entre 1937 e 1945, instalou a fase de ditadura: o chamado Estado Novo. Vergara defende que tão famoso político não surgiu do nada nem foi um aventureiro da vida pública – “Getulio Vargas foi um produto dessa escola política. Preencheu lentamente as etapas desse *curriculum* da vida pública rio-grandense”.²⁷ O autor viu no seu estado uma boa escola política para Vargas. “Quando chegou aos mais altos postos da administração nacional, e posteriormente, à chefia discricionário do governo da Revolução de 30, tinha sua mentalidade política perfeitamente consolidada, não podia ser, como não foi, um caudilho ocasional, um aventureiro ambicioso do poder...”.²⁸ Não queremos dizer com isso que Vergara está afirmando que o seu estado é que “forma” bom políticos, mas o discurso é bem regionalista e apologético a Vargas.

Vargas em 1929 candidatou-se à presidência da República pela chapa oposicionista à Aliança Liberal. Derrotado, chefiou o movimento revolucionário de 1930 (com armas), através do qual assumiu em novembro desse mesmo ano o Governo Provisório (1930-1934). Durante esse período, Vargas deu início à estruturação do novo Estado, com a nomeação dos interventores para os governos estaduais, a implantação da justiça revolucionária, a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e a promulgação das primeiras leis trabalhistas,²⁹ ou seja, usando sua habilidade política para montar o cenário do próximo passo: o Estado Novo.

No entanto, em 1932 eclodiu a Revolução Constitucionalista em São Paulo, quando o Partido Republicano Paulista e o Partido Democrático de São Paulo, unidos em uma frente única, organizaram grande contingente de voluntários em luta armada contra o Governo Provisório. Iniciado em 9 de julho, esse movimento estendeu-se até 1º de outubro. O término do movimento paulista marcou o início do processo de constitucionalização. Em novembro de 1933, instalou-se a Assembléia Nacional Constituinte, responsável pela promulgação da nova Constituição e pela eleição de Getúlio Vargas como presidente da República, em julho de

²⁷ VERGARA, op. cit., p. 16.

²⁸ Idem, p. 16.

²⁹ SILVA, Hélio; CARNEIROS, Maria Cecília. **Os presidentes: Getúlio Vargas**. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 1983.

1934.³⁰ Vargas governa com astúcia política tanto internamente como externamente. Consegue manter uma política de certa neutralidade em relação aos fatos que ocorrem no mundo. O mundo caminha para a Segunda Grande Guerra. Esforça-se para colocar em prática tudo o que diz a constituição. Não quer dizer que tenha conseguido. E que não sofreu ataque da oposição.

Durante o período em que governou constitucionalmente o país, cresceu a atuação da Ação Integralista Brasileira (AIB), de inspiração fascista, e surgiu a Aliança Nacional Libertadora (ANL), movimento polarizado pelo Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). O fechamento da ANL, determinado por Getúlio Vargas, bem como a prisão de alguns de seus partidários precipitaram as conspirações que levaram à Revolta Comunista de 1935, que eclodiu em novembro em Natal, Recife e no Rio de Janeiro.³¹

Em 1937, preparavam-se as eleições presidenciais para janeiro de 1938, quando foi denunciada pelo governo a existência de um plano comunista, conhecido como Plano Cohen. “No dia 30 de setembro, os jornais anunciaram a descoberta, pelo Estado-Maior do Exército, de um plano de insurreição comunista atribuído ao Comintern e assinado por um nome judaico: ‘Cohen’”.³² Essa situação criou um clima favorável para que Vargas viesse a instaurar o Estado Novo, em novembro deste ano.³³

O fato é que, embora tenha sido um ditador e tenha governado com medidas controladoras e populistas, Vargas foi um presidente marcado pelo investimento no Brasil. Além de criar obras de infra-estrutura e desenvolver o parque industrial brasileiro, tomou medidas favoráveis aos trabalhadores. Foi na área do trabalho que deixou sua marca registrada. Sua política econômica gerou empregos no Brasil e suas medidas na área do trabalho favoreceram os trabalhadores brasileiros.

Tornado ditador entre 1937 e 1945, e ditador prudente e moderado, Vargas foi infiel ao ideal de democracia política que fora o da revolução que o levava ao poder, mas notadamente fiel ao das reformas sociais numa sociedade evoluída em que a classe média e um embrião de proletariado industrial principiavam a existi-las.³⁴

Assim, Paranhos nos diz que:

³⁰ Idem ibidem.

³¹ SILVA, Hélio; CARNEIROS, Maria Cecília Ribas, op. cit.

³² EDIÇÃO organizada por Abril S.A. **Cultura**. Editor: Victor Civita. Nosso Século 1930/1945 A Era de Vargas 2ª parte. Abril Cultura. Edição exclusiva para o Círculo do Livro. São Paulo: Abril, 1980, p. 48.

³³ VERGARA, op. cit., 220 p.

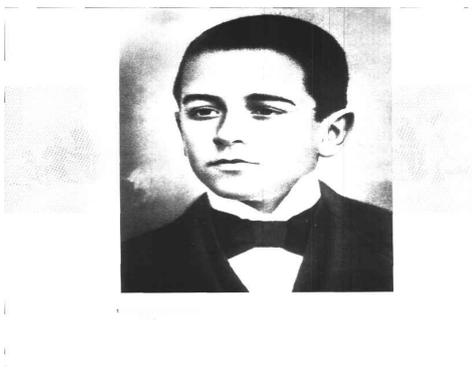
³⁴ LAMBERT, Jacques. **América Latina: estruturas sociais e instituições políticas**. Tradução de Lóio Lourenço de Oliveira e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, p. 226.

Os anos 30 constituirão o solo propício ao surgimento da ideologia do trabalhismo. Esta, evidentemente, não nasce do nada nem é uma mera “invenção” do Estado. Antes de tudo, seu significado só é passível de ser apreendido se relacionado a circunstâncias históricas especialíssimas, como parte inseparável da reação de um Estado Capitalista que não podia continuar subestimando a “questão social”.³⁵

Ficamos por aqui com o pequeno perfil que vimos de Vargas. Estaremos durante o trabalho dialogando com historiadores e musicólogos sobre a questão da Educação e da Música, sem deixar de buscar em Vargas argumentos para entendermos os mecanismos que nortearam tanto a educação do período como a música. E da carta-testamento nos vem a paradoxal afirmação de Vargas: “Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História” (Rio de Janeiro, 23/8/1954, Getúlio Vargas).

³⁵ PARANHOS, op. cit., p. 17.

Fotos de Getúlio Vargas. ³⁶



Getúlio Vargas aos 12 anos São Borja (RS), 1895.



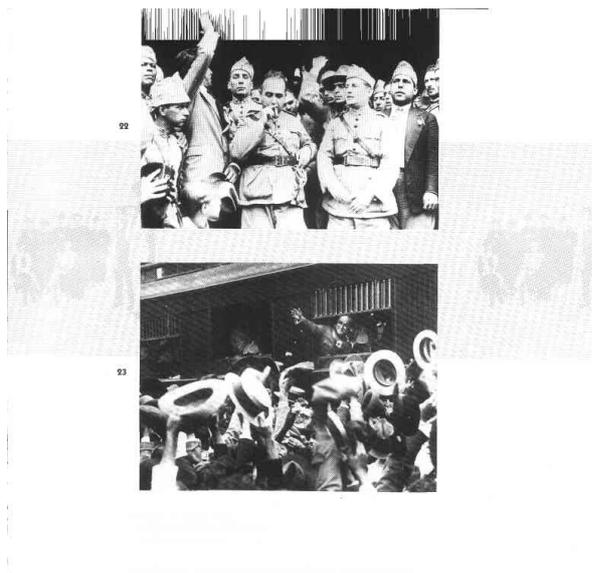
Formatura de Getúlio Vargas na Faculdade de Direito de Porto Alegre (RS), dezembro de 1907.

³⁶ GETÚLIO Vargas, 1983: exposição de fotografias [catálogo] / Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1983.125p. il. Exposição realizada em comemoração ao centenário de nascimento de Getúlio Vargas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 19 de abril a 22 de maio de 1983.



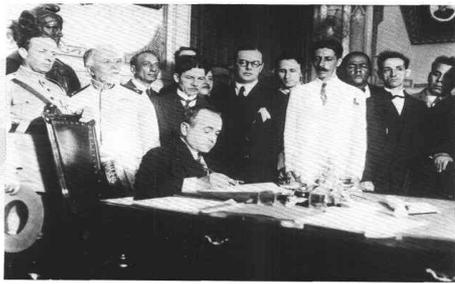
Em cima: Alzira Vargas, oficial de gabinete da presidência, acompanhada de seu pai, é entrevistada por revista norte-americana.

Em baixo: Alzira Vargas do Amaral Peixoto com seu pai e Ademar de Barros durante o segundo governo no palácio do Catete. Rio de Janeiro.



Em cima: chegada de Getúlio Vargas em Itararé (SP), 28 de outubro de 1930. Foto: Claro Gustavo Jasson

Em baixo: Getúlio Vargas, chefe do Estado-Maior Revolucionário, no trem que o levava para o Rio. Outubro de 1930.



Getúlio Vargas, chefe do Governo Provisório, assina os atos de nomeação de seus ministros. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1930.



Vargas em entrevista coletiva à imprensa, no palácio Rio Negro, anuncia a realizações de eleições. Petrópolis, 2 de março de 1945.



Dia do trabalho no campo do Vasco da Gama. Rio de Janeiro, 1º de maio de 1942. Foto: Antonio Monteiro.



Protesto por ocasião do assassinato, pela policia pernambucana, do estudante Demócrito de Sousa Filho. São Paulo, março de 1945.



Comício da Liga de Defesa Nacional por ocasião do aniversário de Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1943. Foto: Antonio Monteiro.



Enterro de Getúlio Vargas em São Borja (RS), 26 de agosto de 1954.

1.2 Segundo ato: o golpe – Estado Novo

Em 1930, o governo brasileiro estava ainda dominado pelas oligarquias, e os partidos políticos que podiam garantir o poder pela eleição eram ainda os partidos históricos representativos dos ricos. Todavia, a industrialização e também o desenvolvimento de uma agricultura produtiva de caráter capitalista, que se estendia rapidamente nos Estados do Sudeste e do Sul, opunham dois elementos bem diferentes no governo dos notáveis. Desde a abolição da monarquia em 1889, esses notáveis, que prosseguiram com políticas diferentes, haviam evitado conflitos muito violentos instaurando, não uma aliança dos contrários do tipo da do Uruguai, mas uma alternância desses contrários (a chamada política do café-com-leite). Os dois Estados mais importantes e os mais representativos eram São Paulo, para o Brasil moderno industrializado, e Minas Gerais, para um Brasil agrícola onde subsistiam muitos latifundiários.

Tendo sido interrompida a regularidade da alternância com a eleição de Washington Luís em 1930, num período em que a crise econômica perturbava profundamente a América Latina, estourara uma revolução da classe média, dirigida pelos jovens oficiais: os *tenentes*. Essa revolução, que não foi puramente política, teve efeitos econômicos e sociais duráveis, os quais asseguraram a separação entre a *República Velha* e a *Nova*.³⁷ Logo estava criado ou maduro o palco para a Revolução de 1930, que vai levar Vargas ao poder, para em 1937 torná-lo ditador do Brasil, no chamado Estrado Novo, o que passaremos a detalhar.

Devido à sua ambigüidade no modo como se manifestou concretamente no processo político brasileiro, o populismo conviveu, de forma contraditória, com a manipulação das classes trabalhadoras, notadamente o proletariado industrial, e com a expressão de suas insatisfações, que, por vezes, pôs em xeque determinados esquemas de manipulação vigente.³⁸

Com a instauração do Estado Novo em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas determinou o fechamento de Congresso, outorgou uma nova Constituição, que lhe conferia o controle dos poderes Legislativo e Judiciário. No início do mês seguinte, Vargas assinou decreto determinando o fechamento dos partidos políticos, inclusive a AIB. Em 11 de maio de 1938, os integralistas insatisfeitos com o fechamento da AIB, invadiram o Palácio Guanabara, numa tentativa de deposição de Vargas. Esse episódio ficou conhecido como Levante Integralista.

³⁷ LAMBERT, op. cit., p. 225-226.

³⁸ PARANHOS, op. cit., p. 24-25.

O Estado Novo foi implantado com dureza. A 24 de novembro, fora decretada a intervenção federal em todos os Estados, à exceção de Minas Gerais. A condição para permanência dos antigos governadores era a aceitação do novo regime e, obviamente, serem por ele tolerados.³⁹

“O Estado Novo ocorreu, portanto, numa onda de transformações por que passava o mundo, o que reforçava a versão de que a velha democracia liberal estava definitivamente liquidada”.⁴⁰ Entre 1937 e 1945, duração do Estado Novo, Getúlio Vargas deu continuidade à estruturação do Estado, orientando-se cada vez mais para a intervenção estatal na economia e para o nacionalismo econômico. Foram criados nesse período o Conselho Nacional do Petróleo (CNP), o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e a Fábrica Nacional de Motores (FNM), entre outros órgãos. Mas para que tudo isso fosse possível, Vargas e seu grupo de articuladores do novo Estado “tiveram uma preocupação nítida em fazer produzir, ou aproveitar para seu uso, um conjunto de princípios e idéias, pelos quais se auto-interpretava e justificava seu papel na sociedade e na história brasileira”.⁴¹ Essa auto-interpretação do governo e seus articuladores não serve de justificativa para legitimar o modelo estadonovista de Vargas ou garantir que seu Estado Novo não sofresse críticas, pois como nos diz Lúcia Oliveira “a interpretação não é, evidentemente, uma atividade inventada pelos teóricos da literatura no século XX”.⁴² Logo, os articuladores dos Estado Novo de Vargas e o próprio governo, poderiam muito bem, sendo uma das características de um estado autoritário, a arbitrariedade, estar inventando essa auto-interpretação.

Talvez o entendimento de ideologia nos ajude a pensar sobre essas estratégias de produção da imagem do Estado Novo. Marilena Chauí nos ajuda quando diz que “a ideologia é um dos meios usados pelos dominadores para exercer a dominação, fazendo com que esta não seja percebida como tal pelos dominados”.⁴³ Como se pode perceber, trata-se de uma definição de viés marxista.

Foi, portanto, nos anos do Estado Novo que o nacionalismo triunfou, que se tornou uma feição permanente e central da vida política brasileira, tanto em estilo como em função, uma vez que Vargas dele se utilizou tanto para fortalecer a sua própria posição como para

³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 36.

⁴⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar, 1982, p. 8.

⁴¹ Idem, p. 9.

⁴² ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF. Revisão e texto final Mônica Stabel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 4.

⁴³ CHAUI, Marilena de Souza. **O que é ideologia?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 79.

estimular o progresso nacional. Outra tendência importante foi continuada em uma fusão mais acentuada do nacionalismo político com o nacionalismo intelectual dentro do governo que, pela primeira vez, patrocinou a expansão do nacionalismo intelectual em larga escala. Em consequência, dentro do sistema político, intelectuais tornaram-se ideólogos, apologistas ou propagandistas do novo Estado ou foram amaciados com cargos no poder, e os intelectuais que ficaram fora do sistema se exilaram ou tiveram de se calar.⁴⁴

Enquanto os apologistas e ideólogos intelectuais ofereciam ao Estado Novo o seu aparato teórico, Getúlio Vargas e seus principais assessores políticos procediam pragmaticamente, com a institucionalização prática do novo regime, e a procura de apoio popular, através da educação e da propaganda.⁴⁵

Percebe-se, no trecho acima, que o golpe tornou possível o fortalecimento do Estado, que se investiu dos poderes necessários para a consecução de vários objetivos nacionalistas e propagandistas. De modo geral, contudo, o novo regime encarnou uma aspiração geral mais importante, sempre sustentada pelos nacionalistas brasileiros: a tentativa de se adaptar politicamente à realidade nacional, pondo de lado as doutrinas predeterminadas, de origem estrangeira, a fim de promover o progresso em toda a nação que o Estado Novo tentou se auto-justificar pelas ideologias.

O ardor patriótico foi outra característica nacionalista do Estado Novo e se concentrou, inicialmente, no problema interno das minorias estrangeiras não-assimiladas e, depois, externamente, na participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. “Nem é preciso dizer que a Segunda Guerra Mundial exaltou grandemente o patriotismo brasileiro no plano popular.”⁴⁶ Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Vargas manteve um posicionamento neutro até 1941, quando da assinatura do acordo entre Brasil e Estados Unidos, pelo qual o governo norte-americano se comprometia a financiar a construção da primeira siderúrgica brasileira, em troca da permissão para a instalação de bases militares no Nordeste.

Após o torpedeamento de navios brasileiros por submarinos alemães, em 1942, foi declarado estado de guerra à Alemanha, Itália e Japão – países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Em novembro do ano seguinte, Vargas criou a Força Expedicionária Brasileira (FEB), cujo primeiro escalão foi mandado em julho de 1944 para combater na Itália. Com o término

⁴⁴ LAUERHASS JUNIOR, Ludwig. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro, estudo do advento da geração nacionalista de 1930**. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p 37-38.

⁴⁵ Idem, p. 143.

⁴⁶ Idem, p. 147.

do conflito em 1945, as pressões em prol da redemocratização ficaram mais fortes, uma vez que o regime do Estado Novo não se coadunava com os princípios democráticos defendidos pelos países aliados durante todo o conflito. Apesar de algumas medidas tomadas, como a definição de um texto para as eleições, a anistia, a liberdade de organização partidária, e o compromisso de fazer eleger uma nova Assembléia Constituinte, Vargas foi deposto em 29 de outubro de 1945 por um movimento militar liderado por generais que compunham seu próprio ministério.⁴⁷

Afastado do poder, Getúlio Vargas retirou-se para sua fazenda em São Borja, no Rio Grande do Sul, apoiando a candidatura do general Eurico Dutra, seu ex-ministro da Guerra, à presidência da República. Nas eleições para a Assembléia Nacional Constituinte de 1946, Vargas foi eleito senador por dois estados: Rio Grande do Sul, na legenda do Partido Social Democrático (PSD), e São Paulo, pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Por esta legenda foi também eleito representante na Câmara dos Deputados por sete estados: Rio Grande do Sul, São Paulo, Distrito Federal, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Paraná. Assumindo seu mandato no Senado como representante gaúcho, Getúlio Vargas exerceu também a legislatura que se seguiu (1946-1949).⁴⁸

O Estado Novo ocorreu, portanto, numa onda de transformações por que passava o mundo, o que reforça a versão de que a velha democracia liberal estava definitivamente liquidada. Esse contexto, muitas vezes, facilitava a identificação entre o Estado Novo e o fascismo europeu. Essa relação, aparentemente óbvia, ignorava as muitas especificidades que caracterizam o quadro brasileiro e o regime de 1937. O que torna as pesquisas muito mais atraentes.

Mas Vargas tem claro o que quer e como fazer para legitimar seu Estado Novo. “Vargas sentira a necessidade de uma agremiação que absorvesse a sociedade de massa que despontava. Influenciado, ainda, pelo cooperativismo, imagina um partido trabalhista, tendo como base os organismos sindicais.”⁴⁹ O discurso do trabalho aparece na voz de Villa-Lobos, quando este está ‘fazendo música para as pessoas se sentirem mais felizes’. Villa-Lobos parece que vai entender bem este aspecto do governo Estado-novista. Outra característica que também fica evidente e que Villa-Lobos percebeu com muita clareza, foram as grandes comemorações. “A 3 de outubro, os partidários de Getúlio Vargas promovem comemorações da vitória da Revolução de 1930. Uma multidão acerca-se do Palácio Guanabara, quando

⁴⁷ Idem, p. 146-149.

⁴⁸ SILVA, Hélio; CARNEIROS, Maria Cecília Ribas, op. cit., 160 p.

⁴⁹ SILVA, Hélio e Maria Cecília Ribas Carneiro, op. cit., p. 46.

Vargas discursa, reafirmando que não é candidato. Acrescenta, porém, que o povo deliberará soberanamente. A multidão interrompe gritando o *slogan*: ‘Queremos Getúlio, queremos Getúlio.’⁵⁰ Getúlio habilidoso e Villa-Lobos perspicaz, ou vice-versa, trabalharam muito bem com tal *slogan*.

Entretanto, Vargas não podia sair fazendo o que bem entendesse, precisaria criar uma maneira de fazer com que seu projeto nacionalista funcionasse sem se desgastar muito, ou mais! “Finalmente, a Constituição de 1937 acabou instituindo a censura prévia para o cinema, imprensa, teatro, música e rádio, atendendo a uma antiga reivindicação dos músicos nacionalistas, conforme projeto e sugestões apresentadas ao governo, logo após outubro de 1930.”⁵¹

Getúlio cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). “... Finalmente o DIP, que se constitui em um dos traços característicos do Estado Novo, criando entre nós, o culto da personalidade. Dele fazia parte a Agencia Nacional, através da qual o serviço de imprensa do DIP distribuía noticiário aos jornais”⁵². Esse órgão criado pelo governo vai atuar com uma grande censura a tudo que não for do seu interesse. Vargas, muito bem assessorado e focado no que quer e como fazer acontecer, vai conseguindo fazer do Estado Novo um Estado Totalitário, explorando muito bem a força que a propaganda tem para divulgar suas ações. E mais: “O DIP apoiou a divulgação da música nacionalista, visando transformá-la num eficaz instrumento de propaganda do governo estado-novista”.⁵³ É aí, nesse contexto, que Villa-Lobos está inserido, pois a música instrumental não se tem registro de que tenha sido alguma vez censurada. Isso deixaria Villa-Lobos muito mais à vontade para fazer sua música inovadora que vem muito bem ao encontro dos ideais nacionalistas. “O Estado Novo assegurara-se da mais ampla repercussão de seus atos. Através da rede de informações da Agencia Nacional, da distribuição de fotografias, artigos e comentários, chegou a fornecer mais de 60% da matéria divulgadas pelos jornais.”⁵⁴ E assim mais um órgão se instala forte na engrenagem do Estado Novo de Vargas. E o músico?

⁵⁰ Idem, p. 48.

⁵¹ CONTIER, op. cit., p. 52.

⁵² Idem, Ibidem, p. 57.

⁵³ Idem, Ibidem, p. 53.

⁵⁴ Idem, Ibidem, p. 58.

1.3 Terceiro ato: o músico – Heitor Villa-Lobos

Com frequência nos deparamos com a idéia que a maturação do talento de um “gênio” é processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão.⁵⁵

O critério atual da música brasileira deve ser de combate [...]. Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro deve fazer musica nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade.⁵⁶

Os dois fragmentos nos dão uma relativa idéia de que não é fácil tentar descrever Villa-Lobos. Sendo assim, o objetivo deste item é apenas fazer um breve passeio por algumas biografias – geralmente apologéticas – sobre a vida do maestro desde sua infância. Não vamos discutir de Villa-Lobos foi ou não gênio, se foi ou não prodígio; vamos, como já disse, apenas procurar perceber o que sua criação representou para sua personalidade musical.

Heitor Villa-Lobos nasceu no dia 5 de março de 1887, na Rua Ipiranga, em Laranjeiras, naquele tempo um dos bairros mais verdes e floridos da cidade do Rio de Janeiro. Filho de Raul Villa-Lobos (que era músico) e Dona Noêmia Monteiro Villa-Lobos, o pequeno Tuhu – como era chamado o menino – desde cedo teve contato com a música clássica. O ambiente musical foi de grande importância na formação musical do futuro maestro. A mãe não queria que Tuhu fosse músico, ela sonhara para o filho uma carreira de Doutor, de preferência a de médico, mas o menino não era muito chegado aos estudos – o que não quer dizer que o rapaz não fosse curioso. À medida que o tempo ia passando e Heitor ia crescendo, a família (nesse caso a mãe, pois o pai veio a falecer quando Heitor tinha 13 anos de idade) percebia claramente que Villa-Lobos não seria outra coisa, se não um grande músico.⁵⁷

Com a morte do pai, Villa-Lobos, já com seu desejo musical aguçado, sabia onde encontrar a verdadeira música popular brasileira. O rapaz passa a tocar violão – instrumento que não era muito valorizado pela “sociedade” que ouvia a “boa música” – com um grupo de chorões. Escondido da mãe, ele se juntava a músicos de seresta para tocar nas noites cariocas.

⁵⁵ ELIAS, Norbert, Mozart, sociologia de um gênio. Organizado por Michael Schroter; tradução. Sergio Góes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995. p. 53.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música Brasileira**. São Paulo, 1928, p. 5.

⁵⁷ ALZUGARAY, Domingo; ALZUGARAY, Cátia. **A vida dos grandes brasileiros: Villa-Lobos**. São Paulo: Três, 2001. Essa obra detalha a vida dos pais e o sofrimento da família após sua morte, fatos que não se fazem necessários neste momento.

O contato com esses músicos da noite, que não tocavam a música que o seu pai tocava – o pai tocava música clássica – despertou em Villa-Lobos certo interesse em criar novas maneiras de se fazer música, combinar os sons. Vejamos um comentário de um crítico de música da época, citado por Maia, sobre seu quarteto Op. 56:

É uma composição de grande valor, na qual o músico demonstra um conhecimento perfeito dos instrumentos que utiliza, combinando-os com habilidade. Resultam daí belos efeitos de sonoridade que ressaltam idéias significativas, desenvolvidas com perícia. Obra de estrutura muito moderna, com não poucos traços originais, esse quarteto de Villa-Lobos honra a literatura musical do país a que pertence.⁵⁸

Sigamos mais de perto as pegadas do jovem Villa-Lobos. Correndo pelo Brasil em busca do seu estilo, resolveu viajar. O ano era 1905 – queria estudar à sua maneira, prática e direta, a musicalidade diversificada do Brasil. Aos seus ouvidos precocemente treinados para a percepção musical não passaram despercebidas as modas de viola do Espírito Santo, os jongs da Bahia, os aboios, cocos e emboladas de Pernambuco. Villa-Lobos não poderia ter escolhido itinerário melhor para iniciar sua odisséia musical.⁵⁹ E é justamente nesse imenso país que ele começa a descobrir a sua verdadeira “alma brasileira”, essa alma que o próprio maestro tenta descrever de várias maneiras: “Nunca na minha vida procurei a sabedoria nos livros, nas doutrinas ortodoxas – o meu livro é o Brasil”⁶⁰; “A música folclórica é a expansão, o desenvolvimento livre do próprio povo expresso pelo som”⁶¹; “Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil”; “Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade, sem esperar resposta”.⁶²

Villa-Lobos deixa claro, nessas declarações que para a época eram provocações, que é um compositor que sabe a música que está compondo (sonoridade, estilo, originalidade), mas também sabe da incompetência dos ouvintes de seu tempo, que não o entenderão ou não conseguirão se livrar do que Roberto Gomes chamou de “complexo de Édipo com a mãe Europa”,⁶³ essa nossa vontade inconsciente de querer ser igual à Europa ou de achar que tudo que vem do Velho Mundo é “melhor”, é mais “digno”, é consagrado. Vejamos a fúria do crítico guanabarrino no **Jornal do Comércio** contra Villa-Lobos e a música moderna:

(...) esse 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

⁵⁸ MAIA Maria. **Villa-Lobos alma brasileira**. Rio de Janeiro: Contraponto; PETROBRAS, 2000, p. 30.

⁵⁹ Idem, p. 20-35.

⁶⁰ RIBEIRO, João Paulo. **Villa-Lobos**. São Paulo: Martins, 1987, p. 21. (Coleção o Pensamento Vivo).

⁶¹ Idem, p. 43.

⁶² Ibidem, p. 56.

⁶³ GOMES, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim**. São Paulo: FTD, 1990.

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 sua orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvisa uma maluquice qualquer. [...] Em regra as suas composições não têm nem pés nem cabeça, são amontoados de notas que chocam canhalmente 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.⁶⁴

Villa-Lobos não deu as costas para a formação acadêmica, talvez ainda por influência do pai. Estudou violoncelo com Benno Niederberger e, ao voltar da primeira viagem ao Nordeste, matriculou-se no Instituto Nacional de Música, onde teve aulas com Agnelo França, Frederico Nascimento e Francisco Braga, em 1907. Continuou seu périplo em 1908, agora pelo Rio Grande do Sul.⁶⁵ Villa-Lobos sentia necessidade de um professor, talvez o que não o animavam eram os métodos. Tanto que, quando ele vai propor aulas de música nas escolas, o maestro cria o próprio método de ensino da música, começando primeiro a treinar os professores.

Já em 1919 a música de Villa-Lobos começou a ser difundida fora do Brasil. Em primeiro lugar na Argentina, numa audição de obras de compositores brasileiros, realizada pela Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Mas foi no início da década de 1920 que a música de Villa-Lobos passou a ser realmente notada não só no Brasil, mas, principalmente, no exterior.⁶⁶

Novamente no Brasil, Villa-Lobos, agora com 43 anos, está em São Paulo (...), apesar da cidade estar com uma atmosfera revolucionária nesta época – 1930. O maestro sente-se feliz em São Paulo, trabalha, rege, vive a arte em toda sua plenitude. É com os estudantes, os jovens, que o Maestro irá organizar sua “exortação Cívica”. A estes junta soldados da polícia, estudantes das escolas secundárias, seminaristas, padres e outros. As autoridades se entusiasмам, prestigiam o movimento. O Interventor João Alberto patrocina-lhe, em seguida, uma viagem ao interior do Estado.⁶⁷

Embora Carlos Gomes tenha sido o primeiro compositor brasileiro a atingir fama internacional com a ópera *O guarani* (1870) e, mais do que isso, tenha constituído a ser emulado ou superado pelas gerações subseqüentes, Villa-Lobos foi aclamado como o primeiro compositor verdadeiramente brasileiro por ter realizado a mais completa e genuína síntese da “alma brasileira”. Como descreve seu mais importante biógrafo, em 1923 Villa faz

⁶⁴ MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005, p. 70.

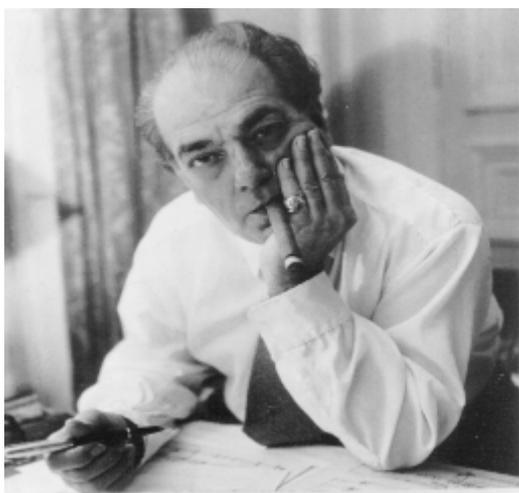
⁶⁵ MAIA, Maria, op. cit.

⁶⁶ Idem, p. 33.

⁶⁷ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p. 79-81.

sua primeira viagem à Europa, fixando-se em Paris. Até 1930 o maestro faz algumas viagens a Paris, pois Paris é o centro do mundo cultural. Em 1930 Villa-Lobos volta ao Brasil a convite de D. Olívia Penteado para dar concertos em S. Paulo. Elabora também um plano de educação musical, que é apresentado à Secretaria de Educação de São Paulo. Com a Revolução de 1930, o interventor de São Paulo, João Alberto, convida Villa-Lobos para debater seu plano de ensino.⁶⁸

A partir daí começa uma nova etapa na vida do músico pesquisador que sonhava ver o “seu povo” cantando e as crianças aprendendo música nas escolas.



Villa-Lobos (1887-1959). Escrevendo.



Villa-Lobos, ao lado de Arminda, recebe, das mãos do prefeito de Nova York, Roger Wagner, a citação por Serviços Meritórios e Excepcionais concedida pela Prefeitura daquela cidade. Nova York, 4/3/1957.



Villa-Lobos 1958/ Museu VL, Rj.



Heitor Villa-Lobos / Museu VL – RJ.

⁶⁸ MARIZ, Vasco, op. cit.

1.4 Quarto ato: influências musicais, sua vida-musical no mundo

1.4.1 Influências

Diz Bruno Kieffer, em **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**,⁶⁹ que não poder haver dúvida: foi Raul Villa-Lobos, pai do compositor, quem deu impulso inicial e decisivo para a formação musical do jovem Heitor. O próprio compositor, já famoso, declarou em rápida autobiografia: “Meu pai, além de ser um homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. Com ele, assistia sempre a ensaios, concerto e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental”.⁷⁰

Quando Fernando Lopes Garcia, conhecido compositor e musicólogo português, perguntou, em entrevista, ao autor dos *Choros*: “– Quais os mestres por quem se sente devedor na formação da sua arte e da sua personalidade? – Sou devedor ao meu pai da minha formação da arte e da minha personalidade. Não posso, no entanto, deixar de reconhecer o quanto me interessam J. S. Bach, Florent Schmitt e Stravinski. O conhecimento de obras dos dois últimos compositores deu-se somente por ocasião da primeira estada de Villa-Lobos na Europa (Paris, 1923/24)”.⁷¹

Vejam, inicialmente, as influências da música francesa. Ao analisarmos o quadro sinótico elaborado na base do registro de diversos aspectos das composições examinadas, ressalta uma evidência: a profunda e longa influência exercida pela música francesa, seja pós-romântica, seja impressionista (Debussy). Esta influência foi mais poderosa que qualquer outra. Se Villa-Lobos podia, ao se sentir outras influências, livrar-se delas com maior ou menor esforço, de acordo com o que ele mesmo dizia: “Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora”, já no caso da música francesa – manifestação de uma cultura da qual fomos satélite durante muito tempo – o processo de libertação devia ser muito mais difícil, mais lento, pois o que era francês impregnava o inconsciente das camadas cultas e, por conseguinte, também de Villa-Lobos. Apesar de lutar constantemente no sentido de encontrar a sua própria personalidade, apesar de todo esforço para aprofundar a auto-afirmação nacional, Villa-Lobos iria pagar o tributo à música francesa ainda em 1921.⁷²

Sylvio Salema Garção Ribeiro (compositor, cantor e crítico musical de **A Noite**, Rio), que conheceu Villa-Lobos desde 1910, dá o seguinte depoimento: “Heitor teve boa base, aprendeu com o pai a ler música e a tocar violino (*sic*). Da biblioteca de seu pai guardou um

⁶⁹ KIEFFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**: Movimento/MinC/Pró-Memória – Instituto Nacional do Livro. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986, p. 17-19.

⁷⁰ Idem, p. 17-18.

⁷¹ Ibidem, p. 18.

⁷² KIEFFER, Bruno, op. cit., p. 43.

Tratado de Harmonia do Padre Moura e de Durant, em francês, língua que aprendeu não sei com quem, mas sabia ler e falar”. E ainda: “Sua família era sócia do **Clube Sinfônico** que realizava concertos...”⁷³

O instrumento do pai era o violoncelo. Como o dele era grande demais para o menino, Raul teve a idéia de adaptar um espigão a uma viola. Heitor podia agora estudar num “violoncelo” de tamanho adequado, só que tudo soava oitava acima... Mais adiante aprenderia também a soprar clarinete sob orientação do pai. Nota-se que Raul Villa-Lobos tinha acentuado interesse na educação musical de Tuhu, como era apelidado o pequeno Heitor.⁷⁴

Na casa dos Villa-Lobos, cultivava-se não somente a música individual. Segundo Vasco Mariz, um dos biógrafos de Heitor:

Nomes respeitados na época freqüentavam-lhe a casa com assiduidade e organizavam-se em grupos de câmara fazendo música até altas horas da noite. Tal hábito, que durou anos, influiu decisivamente na formação da mentalidade de Tuhu. Cultivou o gosto musical naquela atmosfera, conheceu de tudo e de todos, acumulou considerável experiência. (...) Data de seus oito anos o interesse por Bach (...) Responsável por essa nova predileção foi a tia Zizinha, boa pianista e entusiasta do *Gravo Bem Temperado*. E o pequeno Heitor extasiava-se diante dos prelúdios e fugas que a tia lhe tocava.⁷⁵

Pelo exposto, é fácil imaginar que Villa-Lobos já recebera na infância a influência dos autores clássicos e românticos, quer na casa paterna, quer nos recitais e concertos aos quais assistia. Em 1899, Heitor tinha então doze anos, falece o pai. Daí em diante, a vida de Villa-Lobos seria radicalmente diferente.

Examinando obras escritas pelo maestro, Kiefer busca demonstrar que, por mais que Villa-Lobos quisesse e alguns de seus biógrafos “tentassem” de várias maneiras fazer com que Villa-Lobos não se identificasse com escola alguma, isso seria quase impossível. Como acabamos de falar, ser artista no Brasil antes da Semana 22 era quase que inevitavelmente “ser europeu”, de modo que a própria Semana de 22 foi influenciada pelas vanguardas européias. Realmente, ficava difícil para Villa-Lobos, como para outros artistas, não sofrer influências. Por mais que se evitasse falar ou que se tentasse um “disfarce”, a influência existia! A influência francesa não só fica evidente em algumas obras, como estava inclusive no inconsciente dos intelectuais, dos artistas.⁷⁶

⁷³ Idem, p. 17.

⁷⁴ MARIZ, Vasco, op. cit.

⁷⁵ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães, op. cit.

⁷⁶ KIEFER, Bruno, op. cit., p. 55.

São Paulo – berço de um futurismo racial, industrial, econômico – é o berço do futurismo cultural.⁷⁷ A própria diversidade etnológica do seu povo tirou à índole da coletividade esse carrancismo que anquilosa as nações secularmente cristalizadas em determinadas normas de vida e o seu cosmopolitismo tornou complexa e violenta a estrutura social da sua existência. A diversidade de características raciais em choque criou uma teoria de fecundas violências e, socialmente, São Paulo foi o Estado futurista por excelência.

O sentido do termo – que necessita ser bem compreendido – exprime a modalidade própria, única, dinâmica, do povo paulista, antípoda completo dos seismarentos patrícios do norte, os quais ainda descansam, pacíficos, nas velhas normas ancestrais, sem as perturbações criadoras da concorrência do industrialismo, insone, da batalha financeira americana.⁷⁸

O autor defende, em matéria publicada em um jornal de grande circulação, a quase “naturalidade” de São Paulo para o diferente, o novo, o ambiente fecundo para a Modernidade. Mas quando Villa-Lobos volta da Europa e vai direto a São Paulo discutir seu projeto musical, não o faz porque São Paulo é a cidade mais cosmopolita do Brasil, e sim porque foi convidado.

⁷⁷ Futurismo foi um movimento modernista lançado por Filippo Tomaso Marinetti, autor italiano (1876-1944), e que se baseia numa concepção exasperadamente dinâmica da vida, toda voltada para o futuro, e combate o culto do passado e da tradição, o sentimentalismo, prega o amor das formas nítidas, concisas e velozes; é nacionalista e antipacifista. Desta perspectiva seria São Paulo ideal para um movimento com essas características no seguimento cultural. PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. Palavra e arte: 2ª grau. São Paulo: Atual. 1996, p. 10.

⁷⁸ KIEFER, op. cit., 1981, p. 68.

2 Conjunto: Intelectuais do Estado Novo e a música

Nesta parte da ópera – conjunto – é quando há dois ou mais cantores num mesmo trecho musical. Muitos personagens entram em cena. As ‘histórias’ se misturam, os dramas se entrelaçam, e se completam. Na nossa ópera do Estado Novo, entram agora em cena os intelectuais, os artistas, a Semana de 22 e Villa-Lobos como funcionário público. Antes que se chagasse ao auge do Estado Novo nas questões educacionais com o ministro Gustavo Capanema e sua reforma, e na música com Villa-Lobos e seu projeto de Canto Orfeônico, muitos acontecimentos influenciaram essa geração de pensadores da arte, da educação e do Estado. Neste capítulo vou discutir um pouco sobre a participação e a atuação de alguns desses intelectuais na administração e articulação das ações do Estado Novo, que já vinham ocorrendo antes mesmo de 1937, buscando discutir suas ideais sobre música, cinema, educação e nacionalismo no Brasil.

Veremos na Semana de arte moderna de 1922 um pouco aonde esses intelectuais queriam chegar, e o que estavam discutindo. Como a Semana vai dar forças para Villa-Lobos se tornar mais conhecido Brasil, de modo que a participação do maestro na Semana vai ser muito proveitosa para sua música e sua posição como músico “inovador”. Buscarei demonstrar a consolidação dos intelectuais no Estado ou cooptados pelo Estado, posto que eles serão muito importantes na construção da legitimação do governo perante a opinião pública. Isso ficara evidente quando Villa-Lobos irá atuar como funcionário público, coordenando e opinando sobre a música brasileira nacionalista.

2.1 Conjunto: Os intelectuais modernistas

Com o novo contexto de governo no Brasil, ou seja, a mudança na direção do país, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional, pensamento esse que de certa forma está sofrendo influências da crise mundial pós-guerra. Dessa maneira, o governo deveria acumular mais essa responsabilidade, favorecendo o florescimento da cultura nacional, que historicamente foi sufocada pela estrangeira. Arnaldo Contier aponta que

os compositores e intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes

competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar da máquina burocrática-administrativa do Estado. Assim, poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 1920...⁷⁹

Villa-Lobos, que não foi o idealizador, ao menos a título de novidade, do canto orfeônico, percebeu nessa dinâmica e na pessoa do ministro Capanema a possibilidade de projeção, tanto nacional como mundial, de sua música e de sua imagem como artista.

O Estado Novo pretendia realizar a procura pelas raízes brasileiras no intuito de promover a integração nacional, eliminando, dessa forma, a fragmentação dos estados brasileiros dominados pelo latifúndio e pelas oligarquias. O projeto varguista de Estado visava a agrupar as camadas sociais através da unidade produzida pela palavra nação. E nisso o discurso da maioria dos intelectuais e de Villa-Lobos estavam afinados com o do Estado. Segundo Nelson J. Garcia, “escritores, jornalistas, artistas, professores, juristas que se manifestavam favoravelmente ao regime, eram nomeados para cargos públicos ou recebiam subvenções e auxílios diversos”.⁸⁰ O Estado Novo, repleto de intenções nacionalistas, busca uma forma eufêmica de garantir a adesão de toda a população brasileira ao novo governo centralizador. Em busca desse caminho, o getulismo buscou implementar meios eficazes de persuasão. A participação de membros de várias correntes garantia o aumento da aprovação da máquina estatal e a permanência da unidade nacional.⁸¹ Nesse contexto, Villa-Lobos irá coordenar a SEMA.

Os intelectuais, nessa época já muitos se considerando modernos ou modernistas em relação à arte, passaram a se concentrar na busca pelas raízes brasileiras, julgando-se os indivíduos mais aptos a conhecer o Brasil, na intenção de, pela arte, atingir a realidade da cultura nacional. Eles, por sua vez, sentiam-se rejeitados pela sociedade, mas eram sonhadores de uma cultura nacional, original, uma cultura que valorizasse o que era realmente brasileiro. Essa angústia vai explodir na Semana de Arte Moderna. Veja o que diz Mário de Andrade sobre os modernistas:

Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar

⁷⁹ CONTIER. **Brasil Novo, Música Nação e Modernidade: os anos 20 e 30**. 1988. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História, São Paulo, v. 1, parte II, p. 233.

⁸⁰ GARCIA, Nelson Jahr. **O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas**. São Paulo: Edições Loyola, 1982, p. 116.

⁸¹ GARCIA, op. cit., p. 116.

o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação com que vivíamos era incontrolável.⁸²

Com o mundo em crise após o término da Primeira Guerra Mundial, como já dito antes, o Brasil e o restante da América passam a representar a fonte inspiradora de toda uma cultura, e os parâmetros científicos europeus tornam-se ultrapassados. O momento que se está vivendo é outro. Os modelos de desenvolvimento, até então europeus, são substituídos por expressões culturais dignas de serem conhecidas. A Europa deixa de ser o exemplo de civilização para o mundo, o que desperta nas pessoas o interesse pelo conhecimento de outras culturas vistas como expressão do “novo”. “A proposta do ‘novo’ vem associada às condições da realidade nacional. O país real teria sido obscurecido pela influência das idéias importadas, quando da feitura do pacto republicano. O novo regime deveria voltar-se para as nossas origens, para as raízes brasileiras, verdadeira matéria-prima nas mãos do novo artesão.”⁸³ Villa-Lobos, nessa época, já havia visitado a Europa, por isso quando se envolve com os modernistas, as idéias do movimento vão ao encontro do que o maestro vinha pensando. Artistas e intelectuais da Europa passaram a viajar para o Brasil buscando inspiração na nossa cultura.

O período do Estado Novo é especialmente abastado para a análise da relação entre intelectuais e Estado, uma vez que nesse período ocorre a inclusão desse grupo social na organização política-ideológica do regime. Assim, a partir da década de 1930, os intelectuais brasileiros passam a direcionar sua atuação para o âmbito do Estado, identificando-o como o representante da idéia de nação, capaz de garantir a ordem, a organização e a unidade em detrimento de um país que se encontrava conflituoso e fragmentado. O intelectual, no Estado Novo, deveria ser o representante da consciência nacional, manifestando as mudanças ocorridas no plano político ao longo do regime. Ou seja, o intelectual “necessário” era, obviamente, o que concordava com o que o novo regime estava propondo. Ele deveria colocar suas idéias de forma a que contribuísse para a união do país, do novo país, pois, para lidar com e/ou levar as novas ideias no imenso território brasileiro e ainda com sua regionalidade, era preciso criar elementos em torno de interesses comuns. Os intelectuais teriam, portanto, a missão de criar no imaginário social a força de uma cultura que representasse a coletividade, gerando o ideário de amor à pátria. Dessa forma, o indivíduo se enquadraria na condição de

⁸² Trecho de uma conferência que Mário de Andrade fez no Rio de Janeiro em 1942, que se encontra na obra **A Vida dos Grandes Brasileiros**, ISTOÉ 2001.

⁸³ OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, op. cit., p. 33.

cidadão brasileiro e deveria lutar pela nação como um todo, eliminando, por conseguinte, a fragmentação gerada pelo federalismo.⁸⁴

Obviamente, a aspiração varguista de unificação do país não gerou satisfação por parte dos estados mais desenvolvidos e acabou culminando em revoltas a favor do retorno das oligarquias regionais, todavia o nacionalismo era o meio pelo qual a unidade poderia ser alcançada. Portanto, podemos entender o nacionalismo como uma forma de centralizar o poder nas mãos do Estado, usando para isso todas as artimanhas possíveis na conjuntura ideológica ou autoritária do regime. Eis a grande importância dos intelectuais, e a grande importância da música. Na fala do próprio Villa-Lobos:

Só a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira. Efetivamente, o canto coletivo é uma síntese de fatores educacionais os mais complexos. Em primeiro lugar, reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical. Em segundo lugar, o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe 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 de 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. Um outro aspecto educativo que se torna evidente é o auxílio que o canto coletivo veio prestar à formação moral e cívica da infância brasileira. O hábito de comemorar as grandes datas e de festejar os grandes acontecimentos da história do Brasil encontrou nessa nova disciplina um enorme propulsor de energia cívica e uma consciência musical autenticamente brasileira. E as gerações novas, tocadas por esse sopro renovador e dinamogênico, colocarão acima de todos os interesses humanos o símbolo sagrado da pátria.⁸⁵

A fala do maestro é riquíssima em possibilidades de análise. Além do entusiasmo do maestro pela implantação do seu projeto musical, ele destaca três aspectos da importância da música para o indivíduo e para a sociedade, para um Novo país. Primeiro, o maestro pedagogicamente coloca a importância de se estudar música para a formação musical do indivíduo. Em seguida, fala diretamente dos benefícios da música na vida das pessoas, expondo seu grande poder de socialização e sua função de fazer o indivíduo perceber o seu papel no coletivo, deixando de lado o egoísmo para participar na construção de uma sociedade mais humana, o que se afina plenamente no ideário implícito na agenda do Estado Novo. Num terceiro momento, ele fala da importância do canto orfeônico na formação cívica do indivíduo

⁸⁴ BOMENY, Helena (Org.); SOUZA, Carlos Roberto; LONDRES, Cecília; NUNES, Clarice; HOCHMAN, Gilberto; LIPPI, Lucia Oliveira; NAVES, Santuza; HUGO, Victor Adler Pereira. **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista(SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001. 202 p.

⁸⁵ PEREIRA, Francisco da Silva. **Villa-Lobos: a vida dos grandes brasileiros**. São Paulo: Três, 2001, p. 113-114.

e na sua formação moral. O maestro insiste na idéia de que isso contribui muito para uma consciência musical autenticamente brasileira.

Villa-Lobos não se faz de desentendido em relação à ativa participação e interesse do Governo de Vargas na elaboração e execução do seu projeto musical. Falando do canto orfeônico como fator de civismo e de disciplina coletiva social, Villa-Lobos faz uma reflexão sobre o projeto e tenta dar uma idéia de limite para o ufanismo frenético dos discursos, aspecto que será aprofundado no último capítulo deste trabalho.

Na verdade, o governo oferecia proteção aos cidadãos, que em contrapartida, só precisavam trabalhar em prol da nação brasileira. E a conquista desse nacionalismo seria feita pelo investimento na cultura e na criação de símbolos, haja vista os intelectuais que faziam uso indistintamente do simbolismo, entendido como a arte, através da qual cunhavam a identidade cultural nacional a favor do desenvolvimento país.⁸⁶

Na luta pela construção de uma cultura brasileira, artistas e intelectuais brasileiros percorreram o interior do Brasil buscando inspiração em nosso folclore. Esses intelectuais, membros do Movimento Modernista Brasileiro, o Grupo dos Cinco, integrado pelas pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, lideraram o movimento que contou com a participação de dezenas de intelectuais e artistas, como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, entre muitos outros, que acabam fazendo um inventário da cultura popular brasileira. A intenção dos intelectuais modernistas era a reformulação cultural do Brasil, afastando-se da europeização nas artes e nos costumes, dando maior ênfase à brasilidade, através da manifestação do próprio povo brasileiro, sem a importação de hábitos de países estrangeiros.⁸⁷

No processo de fortalecer sentimentos de identidade nacional, são criadas políticas de constituição do patrimônio histórico e cultural do Brasil. Como já dito anteriormente, os símbolos são relevantes para a afirmação e identificação de um povo como nação. Chartier nos ajuda a entender como a construção de símbolos influencia o indivíduo em determinados contextos, como o Estado Novo, quando diz que a “representação que ele – o indivíduo – fez de si próprio por aqueles de quem espera reconhecimento; quando compreende as formas de dominação simbólica, por meio do aparelho ou do aparato”⁸⁸ tem um alcance de proporções

⁸⁶ OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, op. cit.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ CHARTIER, op. cit., p. 22.

enormes na consciência ou no inconsciente das pessoas a nível nacional. Ora é o que se esperava ou se procurava através dos símbolos na formação de uma nação? Vejamos por exemplo, Mário de Andrade; membro do modernismo brasileiro, realiza pesquisas no Norte e Nordeste do país, viaja para Minas, e em seus trabalhos aborda a produção das diversas culturas do Brasil.⁸⁹ E assim teve esse intelectual uma enorme participação na construção do inconsciente desse novo país.

A participação de membros do modernismo no novo órgão getulista é alvo de discussões, tendo em vista que a política contrária às culturas importadas podia ser confundida com o engajamento pela preservação de uma arte tipicamente europeia. Como podemos analisar no que foi colocado até este momento, o questionamento gira em torno do discurso modernista de afastamento da arte europeizada e busca por uma cultura puramente brasileira. Nesse sentido, por exemplo, a preservação de exemplares da arte barroca, influenciado pela arte europeia, na cidade de Ouro Preto, poderia ser ambígua.⁹⁰

Dentro desse universo mais amplo, os modernistas criam que o intelectual que se reconhecesse como brasileiro criaria a manifestação artística a seu modo e, por isso, não negaria a cultura de nenhuma nação, mas sem também imitá-la. Os modernistas voltaram-se para o passado brasileiro procurando nas raízes a sua identidade. A modernização do país exigia a atualização de sua história e, em meio a um surto nacionalista, o passado brasileiro foi reinterpretado e exaltado como digno de ser preservado como elo com o futuro. Na medida em que estabelecem o passado e o futuro no mesmo patamar de importância, os modernistas colocam o Estado, nesse caso, o Novo Estado, em uma atmosfera nitidamente mais avançada, mais evoluída.⁹¹

A participação de intelectuais do modernismo na elaboração de um órgão cuja função era preservar elementos da cultura brasileira é alvo de discussões. O que se questiona é que os modernistas almejavam a constituição de uma cultura plenamente brasileira, com a negação ao estrangeirismo. Todavia, a preservação se dava em torno de uma cultura com claras influências europeias, como a arte barroca, por exemplo. Não só. Os modernistas importaram da Europa movimentos como: o dadaísmo, o futurismo, o cubismo, a pintura abstrata e todas as vanguardas europeias. Como nos coloca Gilberto Mendonça Teles, “O modernismo ou a ‘avant-garde’ dos franceses é aqui apresentado sob o nome de cubismo ou,

⁸⁹ LAUERHASS JUNIOR, op. cit.

⁹⁰ Idem, Ibidem.

⁹¹ OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, op. cit.

mais exatamente, de cubismo literário”,⁹² e mais “o movimento dadá (ou dadaísmo) foi histórico e literariamente uma reunião de pelo menos três dos principais movimentos de vanguarda na Europa conturbada pela Primeira Guerra Mundial”.⁹³ O Movimento Moderno negava o passado, na tentativa de buscar uma arte totalmente nova. Contudo, os modernistas viam na arte do Brasil, uma reinterpretação da arte européia, e não apenas uma cópia, sendo esta desenvolvida com particularidades propriamente brasileiras. A reafirmação do passado fazia a conexão com o futuro e possibilitava a aspiração de uma cultura genuinamente brasileira. Assim, o velho e o novo unificavam a identidade nacional em prol da evolução do país.⁹⁴ E o mais importante, do país novo! Do governo novo! Do novo ideal burguês.

2.2 Conjunto IV: A Semana de Arte Moderna

“A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente.”⁹⁵ Os pré-modernistas sintetizaram em suas obras, em maior ou menor grau, os primeiros índices de que alguma coisa estava mudando. Logo, não foi a Semana de 22 o início da mudança no modo de se ver o Brasil. À medida que as duas primeiras décadas do século XX se escoam, começam também a chamar atenção as inovações formais que surgem nas várias artes. Praticadas, na maioria, por um grupo de artistas paulistas e cariocas, com contatos culturais a Europa e os Estados Unidos, essas inovações já revelam influências das correntes de vanguarda.⁹⁶ Villa-Lobos e sua música ao vêm ao encontro dessas características “modernistas”:

Compõem esse grupo os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, o músico Heitor Villa-Lobos, os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchi, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, entre outros. Foram eles que organizaram e/ou participaram, em São Paulo, da Semana de Arte Moderna, em 1922, evento divisor de águas entre o antigo e o moderno, na cultura brasileira.⁹⁷

Estudioso da Semana de 22, José Miguel Wisnik aborda de maneira diferente algumas questões relacionadas com a participação de Villa-Lobos nesse evento. Em primeiro

⁹² TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Record, 1987. 10ª ed. p. 17

⁹³ Idem, p. 11.

⁹⁴ BOMENY; SOUZA; LONDRES; NUNES; HOCHMAN; LIPPI; NAVES; HUGO, op. cit.

⁹⁵ WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 188 p.

⁹⁶ PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. **Palavra e arte: 2ª grau**. São Paulo: Atual, 1996, p. 87-96.

⁹⁷ Idem, p. 88.

lugar, afirma que a intelectualidade acadêmica recebera escandalizada a música desse compositor, e que essa reação não significa nenhuma novidade, já que desde antes da Semana Villa-Lobos “já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que a sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela ‘cacofonias’ e tumultos, ruídos desencontrados em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise”.⁹⁸

A burguesia industrial vitoriosa define os novos rumos econômicos do país: a industrialização. Terminara o poder político do café. A arte, a cultura em geral não ficou à margem desse novo ideal burguês, dessa nova maneira de ver o Brasil ou as coisas do Brasil. As transformações dessa “nova sociedade” estarão muito presentes na vida e nas obras também de nossos artistas e intelectuais. Os fundamentos modernistas da Semana de 22 abriram espaços aos seus seguidores para, pouco depois, lutarem pelas transformações sociais. Oswald de Andrade, por exemplo, filia-se ao recém-fundado Partido Comunista e Mário de Andrade participa da formação do Partido Democrático, assim como outros artistas do movimento de 22 procuram outras opções políticas. O país vivia profundas transformações, e isso se reflete no clima de ruptura da Semana e nos seus desdobramentos posteriores.⁹⁹ De modo que, no contexto geral dos acontecimentos, a Semana também contribui para encorajar ou estimular os intelectuais na direção de mudanças no sistema de educação vigente no país.

A Semana é o início de um período cultural novo, amadurecido lentamente. Antes da Semana, houve exposições, publicação de artigos e obras que já evidenciavam o esgotamento do Parnasianismo e do Simbolismo. Os principais eventos são:

1912 – Oswald de Andrade retorna da Europa, trazendo o Futurismo de Marinetti como novidade.

1914 – A pintora Anita Malfatti organiza uma exposição expressionista quando volta da Europa, onde estivera desde 1912.

1917 – Mário de Andrade publica **Há uma gota de sangue em cada poema**, protestando contra a guerra; Manuel Bandeira publica **A cinza das horas**; Menotti del Picchia, **Juca Mulato**, e Guilherme de Almeida, **Nós**, todos ainda com vestígios parnasianos e simbolistas, mas já com inovações formais significativas.

Anita Malfatti organiza uma segunda exposição, que provoca violenta reação de Monteiro Lobato, num artigo intitulado ‘Paranóia ou mistificação?’, em **O Estado de São Paulo**. O artigo divide artistas de público.

1918 – Manuel Bandeira publica **Carnaval**.

1920 – O grupo conhece Vítor Brecheret, escultor que estudara em Roma e, no momento, preparava a maquete do Monumento às Bandeiras, hoje no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

⁹⁸ WISNIK, op. cit., p. 36.

⁹⁹ Idem, op. cit.

1922 – Aproveitando a aproximação da data do centenário da Independência, realiza-se a Semana de Arte Moderna, em fevereiro.¹⁰⁰

A Semana de Arte Moderna de 22, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, contou com a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos. Seu objetivo era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade com “a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”, como informava o **Correio Paulistano** a 29 de janeiro de 1922.¹⁰¹

Villa-Lobos conta como fora a sua participação na Semana. Ele tinha sido procurado, na sua casa, por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, para lhe expor o plano e expor sua adesão. Diz que havia gostado da proposta, pois coincidia com as idéias pelas quais vinha lutando há anos, mas para ir a São Paulo havia um empecilho sério: não dispunha de meios suficientes para uma viagem tão dispendiosa, com o seu grupo. Os amigos voltaram depois com Paulo Prado e lhe pediram um programa com o respectivo orçamento. Villa pôde, então, com carta branca de Paulo Prado, contratar os melhores artistas e seguir para São Paulo.¹⁰²

Sobre o que foi esse acontecimento, Villa escreve ao amigo Iberê Lemos:

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 me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical, e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem, que susto, passaram os meus interpretes, vais ver... Organizei um bom programa, revestidos dos melhores interpretes. Começamos pelo terceiro trio, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lúcilía e a Paulína queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao ultimo 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 imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembreste? O conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem, um gaiato qualquer, no mais profundo silencio, canta de galo com muita perícia. Bumba... Pôs abaixo toda comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna em São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que

¹⁰⁰ PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina, op. cit., p. 90-91.

¹⁰¹ KIEFFER, op. cit., p. 17-19.

¹⁰² MARIZ, op. cit.

tal fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf !...
Chega.¹⁰³

Percebe-se que o clima da Semana era ‘quente’, pois “não só os conferencistas e poetas da Semana foram vaiados. A música de Villa-Lobos também recebia as patadas de um público reacionário. O próprio maestro foi ridicularizado. Os espectadores da torrinha ao vê-lo entrar no palco de casaca e chinelo, pois estava doente de um pé, prorromperam em assobios”.¹⁰⁴ Durante um dos concertos, escorregou a alça do vestido de Paulina e lá das galerias vinha a reação: “Levanta a fitinha, moça”. Paulina tremia de medo e, ao deixar a cena, caiu numa crise de choro. O barítono Nascimento Filho reagia de outra maneira. Quando cantava as últimas notas de uma canção, alguém, nas galerias, gritou: “Ridi, Pagliaccio”. Nascimento respondeu: “Desce pra eu te ensinar como se canta”. E fez gestos ao público para brigar na rua. O que aconteceu. No dia seguinte o jovem cantor aparecia para ensaiar com um olho arroxeadado,¹⁰⁵ mas Villa-Lobos “divertiu-se muito com a semana. Sempre bem humorado, não deu a mínima para as vaias dos gaiatos”.¹⁰⁶

Talvez a Semana não estivesse saindo perfeitamente planejada como queriam os intelectuais, no entanto Silva nos diz que “os rapazes de 22 conseguiram trazer a questão artística para o plano nacional. O campo estava preparado para o encontro de uma arte verdadeiramente nossa”.¹⁰⁷ O ingresso do país na modernidade deixa de ser pensado como algo imediato, uma operação mecânica. Torna-se necessário, então, discutir as mediações que irão assegurar essa passagem. A busca desse entendimento implica, portanto, uma reflexão profunda sobre o sentido do nosso próprio passado.¹⁰⁸ E é aí precisamente que surgem as divergências entre os modernistas. Como é pensada a brasilidade? E o nosso passado? O que tudo aquilo representou e representa até hoje? Como fazer desses elementos uma passagem para a modernidade?¹⁰⁹ Fica a provocação.

A produção de uma arte brasileira, afinada com as tendências vanguardistas da Europa, sem contudo perder o caráter nacional, era uma das grandes aspirações que a Semana tinha em divulgar. Esse era o ano em que o país comemorava o primeiro centenário da Independência e os jovens modernistas pretendiam redescobrir o Brasil, libertando-o das

¹⁰³ MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (coleção Reconquista do Brasil. 2. série; v. 167).

¹⁰⁴ SILVA, Francisco Pereira da. **Villa-Lobos**. São Paulo: Editora Três, 1974, p. 83.

¹⁰⁵ MARIZ, Vasco, op. cit.

¹⁰⁶ SILVA, op. cit., p. 83.

¹⁰⁷ Idem, Ibidem, p. 83.

¹⁰⁸ KIEFFER, Bruno, op. cit.

¹⁰⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. 1987. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV.

amarras que o prendiam aos padrões estrangeiros. No entanto, esses jovens modernistas da Semana negavam, antes de mais nada, o *academicismo* nas artes. A essa altura, estavam já influenciados esteticamente por tendências e movimentos como o Cubismo, o Expressionismo e diversas ramificações pós-impressionistas.¹¹⁰

São Paulo dos anos 1920 era a cidade que melhor apresentava condições para a realização de tal evento. Tratava-se de uma próspera cidade que recebia grande número de imigrantes europeus e modernizava-se rapidamente, com a implantação de indústrias e reurbanização. Uma cidade cosmopolita, voltada para fora, para o estrangeiro, uma cidade que sentia, o que não quer dizer que aderiu, as idéias e aos ideais que vibravam no mundo. Era, enfim, uma cidade favorável a ser transformada num centro cultural da época, abrigando vários jovens artistas. Ao contrário, o Rio de Janeiro, outro pólo artístico, se achava impregnado pelas idéias da Escola Nacional de Belas-Artes, que, por muitos anos ainda, defenderia, com unhas e dentes, o academicismo. Claro que existiam no Rio artistas dispostos a renovar o estado da arte, mas o ambiente não lhes era propício, sendo-lhes mais fácil aderir a um movimento que partisse da capital paulista.¹¹¹ Os paulistas abominavam a Europa, mas não conseguiam viver sem o modelo de sua poesia. Queriam estar sintonizados com as vanguardas européias. Isso mostra como era difícil e ambígua a integração com o moderno. Como unir tradição e modernidade? Regional e universal? Popular e erudito? Mais ainda: como elaborar um pensar próprio que não fosse uma mera caricatura e imitação do moderno europeu? Essas são as questões as quais defrontam os modernistas num primeiro momento da sua reflexão.

Em 1913, estivera no Brasil, vindo da Alemanha, o pintor Lasar Segall. Realizou uma exposição em São Paulo e outra em Campinas, ambas recebidas com uma fria polidez. Desanimado, Segall seguiu de volta à Alemanha, só retornando ao Brasil dez anos depois, quando os ventos sopravam mais a favor. A exposição de Anita Malfatti em 1917, recém-chegada dos Estados Unidos e da Europa, foi outro marco para o Modernismo brasileiro. Todavia, as obras da pintora, então afinadas com as tendências vanguardistas do exterior, chocaram grande parte do público, causando violentas reações da crítica conservadora. A exposição, entretanto, marcou o início de uma luta, reunindo ao redor dela jovens despertos para uma necessidade de renovação da arte brasileira. Além disso, traços dos ideais que a Semana propunha já podiam ser notados em trabalhos de artistas que dela participaram (além

¹¹⁰ CHERŃAVSKY, op. cit.

¹¹¹ GIACOMO, op. cit., p. 70-72.

de outros que foram excluídos do evento). Desde a exposição de Malfatti, havia dado tempo para que os artistas de pensamentos semelhantes se agrupassem.¹¹²

Em 1920, por exemplo, Oswald de Andrade já falava de amplas manifestações de ruptura, com debates abertos. Entretanto, parece ter cabido a Di Cavalcanti a sugestão de “uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”. Artistas e intelectuais de São Paulo, com Di Cavalcanti, e do Rio de Janeiro, tendo Graça Aranha à frente, organizavam a Semana, prevista para se realizar em fevereiro de 1922.¹¹³ “Uma exposição de artes plásticas – organizada por Di Cavalcanti e Rubens Borba de Moraes, com a colaboração de Ronald de Carvalho, no Rio – acompanharia as demais atividades previstas.”¹¹⁴ Graça Aranha, sob aplausos e vaias, abriu o evento com sua conferência inaugural “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Anunciava “coleções de disparates” como “aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida” (temas da exposição plástica da semana), além de “uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente” que iriam “revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado”.¹¹⁵

Mário de Andrade, com suas conferências, leituras de poemas e publicações em jornais, foi uma das personalidades mais ativas da Semana. Oswald de Andrade talvez fosse um dos artistas que melhor representavam o clima de ruptura que o evento procurava criar. Manuel Bandeira, mesmo distante, provocou inúmeras reações de agrado e de ódio devido a seu poema “Os Sapos”, que fazia uma sátira do Parnasianismo, poema esse que foi lido durante o evento.¹¹⁶

Entretanto, acredita-se que a Semana de Arte Moderna não tenha tido originalmente o alcance e amplitude que posteriormente foram atribuídos ao evento. A exposição de arte, por exemplo, parece não ter sido coberta pela imprensa da época. Somente teve nota publicada por participantes da Semana que trabalhavam em jornais, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Graça Aranha (justamente os três conferencistas, cujas idéias causaram grande alarde na imprensa).¹¹⁷

Houve, ainda, bastante confusão estilística e estrangeirismos contrários aos ideais da amostra, como demonstram títulos como “Sapho”, de Brecheret, “Café Turco”, de Di

¹¹² KIEFFER, Bruno, op. cit.

¹¹³ PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina, op. cit.

¹¹⁴ WISNIK, José Miguel, op. cit. 1977.

¹¹⁵ WISNIK, José Miguel, op. cit. 1977.

¹¹⁶ WISNIK, José Miguel, op. cit.

¹¹⁷ Idem, 1977.

Cavalcanti, “Natureza Dadaísta”, de Ferrignac, “Impressão Divisionista”, de Malfatti ou “Cubismo”, de Vicente do Rego Monteiro. Logo após a realização da Semana, alguns artistas fundamentais que dela participaram acabam voltando para a Europa (ou indo lá pela primeira vez, no caso de Di Cavalcanti), dificultando a continuidade do processo que se iniciara. Por outro lado, outros artistas igualmente importantes chegavam após estudos no continente, como Tarsila do Amaral, um dos grandes pilares do Modernismo Brasileiro.¹¹⁸

Não resta dúvida, porém, que a Semana integrou grandes personalidades da cultura na época e pode ser considerada importante marco do Modernismo Brasileiro, com sua intenção nitidamente anti-acadêmica e introdução do país nas questões do século. A própria tentativa de estabelecer uma arte brasileira, livre da mera repetição de fórmulas européias, foi de extrema importância para a cultura nacional e a iniciativa da Semana, uma das pioneiras nesse sentido.

2.3 Conjunto: Villa-Lobos funcionário Público

2.3.1 Aproximação e interesses

– Meu caro maestro, eu fiquei muito contente com o seu interesse em me visitar. Estou às suas ordens!

– Senhor Presidente! Eu não sou um homem de muito falar, eu sou apenas um músico, e a música, presidente, é o motor da vida. Isso mesmo, o motor da vida. Não há vida sem coração; agora, o coração da música é o metrônomo, quero dizer, o coração é o metrônomo da vida. Um metrônomo que a humanidade se esqueceu de escutar, não tem saída... a humanidade tem que voltar a escutar seu coração, seu metrônomo. O Brasil, senhor presidente, o Brasil tem a forma de um coração. Portanto, o Brasil é o metrônomo da humanidade, é daqui, dessa natureza, desses pássaros, dessas cascatas e cachoeiras que saíra o som que era salvar a terra! Todos os brasileiros nascem músicos senhor presidente, só falta um pouco de estudo, e é isso que eu venho lhe propor....¹¹⁹

(Villa-Lobos)

Esse suposto diálogo – uma parte – entre Villa e Getúlio, tirado de uma cena do filme **Villa-Lobos: uma vida de paixão**, do cineasta Zelito Vianna, será nosso ponto de

¹¹⁸ KIEFFER, Bruno, op. cit.

¹¹⁹ Título Original: **Villa-Lobos: uma vida de paixão**. Gênero: Cinebiografia. Origem/Ano: BRA/1999. Duração: 134 min. Direção: Zelito Vianna. Idem. Cena que Villa vai até o palácio falar com o presidente do Brasil: Getúlio Vargas.

partida para discutirmos um pouco do papel, do contato e da atuação de Villa-Lobos como funcionário público do Estado Novo, de modo que sirva para dar mais clareza de como era pensada a música naquele período. Sabemos de antemão que o suposto diálogo pode ter acontecido, mas certamente não da maneira como Vianna retratou na cena descrita parcialmente. Na fala de Vargas, ficamos com a impressão de que o maestro é que demonstra interesse em visitar Vargas, porém nos diz Vasco Mariz, um de seus maiores biógrafos, que certa vez: “No início de 1932 estava Villa-Lobos no Rio, a ensaiar no Teatro João Caetano a peça Momo Precoce com a Banda Municipal, tendo como solista o pianista Sousa Lima”.¹²⁰ Após o ensaio, eis que vem até o maestro um senhor e se apresenta dizendo: “Sou Anísio Teixeira, secretário da Educação da Prefeitura, e gostaria muito que o senhor me concedesse dez minutos de atenção”.¹²¹ Assim começam os primeiros contatos de Villa com o poder público diretamente, contato esse que vai levar Villa a se tornar funcionário público, atuante e influente ao menos nas questões referentes à música nacional, principalmente nas escolas, e à representação da intelectualidade da época que participa do governo, assim como outros artistas.

Percebe-se também, na fala de Villa-Lobos no diálogo do filme de Vianna, certo exagero do maestro quando defende sua intenção de fazer os brasileiros estudarem música para que se complete aquilo que já é natural – esses já nascem músicos. Não é tão simples e nem tão romântica assim a defesa de um projeto musical ou qualquer que seja o projeto, diante de ideologias também pensadas pelo governo, nesse caso, o de Vargas. Mesmo que fosse possível ou que fosse verdade a musicalidade natural do brasileiro, é exagero falar que o Brasil é o metrônomo da humanidade. Não é, no entanto, o que pensam a maioria dos estudiosos que investigam o período e o projeto de Villa. Há pontos de vistas diferenciados, como nos lembra Anália Cheriñavsky: “as teses que defendem que o relacionamento estabelecido entre artistas e Estado Novo era mediado pelo uso da cooptação ou do constrangimento”.¹²² Posso dizer que poderia, sim, ter havido certa troca de favores entre Estado e artistas, neste caso com Villa-Lobos.

Para um músico erudito na época do Estado Novo, como foi Villa-Lobos, não ter quem financiasse a publicação de suas obras e a divulgação de seu trabalho era algo desolador. Villa sabia que a intervenção do Estado como apoiador e financiador de sua música poderia contribuir também para o sucesso ainda não alcançado no Brasil e fortalecer o sucesso

¹²⁰ Cantor que fazia voz de tenor na referida peça.

¹²¹ MARIZ, op. cit., 1989.

¹²² CHERIÑAVSKY, op. cit., p. 98.

alcançado na Europa. A pesquisadora Cherñavsky nos diz que “desde as primeiras intervenções de Heitor Villa-Lobos junto ao governo de Vargas até o fim do Estado Novo, as relações entre ambos foram se ampliando cada vez mais”, pois “à medida que tanto a figura do chefe político quanto a do compositor ganhavam destaque no cenário nacional e internacional”. Nisso a propaganda Estado-Novista era muito eficiente:

Vargas passara de representante do Governo Provisório a “glorioso” Chefe da Nação Brasileira, e Villa-Lobos, de jovem compositor talentoso e desconhecido, transformara-se no maior expoente da música do Brasil – há quem diga, das Américas.¹²³

Era o que Villa-Lobos precisava. Tanto para dar continuidade ao seu desejo de ser cantado e conhecido por todo o Brasil como também de continuar levando sua música para a Europa e para o mundo.

Quem nos dá importantes dicas para a melhor compreensão de Villa-Lobos como funcionário público é Arnaldo Contier, segundo o qual:

[...] para Villa-Lobos, a concretização de seu projeto para que se oficializasse o ensino do canto orfeônico e fossem tomadas outras medidas em relação à música nacional somente poderia viabilizar-se sob a proteção [...] de um Governo Forte e perfeitamente esclarecido dos problemas sociais e educacionais do seu povo...¹²⁴

E o que seria esse governo esclarecido? Talvez Villa-Lobos estivesse, com isso, querendo justificar ou quem sabe dar mais consistência à sua “necessária” participação no governo como funcionário público, pois quem seria mais “preparado” para lidar com os problemas sociais e educacionais do seu povo do que alguém que conhecesse a alma do povo brasileiro? Alguém que conhecesse cada palmo deste país? Alguém que conhecesse inclusive a Europa, o mundo? Só poderia ser Villa-Lobos!

Entretanto, Contier vai mais longe. Atento às relações que vão se estabelecendo entre governo e os artistas, no nosso caso o artista Villa-Lobos, ele nos coloca que

os ideólogos do Estado Novo ou do Brasil Novo perceberam claramente a importância dos meios modernos de comunicação (rádio, jornal, disco) e de algumas artes (música) como recursos capazes de politizar rapidamente as massas populares...¹²⁵

Assim, com os ideólogos pensando dessa forma, vendo nas artes a possibilidade de politização das massas e Villa-Lobos vendo na música a concretização desse projeto nacionalista, a Ópera do Estado Novo vai ficando cada vez mais harmoniosa. Dessa maneira,

¹²³ CHERÑAVSKY, op. cit., p. 69.

¹²⁴ CONTIER, op. cit., p. 29.

¹²⁵ Idem, Ibidem, p. 38.

nos diz Contier: “o compositor erudito procurou infiltrar-se na máquina burocrático-administrativa, para angariar verbas e apoio oficial para a apresentação de suas obras ou, ainda para apresentar projetos sobre organização de programas em defesa do folclore nacional”.¹²⁶

2.3.2 Algumas atuações de Villa-Lobos

Antes mesmo de atuar no governo Vargas como funcionário público, Villa-Lobos teve sua primeira experiência com o governo de São Paulo, quando fez pelo interior do Estado uma excursão para divulgar e “explicar” a música erudita. Aliás, essas excursões foram tão representativas, tanto para Villa-Lobos como para o governo, que é a partir dessa experiência que o maestro encontra um caminho para chegar até Vargas. Encontrar o caminho não quer dizer necessariamente que Villa-Lobos o procurou, o maestro também foi procurado, com já foi visto no início do capítulo anterior. Sobre essas excursões educativas, manifestou-se Villa-Lobos da seguinte maneira:

Não foi sinão 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 orquestra.

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 arregimentar 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 coar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA.¹²⁷

Mesmo que não tenha conseguido notar na fala de Villa-Lobos algo explícito sobre a propaganda que, de certa forma, essa excursão estava propiciando ao governo, não significa que posso deixar de acreditar nem de acrescentar que havia, sim, um recíproco benefício por parte de ambas as partes envolvidas: artistas e governo. O engajamento do governo, com propostas que poderiam servir de propaganda ou de vitrine para melhorar sempre a

¹²⁶ Idem, p. 43.

¹²⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. **O ensino popular da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura/Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937, p. 11 (apud CHERÑAVSKY, **Um maestro no gabinete**, p. 83-84).

representação do governo perante a sociedade, aparece na fala do maestro, quando diz que “autoridades administrativas” auxiliavam a caravana em cada cidade que chegasse. O futuro funcionário público Villa-Lobos, então, percebe as possibilidades que se abriam para o auxílio dos artistas e da música, quando o artista trabalha diretamente com o governo ou no governo. Contier nos diz que, “entusiasmado com as experiências realizadas em São Paulo, em 1930 e 31, Villa-Lobos continuou a organizar, na cidade do Rio de Janeiro, grandes espetáculos cívico-artísticos em lugares públicos”.¹²⁸ Percebe-se, então, que Villa buscou, sim, na representação que a excursão feita no interior de São Pulo foi para a música, assim como para o governo, inspiração para criar grandes espetáculos no Rio de Janeiro. Esses espetáculos iriam se tornar uma das suas marcas na atuação como funcionário público no Estado Novo. Passemos a outros pontos da atuação de Villa-Lobos.

O discurso de Villa-Lobos quer garantir que seu trabalho não é em proveito próprio, em proveito de sua obra, mas o bem comum. Para ele, o projeto deve redundar em benefício para o povo brasileiro, não para o maestro particularmente, nem mesmo para os músicos brasileiros como classe, muito embora o texto citado parece sugerir um indício de consciência de uma classe ainda bastante marginalizada: a dos artistas, de modo geral, a dos músicos, em particular. Villa-Lobos chega a chamá-los de “soldados” e “operários da arte nacional”. O discurso revela também a importância que o maestro atribuía à educação e à divulgação da cultura.

Mesmo quando Villa-Lobos ainda não fazia parte do governo como funcionário público, o maestro tinha conhecimento de muitos projetos artísticos que eram enviados ao governo. “No entanto, o Estado Novo acabou endossando somente os projetos de fácil execução e que exigiam pequenas verbas, como o programa de canto orfeônico apresentado por Villa-Lobos”.¹²⁹ Entretanto, para que esse programa fosse implantado como realmente foi pensado por Villa-Lobos, que era fazer o Brasil cantar, precisava de um órgão que o coordenasse e o pusesse em prática. Por isso, a importância de se abordar neste trabalho o que a SEMA representou para o funcionário Villa-lobos.

¹²⁸ CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru: EDUSC, 1998, p. 27.

¹²⁹ Idem, p. 44.

Em fevereiro de 1932, Heitor Villa-Lobos enviara ao Presidente Getúlio Vargas um memorial denunciando as péssimas condições da arte e dos artistas no Brasil e sugerindo a criação de um “Departamento Nacional de Proteção às Artes”.¹³⁰ Vejamos:

No intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de por à disposição das autoridades administrativas todas 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 nosso 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 realidades em realidades, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as questões que pedimos vênha 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 a 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; 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 genuínos? 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 pequeno 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 poderia fazer a mais eficaz

¹³⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. Em Presença de Villa-Lobos v. 7. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972 (p. 85-7). Documento citado na dissertação de mestrado da pesquisadora Anália Cherniavsky. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IFCH – UNICAMP. 2003, p. 221.

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 defina 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 nos 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 AS ARTES.

E com isso Vossa Excelência terá salvo nossas artes e nosso artistas, que bendirão toda a existência de Vossa Excelência.

É interessante notar, nesse texto, que Villa-Lobos procura deixar claros seus valores profissionais e artísticos quando pontua sua atuação tanto no país como no estrangeiro, e também indiretamente diz que a música é uma eficiente maneira de fazer propagando do Brasil, nesse caso do governo brasileiro, tanto no país como no estrangeiro também. A consciência da classe artística de novo se revela. O maestro defende o campo das artes em geral, e não apenas dos músicos, muitos dos músicos clássicos. Em seu discurso há espaço para o folclore, para a música popular. Villa-Lobos ainda busca focar no texto a imensa “importância” que tem o governo na proteção das artes e dos artistas em geral, ao ponto de dizer que essa proteção, na realidade a criação do desejado Departamento Nacional de Proteção às Artes, irá salvar o artista e a arte. Ora, salvar é muito forte! Pois qual o governo que gostaria de ficar com a fama de que a arte morreu em sua gestão?

A Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) foi uma instituição criada em 1932 por Anísio Teixeira, então secretário da educação da Prefeitura do Distrito Federal, para que Villa-Lobos executasse o projeto orfeônico que havia iniciado em São Paulo no final de 1930. O órgão criado por Anísio teria por pouco tempo como seu coordenador o próprio maestro Villa-Lobos, agora funcionário do Estado.

Com o objetivo de desenvolver o estudo da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, lembra-nos Maria Maia, “de acordo com o decreto nº 18.890, de abril de 1931, sobre a reforma do ensino, tornou-se obrigatório o ensino de canto orfeônico nas escolas acima citadas (primárias, secundárias e profissionais)”.¹³¹ O governo, com esse decreto, já aponta certa liberdade que o projeto musical do maestro terá no meio educacional. Maia percebe mais:

¹³¹ MAIA, op. cit., p. 34.

Aos interventores e diretores de instituições de todos os Estados foi enviado, em 1933, um apelo no sentido de que se interessassem pela propagação de orfeões escolares. Nele eram expostas as vantagens que poderiam resultar para a formação da unidade nacional, não só pela prática coletiva do canto orfeônico como para a uniformização da nova orientação do ensino. Esse apelo foi atendido pelo governo de vários Estados que, para torná-lo realidade, enviavam professores ao Rio para estágios no Orfeão.¹³²

Agora, sim, com a execução e fiscalização pela SEMA, Villa-Lobos iria pessoalmente treinar e instruir os professores para a execução do projeto em todo o Brasil. Ali, no Rio de Janeiro, com o maestro, os professores iriam adquirir os conhecimentos básicos para a criação de grupos orfeônicos nas suas escolas. A decisão era política, vinha de cima para baixo, pretendia ter alcance nacional e utilizava como principal argumento a força unificadora, integradora da música e do canto coral.

A partir daí, foi criado o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, para facilitar aos professores das escolas públicas a prática da teoria musical e a técnica dos processos orfeônicos. Dessa maneira, para que esse projeto pudesse desenvolver-se, foram convidadas as pessoas que tivessem formação musical e desejo de se integrar ao referido curso. Esse convite teve a mais franca acolhida, pois na aula inicial compareceram artistas famosos no meio musical brasileiro e mais assistentes e professores da Escola Nacional de Música. E como parte imprescindível desse Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, foi criado o Orfeão de Professores.¹³³ “No próprio Estatuto do Orfeão de Professores do Distrito Federal, fundado por Villa-Lobos em 1932, existia um artigo que simbolizava toda a deferência que deveria ser prestada pelo artista ao trabalho”:¹³⁴ “Art. 13º – Os professores, que ingressarem no Orfeão ficam imediatamente considerados orfeonistas, tendo de fazer o seguinte compromisso: Prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando”.¹³⁵ Percebe-se com clareza, nesse artigo, a ideologia da valorização do trabalho, da disciplina e do amor à pátria. A expressão “prometo de coração” parece enfatizar ainda mais o caráter emocional, integral do compromisso assumido pelo professor.

Alguns estudiosos, no entanto, não viram todos os professores com tanta disposição assim para se engajarem no projeto de Villa-Lobos. Contier observa que

¹³² Idem Ibidem, p. 34.

¹³³ Idem, p. 46.

¹³⁴ CHERŇAVSKY, op. cit., p. 87.

¹³⁵ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 67 – ed. viv. Art/orf.prof. – HVL 04.03.03.

os adversários desse projeto – notadamente alguns professores da Escola Nacional de Música – procuravam lançar uma série de idéias que confundissem as pessoas envolvidas com o projeto, mediante uma discussão mais teórica a respeito dos verdadeiros limites entre o canto coral/canto lírico e o canto orfeônico.¹³⁶

Os problemas que o maestro teve com alguns professores talvez possam ser “compreendidos” se pensarmos no que diz Anália Cherñavsky em sua dissertação, quando coloca que “os professores que freqüentavam as primeiras turmas dos cursos de especialização do ensino de música e canto orfeônico tiveram atenção especial de Villa-Lobos”.¹³⁷ Isso nos indica que o funcionário – e neste caso superintendente da SEMA –, ao dar mais atenção a certos professores, estava criando problemas com os músicos e também professores do Rio de Janeiro. Mesmo assim, isso não impede Villa-Lobos de criar, além do orfeão dos professores, a orquestra Villa-Lobos.

Outro momento em que Villa-Lobos atuou como funcionário público foi quando “certa vez na arena do canto de uma das escolas, Villa-Lobos constatou com tristeza que as crianças não sabiam cantar os hinos patrióticos, principalmente o Hino Nacional Brasileiro”.¹³⁸ Villa-Lobos não perdeu tempo, baixou imediatamente um “ato” proibindo o hino de ser cantado.

A proibição do hino nas escolas repercutiu como uma bomba, um escândalo! Os jornais exploraram ao máximo a decisão tomada pelo maestro. Mas Villa-Lobos estava com a consciência tranqüila. O governo lhe dera carta branca. Era um funcionário público! Só tinha de prestar contas ao seu secretário da Educação. Portanto, seguindo essa lógica, intranqüilo estaria se consentisse em deixar que o hino do nosso Brasil continuasse tão mal cantando. A relação de Villa-Lobos com o Estado ainda não desafinaria, não desta vez. Mas é obvio que essa opinião não é unanimidade entre os pesquisadores. A pesquisadora Anália Cherñavsky, por exemplo, faz uma breve discussão sobre o impasse a respeito de como o Hino Nacional estaria sendo cantado e como Villa-Lobos julgava ser o correto. A pesquisadora percebe que a preocupação de Villa-Lobos não ficou restrita só ao problema do Hino, pois “adiantando-se a essa discussão, e procurando abranger, além de assuntos relacionados à execução de todos os hinos cívicos, o maestro apresentou uma lista de questões

¹³⁶ CONTIER, op. cit., p. 30.

¹³⁷ CHERÑAVSKY, op. cit., p. 93.

¹³⁸ MARIZ, op. cit., 2005, p. 56.

que necessitavam ser tratadas com urgência pela comissão técnica”.¹³⁹ Vejamos parte da lista:¹⁴⁰

- a) – verificar e estabelecer definitivamente a edição oficial dos hinos: Nacional, Bandeira, República e Independência, tanto a parte literária como a musical para que seja determinada, legalmente a execução dos mesmos;
- b) – indicar qual a edição que deve ser publicada dentre as já existentes afim de com urgência, serem orientados todos aqueles que tenham de cumprir a “obrigatoriedade dos hinos”;
- c) – sendo os hinos (Nacional, Bandeira, República e Independência) do domínio público é necessário ser fixado se podem os mesmos serem publicados ou gravados (...) por qualquer Casa Editora de músicas, livros ou discos, (...) sem o prévio conhecimento ou autorização especial designada pelo mesmo Ministério;
- d) – se é permitido que sejam os hinos cantados em reuniões artísticas de caráter cívico, com arranjos a 2, 3 e 4 vozes, de compositores idôneos;
- e) – se o Hino Nacional ao ser cantado com acompanhamento de bandas deve conservar a tonalidade de si_b, conforme determina a lei (quando executado pela banda) ou se deve ser cantado em fé (também de acordo com a lei);
- f) – se deve ser permitido que sejam os hinos cantados de qualquer maneira nas escolas públicas, particulares e oficializadas, sem se observar rigorosamente na aplicação dos mesmos a prosódia rítmica, califasia e califonia, ou se deve ser exigido que os mesmos sejam orientados por técnicos especializados do canto orfeônico, uma vez que este ensino exige um prévio preparo elementar de disciplina social, cívico e vocal, para uma perfeita compreensão, de verdadeiro valor de uma coletividade.

Percebe-se no documento de Villa-Lobos não só a intenção de rever a forma como se canta o hino, pois os itens já trazem uma inserção do problema para uma suposta solução que passa pelo canto orfeônico, projeto carro-chefe do maestro Villa. A pesquisadora também nos traz que, “após estudar o caso da fixação e padronização dos hinos oficiais, a Comissão elaborou um relatório final os trabalhos realizados. Algumas das resoluções elaboradas foram as seguintes”:¹⁴¹

¹³⁹ CHERŃAVSKY, op. cit., p. 137.

¹⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 138.

¹⁴¹ Reproduzido parcialmente do original, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 (apud Cherñavsky, p. 140).

- I. Adotar o texto de Alberto Nepomuceno como base para a edição-tipo, para o canto do Hino Nacional;
- II. Sugerir a abertura imediata de um grande concurso para a instrumentação do Hino Nacional para grande e pequena orquestra, banda, fanfarra, pequenos conjuntos instrumentais;
- III. Ficou estabelecido que todas essas instrumentações serão no tom de fá, porquanto, precisando o hino ser cantado, e principalmente cantado, deve-se evitar que haja instrumentações no tom de si bemol ou outros, que não poderão acompanhar o canto, ficando, assim, unificada a tonalidade para toda espécie de execuções vocais e instrumentais;
- IV. Propor a gravação em disco, por orfeon idôneo e por um coro infantil, do Hino Nacional a seca, por coro mixto, só a melodia, em uníssono, para servir de padrão, tendo sido indicado, pela Comissão, o Orpheon de Professores para aquela execução, e alunos de escolas primárias do Distrito Federal.

Não se pode esquecer que estamos falando do Villa-Lobos funcionário público. Ou seja, “de uma maneira ou de outra, Heitor Villa-Lobos, como o primeiro diretor nomeado do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico tinha, sob sua supervisão, a gravação das execuções perfeitas e oficiais dos hinos cívicos, matrizes para serem utilizadas em todos os estabelecimentos como o modelo correto a ser seguido para a disseminação do canto pátrio”.¹⁴² E sendo o maestro o muito mais interessado pelo seu projeto de canto orfeônico, Villa-Lobos leva muito a sério as questões de execução dos hinos. Quer saber ele próprio como as escolas e os professores estão ensinando as crianças a cantarem o hino. Vejamos o que nos traz Chernavsky para ilustrar esta colocação: “Nada mais sugestivo do que este panfleto, elaborado pelo próprio punho de Villa-Lobos, convidando as pessoas a se inscreverem em um curso – ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – especialmente criado para promover o ensino do Hino Nacional”:¹⁴³

¹⁴² Apud CHERÑAVSKY, op. cit., p. 175.

¹⁴³ Documento manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 66 – ed.civ.art/c.orf. – HVL 04.02.11 (apud CHERÑAVSKY, op. cit., p. 175).

“Convite à Civilização

(Para aquele que ler transmitir aos que não sabem)

Quem não sabe ler, escrever e contar:

- não poderá compreender o que significa numa civilização, a liberdade da vida
- encontrará as menores oportunidades para vencer na luta de sua própria subsistência
- sempre será humilhado perante os letrados
- não poderá raciocinar com consciência sobre sua atuação na vida política, social, religiosa, econômica e artística de sua Pátria
- será sempre ludibriado e atraído para o mal
- viverá às cegas no progresso da humanidade
- não poderá ver, nem admirar as escrituras litúrgicas que nos trazem através dos séculos os bons ensinamentos
- não poderá decentemente gravar num papel suas próprias idéias
- nunca será um independente da sua personalidade.

* * *

- É fácil e rápido aprender a ler, escrever e a contar
- Depende unicamente da boa vontade

Em um ano apenas estará iniciado a compreender a todos os itens acima mencionados.

- O Cons. N. de C. O – do M. E. S. abre as portas, gratuitamente, aos que querem aprender a ler, escrever, contar e cantar o Hino Nacional, em um ano.

Horário dos Cursos: Pela manhã: das 8 as 10 hs

À tarde: - 14 as 16 hs

À noite: - 18 as 20 hs.”

Percebe-se, além da preocupação imediata com o canto orfeônico, o interesse pelo ensino-aprendizagem da leitura. O texto de Villa-Lobos revela, inclusive, uma noção sofisticada de letramento na medida em que privilegia não apenas o aprendizado da decodificação dos signos, mas o uso eficiente, cotidiano, prático da linguagem e o acesso à cidadania. Os documentos acima são muito pertinentes a este trabalho e interessantíssimos do ponto de vista de quem pesquisa a educação no período do Estado Novo.

Externamente, o funcionário Villa-Lobos também teve algumas atuações. Anália Chernoavsky nos traz que “Villa-Lobos fora designado diretamente por Getúlio Vargas para representar o Brasil no Congresso de Praga, juntamente com o Diretor da Escola Nacional de Música, Antônio Sá Pereira”.¹⁴⁴ Villa-Lobos estava novamente aparecendo para o mundo, mas agora era diferente. O maestro, nessa ocasião, representava o Brasil, a música brasileira para o mundo, o jeito brasileiro de fazer música, de aprender música!... E não parou por aí, não. “Depois de sua participação no Congresso de Praga, Villa-Lobos, antes de retornar ao Brasil, participou de diversas reuniões e eventos musicais em Berlim, Barcelona, Paris e Viena”.¹⁴⁵ Ele era o funcionário do governo Vargas escolhido para falar de nossa música, nossa escola, nossa gente e, o mais importante, era o responsável pelo apoio dado pelo governo aos projetos artísticos que do país. Segundo Contier,

A atuação de Villa-Lobos e de todo o aparelho por ele administrado no exercício de seu primeiro cargo público correu sempre no sentido de orientar o povo e, principalmente a juventude, reiterando o papel fundamental que a disciplina e a educação moral-cívico-artística assumiam na formação do povo brasileiro.¹⁴⁶

Villa-Lobos trabalha bem, segundo Contier, forja e representa com cuidado seu papel de formador desse novo brasileiro, “[o] novo brasileiro, disciplinado, trabalhador, ordeiro, participativo... O novo brasileiro, tão almejado por Heitor Villa-Lobos quanto por Getúlio Vargas”.¹⁴⁷ Enfim, “Villa-Lobos criticava o ensino da música voltado exclusivamente para a elite burguesa e tentava divulgar a Arte Culta entre todos os segmentos sociais”.¹⁴⁸

Só que chega um dia em que a ópera vai desafinar, é quando o Estado começa a perceber, por exemplo, que o projeto mais “fácil”, mais “em conta”, começa a se tornar dispendioso e a ser questionado – pela opinião pública – no quesito grandes concentrações orfeônicas.

¹⁴⁴ CHERŃAVSKY, op. cit., p. 98.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 98.

¹⁴⁶ CONTIER, op. cit., p. 32.

¹⁴⁷ CHERŃAVSKY, op. cit., p. 102.

¹⁴⁸ CONTIER, op. cit., p. 62.

3 Coral: A Escola e a Música no Estado Novo

Nesta parte da ópera, Coral, os cantos devem ser sintonizados, afinados, bem executados. Na Ópera do Estado Novo, o governo, que não se legitimou pelo voto, pela vontade do povo, precisava fazer com que sua autenticação fosse efetivamente aceita pela população. Para elaborar essa imagem, o Estado passou a contar com intelectuais e artistas, conhecedores de nossas manifestações culturais. Ou seja, por um lado, ele precisava da escola, da música, do cinema, etc.; e, por outro lado, os artistas e intelectuais na ocasião precisavam do governo. Os interesses, então, são convergentes. Faltava criar os lugares e os instrumentos que possibilitassem o encontro entre governo e intelectualidade. O exemplo maior foi a criação do Ministério da Educação e Saúde, tendo a frente primeiro Francisco Campos, depois Gustavo Capanema, que participou ativamente do cenário cultural brasileiro. Neste capítulo vamos ver um pouco do envolvimento da escola e da música no processo de legitimação do Estado Novo.

3.1 Coral: A educação e as constituições republicanas até 1937

Pensar a educação, a música ou qualquer outra manifestação humana, num determinado período – neste caso o Estado Novo –, vai nos exigir certo cuidado, pois, antes da análise do período proposto, é preciso saber um pouco sobre o contexto histórico. Acredito que devemos voltar um pouco antes de 1937, para que o contexto fique bem definido e, aí sim, possamos visualizar o caminho traçado pelos ideólogos da educação no chamado Estado Novo e o projeto musical de Villa-Lobos com o Canto Orfeônico. Dessa forma, procurarei, de modo bem sucinto, apontar alguns aspectos da educação nas constituições republicanas até a de 1937. Essa visualização geral de alguns aspectos ajudará a percebermos de forma mais clara as influências de idéias e ideais para a educação Estado-novista, que vão direta ou indiretamente aparecer nas entrelinhas do projeto musical de Villa-Lobos para a educação e na lógica da Reforma Capanema.

Podemos pensar, teoricamente, que a educação, enquanto dever do Estado e realidade social, não foge ao controle das leis, do Direito, pois sabemos que todos têm direito a educação. Ao menos é o que dizem as constituições, embora esse “todos” geralmente não se refira a todas as classes sociais. Ao menos, uma educação igual para todas as classes, não!

Todavia, é a própria Constituição Federal que anuncia a educação como direito de todos, dever do Estado e da família. O governo tem a função de garantir a realização plena do ser humano, de inseri-lo no contexto do Estado Democrático e de qualificá-lo para o mundo do trabalho. Essa qualificação para o mundo do trabalho aparecerá com força total na constituição do Estado Novo, quando serão usados pelo governo todos os meios de comunicação possíveis para se fazer uma forte campanha em torno do discurso mítico do trabalhismo. O que não é difícil de entender, posto que a classe que se manifesta por grandes mudanças é a burguesia. Esta vem com força total na nova conjuntura mundial do capitalismo, da industrialização do Brasil. Paranhos nos diz que:

De fato, no discurso mítico do trabalhismo o mito de doação ocupou lugar central. Getúlio Vargas, o líder populista de maior prestígio que o Brasil já conheceu, teve sua trajetória política particularmente associada à “outorga” das leis “protetoras” do trabalho, ponto de honra na imagem popular que dele se projetou. O mito da doação se propagou com maior intensidade, principalmente a partir do “Estado Novo”, e pela sua difusão tentou fazer crer que a legislação social não passaria de uma dádiva caída dos céus getulistas sobre a cabeça dos trabalhadores brasileiros.¹⁴⁹

Ao mesmo tempo, a educação representa tanto mecanismo de desenvolvimento pessoal do indivíduo como da própria sociedade em que ele se insere. É mais ou menos isso o que procuram transmitir as constituições.¹⁵⁰ É nesse contexto que virá e se projetará nas escolas e nas artes a chamada Reforma Capanema.

Com a República inaugurada no Brasil a partir de 1889, houve a necessidade de promulgar uma nova Constituição que garantisse e estabelecesse a nova forma de governo que aqui se instalara. Em 1891, a Constituição da República é promulgada, instituindo o sistema federativo de governo. Desse modo, também reconhecia a autonomia dos estados para elaborar suas próprias leis sobre a educação em alguns graus de ensino, logo em alguns aspectos dos governos estaduais, como a elaboração das leis para a educação era descentralizado, porém subordinado ao Estado.

A Constituição reservava à União o direito de criar instituições de ensino superior e secundários nos Estados, além de prover a instrução secundária no Distrito Federal. Desse modo, concedia aos Estados da Federação a competência para prover e legislar sobre a educação primária. Na prática, à União cabia criar e controlar a instrução em toda a Nação, bem como criar e controlar o ensino secundário acadêmico e a instrução em todos os níveis do Distrito Federal. Já aos estados era atribuído o controle do ensino primário e o ensino profissional, que, na época,

¹⁴⁹ PARANHOS, op. cit., p. 23.

¹⁵⁰ ROMANELLI, Otaíza Oliveira. **História da Educação no Brasil (1939/1973)**. 7. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985, 267 p.

compreendia também as escolas normais de nível médio para moças e escolas técnicas para rapazes.¹⁵¹

Devido a essa formulação, é instituído e reconhecido o modelo dual de ensino, que já era utilizado no período imperial, como sendo o sistema a ser seguido. Oficializou-se, dessa forma, a separação das classes sociais, ou seja, entre a educação da classe dominante, escolas secundárias acadêmicas e escolas superiores, da educação do restante da população, ou seja, escola primária e profissional. O que ocorre é que a sociedade brasileira já não tinha sua estratificação social tão definida, pois havia uma nova classe social que despontava, isto é, uma classe emergente que já dominava os setores comerciais e intelectuais, além de se aventurar na pequena indústria que despontava.¹⁵² Falamos da classe burguesa.

O que vamos ver é que, com maior ou menor abrangência e marcadas pela ideologia de sua época, todas as Constituições brasileiras reservaram espaço para o tema da educação. A Constituição Republicana de 1891, adotando o modelo federal, preocupou-se em discriminar a competência legislativa da União e dos estados em matéria educacional. Coube à União legislar sobre o ensino superior enquanto aos estados competia legislar sobre ensino secundário e primário, embora tanto a União quanto os estados pudessem criar e manter instituições de ensino superior e secundário. Um dos pontos de muitos debates e discórdias era sobre o ensino religioso nas escolas públicas. Ter ou não ter? Rompendo com a adoção de uma religião oficial, determinou-se a laicidade do ensino nos estabelecimentos públicos.¹⁵³

Como já dissemos anteriormente, no decorrer da República Velha o ensino público no Brasil fora eminentemente laico. Vargas, no entanto, rejeitou a política anterior e instituiu o ensino religioso facultativo nas escolas oficiais. Essa decisão, ao que tudo indica, prendia-se à necessidade de se levar em conta a força do Movimento Católico Leigo exatamente em um momento em que este se ampliava.¹⁵⁴

Percebe-se na citação que o “problema” do ensino ser laico no Brasil, que será de certa forma “resolvido” no governo de Vargas, já existia bem antes de seu governo Estadonovista e de sua Constituição de 1937. É na solução desse impasse que Gustavo Capanema chega a ser o homem forte da Educação. “Capanema chega ao Ministério da Educação graças a um acordo estabelecido entre a Igreja Católica, as forças políticas estaduais e o governo central, acordo tecido e conduzido a seus termos por Francisco Campos.”¹⁵⁵ Esse problema do ensino público ser laico e ter escolas confessionais no país consta na Carta Magna do Brasil.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 41.

¹⁵² LAMBERT, op. cit., p. 226.

¹⁵³ ROMANELLI, Otaíza Oliveira. *História da Educação no Brasil (1939/1973)*. 7. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

¹⁵⁴ SANTOS, op. cit., p. 19.

¹⁵⁵ BOMENY, op. cit., p. 25.

Resolver tal problema, buscar uma discussão aceitável entre Igreja, intelectuais e governo não foi uma solução tão simples e nem tão rápida, ou seja, as mudanças não se fizeram de modo tão simples, pois trouxeram consigo um enorme peso de interesses políticos e ideológicos de suas elites. Grosso modo, o mesmo problema será enfrentado por Villa-Lobos em relação aos professores e a Escola Nacional de Música, quando da implantação de seu projeto de Canto Orfeônico nas escolas do país.

A Constituição de 1934 inaugura uma nova fase da história constitucional brasileira, na medida em que se dedica a enunciar normas que exorbitam a temática tipicamente constitucional. Revela-se a constitucionalização de direitos econômicos, sociais e culturais.

A Constituição de 1934, diferentemente da de 1891, teve um capítulo específico sobre educação e, demonstrou claramente uma nova mentalidade acerca do problema. Pode-se afirmar perfeitamente que a nova Carta inaugurou uma política social em matéria educativa. Competia única e exclusivamente à União “traçar as diretrizes da educação nacional” e “fixar o Plano Nacional de Educação, compreensivo do ensino de todos os graus e ramos, comuns e especializados e coordenar e fiscalizar as sua execução, em todo o território do país”.¹⁵⁶

Ora, nota-se que a Constituição de 1934 apresenta dispositivos que organizam a educação nacional mediante previsão e especificação de linhas gerais de um plano nacional de educação e competência do Conselho Nacional de Educação para elaborá-lo, criação dos sistemas educativos nos estados, prevendo os órgãos de sua composição como corolário do próprio princípio federativo e destinação de recursos para a manutenção e o desenvolvimento do ensino. Também há garantia de imunidade de impostos para estabelecimentos particulares, de liberdade de cátedra e de auxílio a alunos necessitados e determinação de provimento de cargos do magistério oficial mediante concurso. A partir de 1936 começou-se a cogitar acerca da elaboração de um plano nacional de educação, como havia estipulado a Carta de 1934. Gustavo Capanema, que ocupava a pasta de Educação e Saúde na época, formulou então um questionário para um inquérito que deveria dirigir-se a professores, estudantes, jornalistas, escritores, cientistas, sacerdotes, militares e políticos.¹⁵⁷ Todavia o que se via não era bem, uma educação avançando gradativamente, como desatentamente se poderia pensar. Um plano nacional de Educação, não seria necessariamente um melhor plano, ou um plano de educação mais completo por ser nacional, ou mais abrangente. Tantos movimentos e reformas na

¹⁵⁶ SANTOS, Silva Marinete, op. cit, p. 20.

¹⁵⁷ BOMONY, op. cit.

década de trinta vão respingar na Educação proposta na constituição de 1937, com seus efeitos encampados pelo Estado Novo de Vargas. Saviani nos lembra:

...o movimento de 1930, no Brasil, devido à ascensão do escolanovismo, correspondeu ao refluxo e até a um desaparecimento daqueles movimentos populares que advogavam uma escola mais adequada aos seus interesses. E por que isso? A partir de 1930, ser progressista passou a significar ser escolanovista. E aqueles movimentos sociais, de origem, por exemplo, anarquista, socialista, marxista, que conclamavam o povo a se organizar e reivindicar a criação de escolas para os trabalhadores, perderam a vez, e todos os progressistas em educação tenderam a endossar o credo escolavista...¹⁵⁸

O retrocesso na Constituição de 1937 é patente. O texto constitucional vincula a educação a valores cívicos e econômicos. Não se registra preocupação com o ensino público, sendo o primeiro dispositivo no trato da matéria dedicado a estabelecer a livre iniciativa. A centralização é reforçada não só pela previsão de competência material e legislativa privativa da União em relação às diretrizes e bases da educação nacional, sem referência aos sistemas de ensino dos estados, como pela própria rigidez do regime ditatorial.

No dia 2 de dezembro de 1937 ao discursar durante a cerimônia comemorativa do primeiro centenário da fundação do Colégio Pedro II, Getúlio Vargas declarava ser tarefa de extrema urgência “dar sentido claro, diretrizes construtoras e regras uniformes à política educacional, o mais poderoso instrumento a utilizar, no fortalecimento da nossa estrutura moral e economia”.¹⁵⁹

Como se vê, o tratamento constitucional dispensado à educação reflete ideologias e valores, uma questão visceralmente política. É preciso respirar educação: seus “benefícios”, suas “influências”, seu “papel” formador, suas “potencialidades”. De modo que nessa direção e contexto, muito mais do que uma simples virtude humana em constituir um direito ou por ter valor em si mesma, a natureza pública da educação se afirma e se confirma em função dos interesses do Estado e do modelo econômico, de uma classe burguesa ascendente, como também por constituir eficiente mecanismo de ação política, o que foi muito claramente percebido por Gustavo Capanema.¹⁶⁰ Ora, extremamente reveladora dessa plena consciência eram as palavras de Gustavo Capanema, Ministro da Educação durante o Estado Novo e protagonista da chamada Reforma Capanema:

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 uma tábua de valores, que formam a base ideológica das

¹⁵⁸ SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre a educação política**. 38. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006, p. 53. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, vol. 5).

¹⁵⁹ SANTOS, op. cit., p. 25.

¹⁶⁰ BOMENY, op. cit.

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.¹⁶¹

Está explícito na fala do ministro Capanema o que e como o Estado vai fazer educação na Constituição de 1937. Uma educação que procurará fortalecer os interesses do Estado Novo e suas ideologias, mesmo que para isso precise controlar, defender e guardar as ações que envolvem educação ou ações que eduquem, como as artes, por exemplo. Nesse contexto, a música e o projeto musical de Heitor Villa-Lobos estarão bem afinados com a Reforma Capanema. Villa-Lobos não só colocará em prática seu projeto de Canto Orfeônico nas escolas, como também projetará sua música para todo o Brasil e não só nas grandes capitais.

3.2 Coral: Reformas na educação

As reformas, movimentos, manifestações são frutos de descontentamentos e de pontos de vista diferentes entre idealizadores, governos, filósofos, artistas, etc. Neste caso, procurarei levantar algumas observações sobre o que se estava praticando como educação em certos períodos no Brasil, mais especificamente no final do império e na República. Mais uma vez, para que possamos entender as principais leis educacionais que foram implantadas no Brasil a partir do início da República em 1889 até os anos de 1930-1937, como a Reforma de Francisco Campos e a Reforma Capanema, ou seja, passando pelo período da chamada Era Vargas, devemos nos reportar ao final do Império e sua transição para a República, contextualizando essa fase histórica que foi marcada por grandes mudanças estruturais e econômicas ocorridas na sociedade brasileira.¹⁶² “Rompimentos do pacto oligárquico da chamada política do ‘café com leite’ têm sido o marco, para a maioria dos economistas, a partir do qual ergueu-se uma nova base economia. É claro que transformações em proporções menores ocorriam desde o início do período anterior”.¹⁶³ Ora, o que se vê é que essas mudanças vão desde o fortalecimento da burguesia até o enfraquecimento as oligarquias, de modo que a cena política vai se redesenhando, passando pela educação, arte e pela produção industrial.

¹⁶¹ SANTOS, op. cit., p. 25.

¹⁶² SÁ, Nicanor Palhares. **Política educacional e populismo no Brasil**. São Paulo: Cortez & Moares, 1979. (Coleção Educação Universitária). 107 p.

¹⁶³ Idem, Ibidem, p. 35.

O Brasil tem sua origem republicana provinda de uma aristocracia rural sustentada na força de trabalho escravo e que não priorizava os meios e fórmulas educacionais destinadas à população até aquele momento, pois esta não precisava ter acesso educacional para executar o seu trabalho. Até esse momento, a Educação no Brasil ficava restrita a um pequeno número de privilegiados, ou seja, estava direcionada e destinada, quase que na sua totalidade, à classe burguesa que despontava nesse período.¹⁶⁴ A educação existia, então, para quem estava sendo preparado para continuar mandando ou para mandar: a classe burguesa. Não tem porque fazer escolas para os trabalhadores, se estes não “precisam pensar” nem “tomar decisões”.

O sistema agrário dava muito lucro, por isso resultou em acumulação de capital, formando uma nova elite econômica/política no Brasil e fazendo com que a ordem econômica até então vigente fosse alterada. A possível falência do sistema agrário, um pouco provocada pela crise econômica mundial, quebra da bolsa de Nova York em 1922, forçará de certa maneira a elite brasileira a investir em novas alternativas econômicas. Ou seja, os lucros antes investidos somente na área agrária agora serão investidos nas indústrias que começam a surgir nas grandes cidades.¹⁶⁵

Com o aparecimento das indústrias no Brasil e, com elas, novas formas e processos de trabalho, houve a necessidade de se criar condições para que o trabalhador fosse qualificado e até disciplinado para essa nova realidade imposta pelo capital. No entanto, essa nova forma de ver o trabalhador, qualificando-o para o trabalho, teria de ser muito bem pensada pelos que detinham o poder, pois educando o trabalhador, este poderia reivindicar melhores condições de trabalho e salários melhores. Segundo Otaíza Romanelli:

Essa mudança de comportamento por parte do capital (que passava de agrário para urbano/industrial), fez com que, o Governo Central, em conjunto com os Estados da Federação, desenvolvessem planos e ações com a finalidade de direcionar a Educação no Brasil. Deste modo, suprimindo (em um primeiro momento), a falta de mão-de-obra operária, bem como, deu condições para se criar um contingente de reserva de trabalho, ou seja, possíveis empregados.¹⁶⁶

Com isso:

No decorrer da República Velha sucederam-se oito reformas de ensino: em 1901 no governo Campos Sales (Código de Ensino de Epiácio Pessoa); em 1911 no Governo Marechal Hermes (Lei Orgânica de Rivadávia Correia); em 1915 no Governo Wenceslau Braz (Reforma Carlos Maximiliano); em 1925 no Governo Arthur Bernardes (Reforma Luís Alves da Rocha Vaz). Não obstante esta série de reformas, a estrutura educacional como um todo manteve-se inalterada. Ao aproximar-se o fim do período, existiam no Brasil cerca de 350 estabelecimentos de

¹⁶⁴ Idem, Ibidem, p. 35.

¹⁶⁵ SÁ, op. cit..

¹⁶⁶ ROMANELLI, op. cit., 1978, p. 45

ensino secundário, 200 de ensino superior (incluindo-se os de formação militar e eclesiástica) e duas universidades: a do Rio de Janeiro criada em 1920 e de Minas Gérias instituída sete anos depois.¹⁶⁷

Na reforma educacional implementada por Francisco Campos, pela primeira vez foi colocada em prática, no sistema educacional brasileiro, uma estrutura orgânica no ensino secundário, comercial e superior, que foi imposta a todo o sistema educacional do país, dando início à ação objetiva do Estado na Educação. O que se queria com a Reforma Francisco Campos era a ênfase no ensino de nível secundário, o que pode ser explicado devido às pressões que o Estado sofria das classes médias urbanas, que vislumbravam na educação um canal, ou seja, um veículo de ascensão social.¹⁶⁸

Ora, apesar de já existirem à época manifestações e reivindicações que apontavam para a necessidade de reestruturar e ampliar o ensino fundamental, é necessário salientar que, embora a Reforma Campos fosse mais objetiva na centralização do poder do governo central nas questões educacionais, este, no entanto, não foi contemplado. Os Estados, mesmo subordinados ao governo central, tinham liberdade de elaborar suas próprias leis educacionais. Essa mudança de comportamento tanto da elite – detentora do capital – como do trabalhador – agora urbano – vai provocar inevitavelmente os protestos e os choques de idéias, de modo que a educação sofrerá diretamente influência das forças que se opõem no contexto nacional de educação e de poder.

Devido a essa dualidade, a Primeira República tentou elaborar, em um primeiro momento, algumas reformas educacionais que não resolveram e tampouco atenuaram problemas graves na educação brasileira, sendo que, a reforma proposta por Benjamin Constant, que seria a primeira e a mais completa, não chegou a ser posta em prática em todos seus aspectos. A reforma tentou, porém, sem êxito, entre outros aspectos, a substituição do currículo acadêmico por um currículo enciclopédico, com inclusão de disciplinas científicas. Porém, faltou-lhe apoio político das elites, que enxergavam nas idéias do reformador uma ameaça à formação da juventude, cuja educação vinha sendo pautada nos valores da mentalidade da aristocracia-rural.¹⁶⁹

Tivemos também as idéias contidas no Manifesto dos Pioneiros, que, em síntese, eram a ampliação da educação pública, a gratuidade, o ensino laico, a obrigatoriedade e a igualdade de direito de gênero à educação. Esses foram os focos principais das lutas pela transformação do sistema escolar vigente, o qual verá na Constituição de 1934, no capítulo II sobre educação, algumas de suas idéias contempladas.

¹⁶⁷ SANTOS, op. cit., 1980, p. 18.

¹⁶⁸ SÁ, op. cit., p. 56.

¹⁶⁹ BOMENY, op. cit. p. 64

Alguns artigos polêmicos da Constituição de 1934 apresentaram problemas de interpretação, como, por exemplo, os de número 149 e 155. O primeiro se referia a um “espírito brasileiro” e à “consciência da solidariedade humana” como objetivos da educação; o segundo assegurava a liberdade de cátedra. Ambos poderiam vir a afetar a ação educativa. O questionário impresso em forma de livreto com 213 perguntas foi direcionado a todos os aspectos possíveis do ensino: princípios, finalidade, sentido, organização, administração, burocracia, conteúdo, didática, metodologia, disciplina, engenharia... tudo o que se fizesse necessário considerar para a definição, montagem e funcionamento de um sistema educacional.¹⁷⁰

No *Manifesto dos Pioneiros de 1932*, as primeiras palavras afirmam que “na hierarquia dos problemas nacionais, nenhum sobrepõe em importância e gravidade ao da educação. Nem mesmo os de carácter económico lhe podem disputar a primazia nos planos de reconstrução nacional”.¹⁷¹ Para os pioneiros, a diversidade regional em termos educacionais era tida como um problema a ser corrigido, no esforço de constituir um sistema nacional de educação. Os autores do texto alertam que, após 43 anos de regime republicano, permanece “tudo fragmentário e desarticulado. A situação actual creada pela sucessão periódica de reformas parciais e frequentemente arbitrárias, lançadas sem solidez económica e sem uma visão global do problema, em todos os seus aspectos, nos deixa antes a impressão de construções isoladas”.¹⁷²

Ainda no texto do *Manifesto*, o último parágrafo diz que “o dever mais alto, mais penoso e mais grave é, de certo, o da educação que, dando ao povo a consciência de si mesmo e de seus destinos e a força para afirmar-se e realizá-los, entretém, cultiva e perpetua a identidade da consciência nacional, na sua comunhão íntima com a consciência humana”.¹⁷³ Se atentarmos para o texto do manifesto, percebemos que vai ao encontro da lógica do contexto nacionalista. É muito bem sintonizado também com os propósitos que buscavam operar na educação nacionalista para o Estado Novo, impostas pelo ministro da Educação Gustavo Capanema e a Reforma que leva seu nome. Vejamos: os pioneiros entendem que “a

¹⁷⁰ SANTOS, op. cit.

¹⁷¹ EM FOCO, **Manifesto dos Pioneiros da Educação**, disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb07a.htm>, acesso 20/7/2007. O texto reproduzido mantém a grafia original do manifesto.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Ibidem.

escola deve utilizar, em seu proveito, com a maior amplitude possível, todos os recursos formidáveis, como a imprensa, o disco, o cinema e o rádio”.¹⁷⁴

Ao assumir o poder em fins de 1930, o Governo Provisório, a fim de estabelecer seu regime administrativo (além de se estabelecer como poder vigente), já sob o comando de Getúlio Vargas, cria através do Decreto nº 19.402, de 14/11/1930, o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, não se constituindo propriamente uma novidade, visto que no início da Primeira República um ministério com a mesma nomenclatura havia existido. Naturalmente, não com todo o respaldo político agora embutido e por curto espaço de tempo.¹⁷⁵

Até a Reforma Francisco Campos, o Brasil não tinha uma estrutura de ensino organizada à base de um sistema nacional.¹⁷⁶ Cada estado da Federação tinha seu próprio sistema, sem que ele estivesse atrelado ao poder central. Por isso, sem ter uma política nacional de educação, o ensino secundário era ministrado na maior parte do território nacional como curso preparatório de caráter propedêutico. Além do mais, todas as reformas anteriores a de Campos, e que eram efetuadas pelo poder central, eram direcionadas quase que exclusivamente para o Distrito Federal. Eram colocadas como modelos para os estados, no entanto sem que estes fossem obrigados a adotá-las. Desse modo, o governo central ficava sem ter o controle e sem direcionar a educação dos estados.

Os primeiros anos da década de 1930 foram marcados, no âmbito educacional, pelas idéias postas em discussão pelo que foi chamado Movimento Escola Nova, que teve sua gestação no início do Séc. XX e que ganhou projeção em 1930 pelas mãos de Lourenço Filho, publicando o livro **Introdução ao Estudo da Escola Nova**.¹⁷⁷

Desde 1920 a insatisfação de educadores com a educação já se fazia sentir pela Associação Brasileira de Educação (ABE), que teve papel importante como instrumento de pressão sobre as autoridades governamentais no sentido da renovação do setor educacional. A ABE realizou várias Conferências Nacionais de Educação. A primeira delas, em 1927, deu-se em Curitiba (PR).¹⁷⁸

“Os integrantes desse movimento, intitulado de Escola Nova, também foram chamados de Renovadores da Educação e travaram um debate com os Educadores

¹⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁷⁵ ROMANELLI, op. cit., p.131.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ SAVIANI, op. cit.

¹⁷⁸ ROMANELLI, op. cit., 1978.

Tradicionais, revelando, desse modo, um antagonismo entre os grupos, tendo os ‘renovadores’ uma visão mais adequada ao momento histórico, no qual se apresentava”.¹⁷⁹ Assim, os renovadores “se opunham aquela concepção de educação de poucos, discriminada e incapaz de dar solução aos problemas práticos, símbolo de elite, uma educação fundamental, universal e ao mesmo tempo voltada para o trabalho produtivo, através de uma escola comum a toda população”.¹⁸⁰ E essa forma de pensar a educação no Brasil se tornou o conteúdo principal do “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova”, lançado em 1932.¹⁸¹

Acontece que o que se vai perceber – principalmente pela elite – é que, na medida em que tem início essa participação, as contradições de interesses que estavam submersas sob aquele objetivo comum vêm à tona e fazem submergir o comum; o que sobressai, agora, é a contradição de interesses, ou seja, o proletariado, o operariado, as camadas dominadas, na medida em que participavam das eleições, não votavam bem, segundo a perspectiva das camadas dominantes, quer dizer, não escolhiam os melhores; a burguesia acreditava que o povo instruído iria escolher os melhores governantes.¹⁸² Mas o povo instruído não estava escolhendo os melhores. Observava-se que não se escolhiam os melhores do ponto de vista dominante. Ocorre que os melhores do ponto de vista dominante não eram os melhores do ponto de vista dominado. Na verdade, o povo escolhia os menos piores, porque é claro que os melhores ele não podia escolher, uma vez que o esquema partidário não permitia que seus representantes autênticos se candidatassem. Então, ele tinha de escolher, entre as facções em luta no próprio campo burguês, as opções menos piores; só que as menos piores, do ponto de vista dos interesses dos dominados, eram as piores do ponto de vista dominante.¹⁸³

“Ora, então essa escola não está funcionando bem”, foi o raciocínio das elites, das camadas dominantes; e se essa escola não está funcionando bem, é preciso reformá-la.¹⁸⁴ Não basta a quantidade, não adianta dar escola para todo mundo desse jeito. A década de 1920, na área da educação, foi um período de grandes iniciativas. Foi a década das reformas educacionais. Não havia ainda um sistema organizado de educação pública, como é hoje a rede de ensino controlada pelo Ministério da Educação e do Desporto. Abriu-se assim um grande espaço para propostas em prol da educação.¹⁸⁵

¹⁷⁹ SAVIANI, op. cit.

¹⁸⁰ SÁ, op. cit., p. 62.

¹⁸¹ SAVIANI, op. cit., p. 33.

¹⁸² SAVIANI, op. cit.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ SÁ, op. cit., p. 62.

Um dos movimentos mais importantes da época ficou conhecido com o nome de Escola Nova. Grandes temas e grandes figuras ficaram associados a ele. A defesa de uma escola pública, universal e gratuita se tornou sua grande bandeira. A educação deveria ser proporcionada a todos, e todos deveriam receber o mesmo tipo de educação. Pretendia-se com o movimento criar igualdade de oportunidades. A partir daí, floresceriam as diferenças naturais segundo os talentos e as características de cada um. O ensino deveria ser leigo, ou seja, sem a influência e a orientação religiosa que tinham marcado os processos educacionais até então. A função da educação era formar um cidadão livre e consciente que pudesse incorporar-se ao grande Estado Nacional em que o Brasil estava se transformando. Entre os educadores que lideraram o movimento da Escola Nova estão Anísio Teixeira, da Bahia, Fernando de Azevedo e Manuel Lourenço Filho, de São Paulo. É nesse sentido que a hegemonia pôde ser recomposta.¹⁸⁶

A educação profissional também foi tema de debates nesse período. Os positivistas foram os primeiros a expressar sua posição sobre a educação profissional, pois juntamente com os liberais divergiram dos católicos quanto à manutenção da formação religiosa nas escolas profissionais.¹⁸⁷

No Distrito Federal, em 1892 foi criado o Instituto Profissional João Alfredo, que serviu como parâmetro para implemento de novas propostas educacionais como a de Fernando de Azevedo em 1929, que a transformou em um Instituto Profissional Eletrônico e Mecânico e, também, a de Anísio Teixeira em 1932, que o tornou Escola Técnica Secundária. Constitui-se na “primeira tentativa, em nosso país, de superação da reprodução escolar entre o trabalho manual e o trabalho intelectual”.¹⁸⁸ No entanto, nenhuma dessas reformas obteve êxito. A reforma comandada por Fernando de Azevedo foi substituída pela de Anísio Teixeira, que veria seu projeto naufragar com a entrada do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, durante o Estado Novo, isto é, na ditadura varguista.

Em relação ao momento de 1930, eu o tomo justamente porque o movimento da Escola Nova toma força no Brasil exatamente a partir daí. A Associação Brasileira de Educação, ABE, foi fundada em 1924 e, num certo sentido, aglutinou os educadores novos, pioneiros da educação nova, que vão depois lançar seu manifesto, em 1932, e vão travar em seguida uma polemica com os católicos em torno do capítulo da educação da Constituição de 1934. Esse momento, 1924, com a criação da ABE, 1927, com a I Conferência Nacional de Educação, 1932, com o lançamento do Manifesto dos pioneiros, é marco da ascendência escolanovista no Brasil, movimento este que atingiu o seu auge por volta de 1960, quando, em seguida, entra

¹⁸⁶ SAVIANI, op. cit.

¹⁸⁷ SÁ, op cit.

¹⁸⁸ Idem, Ibidem.

em refluxo, em função de uma nova tendência da política educacional, que a gente poderia chamar de “os meios de comunicação de massa” e “as tecnologias de ensino”.¹⁸⁹

Apesar de toda ebulição provocada pelas idéias do Movimento Escola Nova, o que concretamente se realizou nesse período foi a Reforma Francisco Campos, que, mesmo conferindo uma nova estrutura ao sistema de ensino, não conseguiu romper com o velho molde elitista do ensino que caracterizou a fase anterior. Entretanto, o Estado e o Movimento Escola Nova pareciam ter suas consciências atadas em diversos pontos, pois viam necessidade de atender às exigências que viriam com o avanço da industrialização e com o desenvolvimento dos centros urbanos.¹⁹⁰ Além disso, os representantes dessa corrente de pensamento – Anísio Teixeira, da Bahia, Fernando de Azevedo e Manuel Lourenço Filho, de São Paulo – tinham a percepção de que a ampliação do sistema educacional só se daria de fato se fosse implementada pelo Estado e, sendo a educação um importante instrumento de difusão ideológica, deveria ser controlada pelo governo.

Saviani traz mais clareza para os fatos quando nos lembra:

O que queria destacar em relação ao momento de 1930 é basicamente o seguinte: o contraste entre o “entusiasmo pela educação” e otimismo pedagógico. Ora, o importante do ponto de vista político a salientar aqui é que nessa fase do entusiasmo pela educação se pensava escola como instrumento de participação política, isto é, pensava-se a escola com uma função explicitamente política; a primeira década desse século, a segunda, a década de 1910, e a terceira, a década de 1920, foram muito ricas em movimentos populares que reivindicavam uma participação maior na sociedade, e faziam reivindicações também do ponto de vista escolar.¹⁹¹

Nesse contexto político e cultural, além da crise das oligarquias e da organização dos trabalhadores, há a crise na educação. Tal crise poderia ter sido resolvida com o projeto de educação para todos? Do ponto de vista de quem quer deixar tudo como está, a resposta seria sim. A burguesia acenava com a escola para todos (por isso era instrumento de hegemonia), ela estava num período capaz de expressar os seus interesses abarcando também os interesses das demais classes. “Nesse sentido, advogar escola para todos correspondia aos interesses da burguesia, porque era importante uma ordem democrática consolidada e correspondia ao interesse do operariado, do proletário, porque para ele era importante participar do processo político, participar das decisões”.¹⁹²

¹⁸⁹ SAVIANI, op. cit., p. 50.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ SAVIANI, op. cit., p. 50.

¹⁹² Idem, ibidem.

Vale lembrar que a política educacional do período privilegiou os níveis de ensino responsáveis pela formação das elites nacionais, o que, de fato, foi muito relevante para a criação dos quadros requeridos pelas novas atividades que estavam surgindo naquele momento e que garantiam à elite um domínio cultural e econômico sobre o restante da população.

Entretanto, na Constituição de 1937, as principais conquistas obtidas pela Escola Nova foram derrubadas, pois o Estado, de acordo com o novo texto, se eximia praticamente de ser o gestor educacional da sociedade, para ter um caráter mais suplementar sobre ela.

3.3 Coral: A Reforma Capanema

Entre 1930 e 1945, constitui-se um período não só rico em legislação como em modificações reais. O ensino secundário e médio em geral constitui-se em objeto principal das reformas de Francisco Campos e Gustavo Capanema. O secundário é definido explicitamente como formado das elites e propedêutico. O ensino primário é praticamente esquecido. É elaborado um estatuto par as universidades (in)existentes.¹⁹³

Em 1942, Heitor Villa-Lobos escreveu as *Bachianas Brasileiras* n° 7, obra sinfônica dedicada a Gustavo Capanema, então ministro da Educação do Estado Novo de Vargas.¹⁹⁴

“Em 1942, foi empreendida pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, uma reforma do ensino que abrangia o curso secundário e o ensino técnico-industrial. Essa reforma deve ser entendida enquanto formulação legal da ideologia educacional do Estado Novo”.¹⁹⁵ Gustavo Capanema, sempre atento ao que vinha acontecendo no Brasil principalmente no que se refere à educação, em janeiro de 1936 distribuiu extenso e minucioso questionário buscando a colaboração de professores, estudantes, jornalistas, escritores, cientistas, sacerdotes e políticos para a elaboração de um Plano Nacional de Educação. Solicitou, ao mesmo tempo, a contribuição das secretarias estaduais de educação. Era uma atitude prudente. Como vimos, o dissenso sobre as questões educacionais era grande. Assim, a ação educativa era vista como um recurso de poder e, portanto, incitava muita disputa; o desacordo quanto às questões educacionais parecia

¹⁹³ SÁ, op. cit., p. 55.

¹⁹⁴ BOMONY, op. cit., p. 183.

¹⁹⁵ OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, op. cit., p. 30.

expressar desacordos éticos e filosóficos insuperáveis. O caráter público das discordâncias dava ao debate educacional uma dimensão política acentuada, pelos efeitos que introduzia no jogo político das alianças que se faziam e desfaziam no conturbado processo de solidificação das posições adquiridas em 1930.¹⁹⁶ Afinal, o cenário era de uma oligarquia que teoricamente perdia o poder e uma burguesia que teoricamente influenciava o poder.

Esses desdobramentos levaram às várias manifestações e reformas pelas quais passou a educação, pois sabia-se que a educação era um dos focos do debate político, tanto para as oligarquias como para a burguesia, cada qual com seus interesses. Em dezembro de 1935, ao tomar posse do cargo de Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, substituindo Anísio Teixeira, Francisco Campos fora enfático: “Chegamos a um estado em que no campo da educação é que as idéias trabalham pelo poder. A política de hoje é a política de educação. Nela, no seu campo de luta, é que se decidirão os destinos humanos”. Ele também compartilhava da crença na educação como instrumento de transmissão de valores que permitiam a homogeneização e disciplinamento dos homens e das sociedades. “Os alunos do curso secundário teriam ainda oportunidade de formar a sua ‘consciência patriótica’ através do ‘serviço cívico’ da Juventude Brasileira, órgão criado especialmente para essa função. O ‘canto orfeônico de sentido patriótico’ também passou a ser obrigatório em todos os ginásios e colégios”.¹⁹⁷ Percebe-se, no trecho reproduzido do livro da pesquisadora Marinete dos Santos Silva, certo interesse já explicitado pelo canto orfeônico, trabalho que ficara a cargo de Heitor Villa-Lobos. Mesmo não sendo o primeiro a pensar nesse tipo de mecanismo ideológico das massas, o maestro foi o grande entusiasta para implantar o canto orfeônico nas escolas.

Esse espírito nostálgico de Mario de Andrade, pronto a combater a contaminação do “autentico” pelos novos meios de comunicação de massa, é compartilhado por Villa-Lobos em anteprojeto encaminhado a Gustavo Capanema no final dos anos 1930, propondo a criação do ensino de canto orfeônico nas escolas de todos os níveis. Villa-Lobos sugere, entre outros itens – “zelar a execução correta dos hinos oficiais”; “intensificar o gosto e apreciação da música elevada”; “concorrer para maior unificação do caráter da nossa raça”; “estabelecer a coesão do sentido nacionalista e proporcionar bom critério da apreciação do povo”; “ajudar ao governo para a realização da ‘censura artística nas estações de rádio’”.¹⁹⁸

O efeito produzido pelo questionário de Capanema é imediato. Vários setores da sociedade vão se mobilizar com intuito de contribuir de maneira mais direta na formulação do

¹⁹⁶ BOMENY, op. cit.

¹⁹⁷ SANTOS, op. cit., p. 31

¹⁹⁸ Anteprojeto da criação da Divisão de Educação Cívico-Musical ou Serviço Nacional do Controle da Aplicação do Canto Orfeônico ou Inspetoria-Geral de Educação Cívico-Musical. Arquivo Capanema. GC 47.02.19 f. CPDOC-FGV. O documento traz um carimbo com data de 1940 (Apud BOMENY, op. cit.).

novo plano de ensino. Intelectuais de destaque também recebem o questionário, mandam suas respostas ao ministro e participam de conferências públicas, cujos resultados são posteriormente reproduzidos pela imprensa. Era exatamente o que Capanema procurava, envolver setores formadores de opinião da sociedade e, com isso, fazer a reforma desejada e atraindo intelectuais das mais variadas áreas de atuação e da mais variada extração social, criando a chamada Constelação Capanema.¹⁹⁹

O questionário de Gustavo Capanema, pelo seu formato e pelo modo como direcionava as perguntas, passava nitidamente a idéia de que estava mais preocupado em definir condições e procedimentos que permitissem à União o total controle, fiscalização e direção da educação em todo país, do que a finalidade última da educação. Com isso, trazia à tona novamente o debate em torno do monopólio oficial do ensino, e da finalidade da educação, vigentes na constituição de 1934.²⁰⁰

Dessa forma o questionário reavivaria o debate que se travava, por hora adormecido ou sem força total, em torno do monopólio oficial do ensino, da escola secundária única, do ensino religioso, do espírito da Constituição de 1934, da finalidade da educação. As respostas não refletiam somente posições de princípios, mas também os interesses e os recursos disponíveis para cada um. Muitos dos intelectuais representantes da Escola Nova, por exemplo, apoiavam enfaticamente as pretensões de centralização e controle governamental da educação em nome da democratização do ensino, da cultura e da igualdade social. O ministério parecia preocupado, principalmente, em montar sua máquina burocrática, que lhe permitisse centralizar, coordenar e controlar a educação em todo o território nacional. Os princípios liberais da Constituição, como a liberdade de cátedra e o ensino leigo, deveriam ser abolidos. A educação cívica e moral deveria realizar-se através do ensino religioso católico.²⁰¹

A preocupação de moldar os escolares dentro dos ditames da ideologia educacional do Estado Novo chegava a ponto de não se criar um horário ou programa específico de educação moral e cívica. A Lei estipulava que o ensino desses valores seria feito a todo momento, através da execução dos programas que lhes pudessem da ensejo e, também, pelo próprio processo escolar.²⁰²

¹⁹⁹ BOMONY, op. cit., p. 16.

²⁰⁰ SÁ, op. cit.

²⁰¹ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Paz e Terra, 1984. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/capit6.htm>.

²⁰² SANTOS, op. cit., p. 30-31.

A nova sociedade, ou o Estado Novo, exigiria uma ordem moral específica que implicaria em seleção de valores, disciplina e hierarquia. A medida de toda a ação educativa seria apenas o homem. Sim, o homem, o trabalhador, o disciplinado, o homem que sabe se colocar no seu lugar, entende a hierarquia. Educar para a sociedade não poderia constituir um objetivo em si mesmo. Educando o homem para si mesmo, aperfeiçoava-se a sociedade, preparando-se o equilíbrio social. Por vezes interpretada como “um belo gesto”, a iniciativa do plano foi cercada, no entanto, de algum descrédito. A própria idéia, implícita no questionário, de através do plano proceder-se à definição de um modelo único de educação para todo o país foi questionada. No entanto, as críticas vinham de todos os lados, visto que um plano como aquele só teria sentido se fosse o caso de se estar pretendendo a construção de um tipo humano específico, “estandardizado”, a serviço do Estado.

Definido como código, conjunto de princípios e normas, o Plano Nacional de Educação saiu na medida da encomenda do questionário. Em maio de 1937 o Conselho Nacional de Educação encaminha a Capanema o texto final do plano, que é enviado pelo presidente ao Congresso para aprovação. 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.²⁰³ No entanto, quando Capanema assumiu a pasta da Educação, uma das principais estratégias de Villa-Lobos esboçadas nesse projeto seria a formação de professores que pudessem por em prática as suas idéias. É com esse intuito que ele cria, em 1932, o Orfeão dos Professores.²⁰⁴

²⁰³ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, op. cit.

²⁰⁴ **Diário Oficial** – Quinta-feira, 23 de março de 1933 (p. 5.811).

ORFEÃO DE PROFESSORES

EXTRATO DE ESTATUTOS

Fundado nesta capital por tempo indeterminado, onde tem a sua sede, sob os auspícios da Diretoria Geral de Instrução Pública, tem por fim: Congregar os Professores de Música do Magistério Público e Particular para o levantamento do nível artístico brasileiro, apoiar as iniciativas particulares e oficiais em prol do desenvolvimento da música e organizar tudo que for útil para a pedagogia musical. O Orfeão será administrado por um Conselho e uma Diretoria, sendo o presidente o primeiro o Diretor Geral de Instrução Pública, e o segundo composto de diretor artístico (que é o seu representante em juízo e fora dele), 1º e 2º secretários, 1º e 2º tesoureiros, bibliotecário e arquivista. O seu fundo social será composto de todos os bens móveis e imóveis que o Orfeão possua ou venha a possuir. Os seus sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações contraídas em nome do Orfeão. O Orfeão só poderá ser dissolvido por uma assembléia geral extraordinária, especialmente convocada para este fim e esta resolução só poderá ser tomada com a presença de 2/3 de membros e votação favorável de 2/3, decidindo a mesma sobre o fim a dar ao saldo de seu patrimônio. Os presentes estatutos só poderão ser reformados por uma assembléia geral extraordinária especialmente convocada. O Conselho e a Diretoria atual constam dos estatutos.

Após 1937, com a ditadura instalada definitivamente, o ministério ficaria livre para realizar o que bem entendesse, ou o que pudesse. E a educação, assim, deveria estar, antes de tudo, a serviço da nação, “realidade moral, política e econômica” a ser constituída.²⁰⁵ E a educação musical de Villa-Lobos pretendia dirigir-se para toda a massa, entretanto não podemos esquecer que o número de escolas era pequeno no período se comparado com o tamanho do país. Mesmo o número de estabelecimento vindo crescendo ano a ano, como nos mostra Silva: “ano – 1937, 629 unidades escolares; 1938, 717 unidades escolares; 1939, 782 unidades escolares”,²⁰⁶ ficamos com esses exemplos apenas para ilustrar um pouco esse pequeno número de escolas e seu pequeno crescimento. O projeto de Villa-Lobos pretendia que, se o cidadão não fosse um estudante para cantar em um orfeão, um professor para fazer parte de outro grupo ou um músico que participasse dessas atividades, o indivíduo seria no mínimo um espectador, que aprenderia e saberia que era necessário amar a adorar o Estrado Novo na figura de seu chefe Getúlio Vargas.

O ministro Gustavo Capanema insiste em que se compreenda sua concepção do que deveria ser o curso secundário. Ele atribui a esse ensino a finalidade fundamental de formar a personalidade do adolescente, e explica: “Formar a personalidade, adaptar o ser humano às exigências da sociedade, socializá-lo”; “formar nos adolescentes uma sólida cultura geral, marcada pelo cultivo das humanidades antigas e humanidades modernas e bem assim de neles acentuar e elevar a consciência patriótica e a consciência humanística”.²⁰⁷ Para o ministro Capanema, “qualquer escola, seja qual for o grau ou ramo de ensino (...) deve incluir no programa de seus trabalhos a educação moral. Não basta o saber e a técnica (...) A educação moral deverá despertar e endurecer no seu coração a virtude (...) que o ensino religioso é das bases mais sólidas”.²⁰⁸

Não havia, no entanto, clareza sobre a forma pela qual essa formação deveria ser proporcionada. Como ensinar, por meio de uma matéria escolar, a ser bom, disciplinado, ter caráter, ser idealista e responsável? Como ensinar o “fervor patriótico”? Após considerar várias alternativas, a Lei Orgânica termina por não incorporar a educação moral e cívica como disciplina própria. Em vez disto, ela deveria ser difundida através dos estudos de História,

²⁰⁵ Idem, *ibidem*.

²⁰⁶ SANTOS, op. cit., p. 46.

²⁰⁷ Idem, *ibidem*.

²⁰⁸ Gustavo Capanema “Conferência feita por ocasião do centenário do Colégio Pedro II a 2/12/1937”. GC/Capanema, G. 37.12.02, serie pi.

Geografia e do tipo de formação corporificada de maneira mais explícita nos programas da Juventude Brasileira.

Segundo o próprio ministro, a Reforma de 1942 não seria simples resultado de suas preferências, mas gerada pelo “trabalho de silenciosa pesquisa e bem assim dos debates das comissões especiais realizados pelo ministério da Educação”.²⁰⁹ A Reforma ter-se-ia orientado “pela opinião de representantes de todas as correntes pedagógicas. Procurei conciliar as tendências opostas ou divergentes (...). Parece a reforma ter conseguido as mais razoáveis soluções”.²¹⁰

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. Por meio dela esperava-se, também, 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.

“E assim é que, a partir da associação de Villa-Lobos com a política varguista implementada na área da educação por Gustavo Capanema, sua produção torna-se menos ousada, mais convencional, mais próxima das linguagens musicais nacionais desenvolvidas no período romântico pelas novas nacionalidades que se afirmam na Europa após o Congresso de Viena”.²¹¹ Já a educação, sempre produziu belos e eloqüentes discursos, todavia o que se percebe é que nem sempre, ou quase sempre, o que se diz não é o que se faz. Com o Canto Orfeônico nas escolas do Brasil sob a batuta de Villa-Lobos, não foi diferente. O discurso motivador da música brasileira, das potencialidades do brasileiro e da vibração das crianças cantoras nas grandes concentrações orfeônicas não passou de uma minuciosa e muito bem tramada engrenagem de alienação das massas. Vamos ao Canto Orfeônico:

O Estádio do Vasco da Gama está vivendo uma tarde inesquecível. 30.000 crianças de nossas escolas tomam parte numa esplendida demonstração de canto orfeônico, em homenagem ao “Dia da Pátria”. Grande massa popular enche as dependências da praça de sports, numa extraordinária vibração cívica. À chegada do Presidente da República, as aclamações estrugiram aos últimos acordes do Hino Nacional.²¹²

²⁰⁹ Idem, *ibidem*.

²¹⁰ Idem, *ibidem*.

²¹¹ BOMENY, *op. cit.*, p. 199.

²¹² A NOITE. Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de Setembro de 1939 – ano XXIX – N. 9.906 (1º. Página.) (apud CHERÑAVSKY, *op. cit.*, p. 10).

3.4 Coral: O Canto Orfeônico

De acordo com o Decreto nº 6.215, de 21 de maio de 1938, estava extinta a SEMA. No entanto, por esse mesmo Decreto foram estabelecidas leis reguladoras para o funcionamento do Departamento de Música da Faculdade de Educação do Distrito Federal, tendo como uma das finalidades últimas a orientação do ensino de música e do canto orfeônico em todas as instituições de ensino ligadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura, como fazia a SEMA. Além disso, esse Departamento ficou com a incumbência de indicar algumas pessoas para serem chefes de específicas funções, como a de chefe do Serviço de Música da Difusão Cultural.

Villa-Lobos, já gabaritado para assumir um dos cargos, de preferência o de chefe musical, foi, segundo Cherñavsky, “nomeado Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação”.²¹³ O maestro haveria de afastar-se do cargo em 1941, para pensar e ampliar seu projeto musical nas escolas de todo o país.

Alguns anos antes, em agosto de 1939, Villa-Lobos havia apresentado a Gustavo Capanema um plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil – no qual era reconsiderado o problema da “música brasileira” – correspondendo ao projeto de nacionalização do ensino e da cultura ambicionado pelo Presidente Vargas.²¹⁴

O nacionalismo, apesar de não ser tão facilmente aceito pelas platéias tradicionais, revelou-se como algo atrativo, com colorações inéditas e cativantes. A evolução do nacionalismo musical processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros (Itiberê, Nazareth, Levy, Nepomuceno), até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira (Gallet e Mário de Andrade).²¹⁵

As colorações musicais nacionalistas ecoaram na música de Villa-Lobos (1887-1959), que buscou no folclore a sua fonte de inspiração. Villa-Lobos (1887-1959) era um tradicionalista e estava preocupado com a elevação artístico-musical do povo brasileiro. Ele acreditava que, se todos estudassem música nas escolas, estar-se-ia contribuindo para transformar a música numa vivência cotidiana e formando um público sensibilizado para as

²¹³ CHERÑAVSKY, op. cit., p. 120.

²¹⁴ Idem, ibidem, p. 120.

²¹⁵ WISNIK, op. cit., 1977.

manifestações artísticas. Segundo o próprio Villa-Lobos, o plano que estava sendo apresentado havia sido elaborado

com a experiência de mais de 25 anos de observação e atuação diretas, nos meios musicais de todos os gêneros em todos o Brasil, na intenção de sempre procurar uma forma de desenvolver e fixar o característico fisionômico da nossa música, como da Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominado as tendências dos países fracos, de povos indiferentes.²¹⁶

O compositor participou ativamente do projeto de desenvolvimento do canto orfeônico e tinha como objetivo primordial auxiliar o desenvolvimento artístico da criança e produzir adultos musicalmente alfabetizados. O Ministério, apesar de receber o projeto e enviar uma resposta a Villa-Lobos agradecendo pelas sugestões, não implementou esse plano. Entretanto, em 1941, quando trabalhava na reforma do ensino secundário no país, Gustavo Capanema nomeou uma comissão de técnicos para elaborar um plano de reformas para o sistema de educação musical e artística nacional. Villa-Lobos encabeçou a comissão e conseguiu que esta aprovasse uma proposta anteriormente elaborada pelo próprio maestro para a criação de um Departamento Nacional de Música e teatro (Anexo). E mais:

1. A música é um direito de todos – “A todo o povo assiste o direito de ter, sentir e apreciar a sua arte, oriunda da expressão popular...”²¹⁷
2. A educação musical é necessária para o desenvolvimento pleno do ser humano – “A música, eu a considero, em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação da juventude.”²¹⁸
3. A voz cantada é o melhor instrumento de ensino porque é acessível a todos – “O ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica.”²¹⁹
4. Música folclórica de alta qualidade deve ser utilizada no ensino musical – “O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo.”²²⁰
5. O aprendizado musical é mais significativo quando realizado em um contexto de experimentação – “Antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade.”²²¹
6. Os professores de música devem ser especialmente preparados para a árdua tarefa da educação musical – “Onde encontrar um corpo de educadores

²¹⁶ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471.

²¹⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. "Educação Musical". **Boletim Latino Americano de Música**, abril de 1946, p. 498.

²¹⁸ Idem, ibidem, p. 498.

²¹⁹ Idem, ibidem, p. 504.

²²⁰ Idem, ibidem, p. 530.

²²¹ Idem, ibidem, p. 596.

especializados, perfeitamente aptos a ministrar à infância os ensinamentos da música e do canto orfeônico ...?”²²²

Enquanto Villa-Lobos se entusiasmava, mandava e comandava a reforma do ensino musical, Gustavo Capanema, ministro da Educação, pensava e preparava uma defesa para a necessidade de se criar uma instituição governamental que fixasse uma espécie de estatuto para o ensino e a difusão do canto orfeônico, e também para a fiscalização do perfeito cumprimento dessas regras em todos os estados brasileiros. O ministro, então, elabora uma carta que conteria uma idéia, um esboço do Decreto-Lei que deveria instituir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Segue um trecho da carta enviada a Vargas, por Gustavo Capanema:²²³

“Sr. Presidente:

A educação cívica da juventude tem, no canto orfeônico, um de seus meios mais adequados.

Por isto, deverá esta prática educativa tornar-se obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino primário e nos de grau secundário.

....

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 tomam mais sólidos os vínculos de unidade moral dentro da Juventude Brasileira, mas ainda pode ela conseguir exercer, nas famílias e no meio do povo, uma forte influência cívica, criadora de entusiasmo, de coragem, de esperança, de fidelidade.

Como, porém, ensinar o canto orfeônico, dirigir a sua prática de maneira constante, por todo o país, nos estabelecimentos de ensino em que estudem crianças e adolescentes?

Somente por meio de um corpo de professores devidamente preparados.

O projeto de decreto-lei, que ora tenho a honra de submeter à consideração de V. Excia., lança as bases de uma nova instituição federal de ensino, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que deverá ser não somente o nosso estabelecimento padrão da didática do canto orfeônico, mas também o 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.

....

Persuadido de que as medidas ora propostas ao juízo seguro de V. Excia. concorrerão, de modo decisivo, para dar maior vida à organização da Juventude Brasileira, e maior fervor à formação cívica das crianças e adolescentes de nosso país, apresento-lhe os meus protestos de constante estima e de cordial respeito.

a)

GUSTAVO CAPANEMA”.

A carta nos permite perceber que tanto a defesa do mastro como a do ministro seguem quase um mesmo caminho, as mesmas justificativas. Essa carta poderia ter sido escrita tanto por Gustavo Capanema quanto por Heitor Villa-Lobos, sem a necessidade de

²²² Idem. Ibidem, p. 507.

²²³ Documento datado de 3 de agosto de 1942, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1942.05.12/2.

grandes modificações no texto final, nos alerta Chermavsky.²²⁴ De modo que, mesmo que maestro e ministro não mantivessem as mesmas ambições pessoais em relação à arte, ou mesmo em relação à música, naquele momento podemos identificar certa comunhão de ideais em torno daquilo que a música, especificamente no que se refere ao canto orfeônico, representava nesse contexto de formação da fixação da nacionalidade brasileira. Certamente, tanto Capanema quanto Villa-Lobos estavam de certa forma reproduzindo o discurso oficial.

Mário de Andrade, amigo pessoal de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas entre os anos de 1934 e 1945, trabalhou incessantemente pela cultura do país e idealizou vários projetos juntamente com o ministro. Um deles foi o Canto Orfeônico, executado por Heitor Villa-Lobos. Capanema esteve sempre envolvido com as atividades culturais e artísticas do país. Essa postura creditou-se às suas vinculações de origem com a intelectualidade mineira e, especialmente, com alguns membros do movimento modernista, possibilitadas especialmente por Carlos Drummond de Andrade, seu chefe-de-gabinete.²²⁵

A música teve, juntamente com o rádio e o cinema, um papel central no esforço educativo do ministério da Educação e Saúde. Contudo, a linha divisória entre cultura e propaganda foi um ponto de difícil estabelecimento. Wisniki e Contier, ao analisarem o projeto do maestro ‘educador’, concordam em vários aspectos. Esses autores, cada um dizendo de sua maneira, concordam que Heitor Villa-Lobos foi a presença mais ativa e influente desse momento. A música apareceu como um elemento agregador, desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social ou preparando a sua dissolvência. Sobre esse aspecto da música, diz-nos Helena Bomeny:

As obras de arte como que absolvem fidelidades escusas às políticas públicas. Desafiam a perspectiva funcionalista de pensar a relação dos intelectuais com o poder. As obras de arte têm o dom de desarrumar esse esquema. O talento de Villa-Lobos se sobrepõe às imagens produzidas no contexto do Estado Novo, reveladoras de sua intimidade com o poder. [...]. É como se a arte fosse maior que a política em sua permanência, transcendência e atemporalidade, em suas insuperável capacidade de emocionar e em sua insubmissão às contingências e conjunturas.

A obra de arte não é feita para ser superada, disse Max Weber ao fazer distinção entre a arte e a ciência, uma distinção que, nesse caso, pode ser entendida como distinção entre a arte e política. E talvez seja por isso que o incomodo das acusações contra as adesões de artistas, poetas, escritores e músicos à política seja denunciado e fortalecido mas, ao mesmo tempo, alvo de reação dos que se apegam mais à arte do que ao criador.²²⁶

²²⁴ CHERMAVSKY, op. cit., p. 124.

²²⁵ BONEMY, op. cit.

²²⁶ Idem, Ibidem, p. 32.

A educação expressa através da música poderia, pelo poder que a música tem de seduzir pelo som, pelo belo, contribuir na formação do caráter do indivíduo. A adequada dieta música-ginástica, base da formação do *cidadão*, imprimiria nele o “caráter sensato e bom”, enquanto o uso inadequado da música generalizada, na concepção platônica, representava a “feia expressão” e os “maus costumes”.²²⁷

Quanto ao aspecto cultural, destaca-se que, entretanto, o nacionalismo brasileiro nunca passou de um esforço de modernização dos parâmetros segundo os quais o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos. Foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução da matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento internacional.²²⁸

A grande figura de Heitor Villa-Lobos como educador e criador de inúmeras obras voltadas exclusivamente para a realização para o estudo do canto orfeônico pode ser entendida na perspectiva do desenvolvimento do cidadão brasileiro e de suas potencialidades musicais. **O Canto Orfeônico**, de Heitor Villa-Lobos, e a **Iniciação Musical**, de Antônio Leal de Sá Pereira e Liddy Mignone, constituem, portanto, as sistemáticas que foram formadas e, ao mesmo tempo, que se somaram na formação da base sobre a qual puderam descansar muitas e muitas outras iniciativas que hoje colocamos como parte da história do nosso ensino musical.

Dessa forma, o meio principal de educação musical concebido por Villa-Lobos foi o canto orfeônico, movimento dentro do qual atuou como regente e organizador de grandes massas corais e como compositor. No primeiro volume de seu guia de **Canto Orfeônico**, ele apresentou as seguintes considerações:

Após longos anos de estudo na experimentação da sensibilidade rítmica da mocidade brasileira, quer individual ou coletiva, onde se observa uma relativa facilidade de assimilação intuitiva, embora enfraquecida e duvidosa, quando implantada sob regime de uma marcação rigorosamente metronômica, para definir os tempos regulares de qualquer compasso, cheguei a conclusão da absoluta necessidade de serem ministrados a juventude, exercícios constantes de marchas, cantos, cânticos ou cantigas marciais.

Acrésce, ainda, que as letras sôbre melodias ritmadas, não só auxiliam a memória – indispensavel para gravar, com presteza por audição, os fatôres musicais – como

²²⁷ WISNIK, op. cit., 1977.

²²⁸ Idem.

despertam maior interesse cívico pelos assuntos patrióticos que encerram as músicas do presente livro.²²⁹

Para realizar uma análise mais precisa do momento da inserção de Villa-Lobos na vida educacional do país, ater-nos-emos à perspectiva historiográfica elaborada por Nunes (1992), que relata a Reforma da Instituição Pública no Distrito Federal, entre 1931 e 1935, a qual, liderada por Anísio Teixeira (1900-1971), àquela época secretário do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, contou com a colaboração de Villa-Lobos.²³⁰

Anísio Teixeira, um dos pioneiros na luta pela educação no país, diferenciou-se de seus antecessores por criar uma rede de ensino, desde o primário até o universitário, e junto com seus colaboradores transformá-la em instrumento de criação e divulgação cultural e científica. Dentre esses colaboradores, recrutados nos mais diferentes campos de conhecimento da intelectualidade nacional da época, destacavam-se: Cândido Portinari, Cecília Meireles, Artur Ramos, Jônatas Serrano, Roquete Pinto, Lourenço Filho, Paschoal Lemme e o próprio Villa-Lobos. A grande contribuição desse grupo de intelectuais foi colocar em prática suas idéias nos serviços escolares oferecidos pelos governos municipais.²³¹

Em meio a essa efervescência cultural, a criatividade de Villa-Lobos encontrou ressonância e deu frutos de importância ímpar: em 1932 ele foi incumbido de organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a qual objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis.²³²

Também nesse período, Villa-Lobos desenvolveu composições de extrema utilidade para a formação musical e concretizou mais um de seus projetos com a elaboração de seu guia de **Canto Orfeônico**, no qual colocou a sua concepção de música e de vida. As canções que fazem parte dessa obra são divididas entre composições de Villa-Lobos com textos de autores variados e canções de compositores anônimos ou outros compositores, muitas das quais por ele recolhidas, ambientadas ou arranjadas.

Esse guia, fruto da concepção de Villa-Lobos de canto em conjunto, também abrangia uma vertente nacionalista, baseando-se na incorporação de elementos muito fortes na cultura brasileira de sua época e concebendo a música como meio de renovação e formação

²²⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. **Canto orfeônico**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. v. 1. Parte do Guia prático do Canto Orfeônico.

²³⁰ NUNES, Clarice. História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos. **Teoria & Educação**, Porto Alegre, n. 6, p. 151-179, 1992.

²³¹ Idem.

²³² Idem.

moral, cívica e intelectual. Nesse sentido, o compositor também desvelou a perspectiva sócio-educativa do canto coral, que poderia, do seu ponto de vista, desempenhar papel fundamental na educação escolar, desde a infância.

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música! [...] Tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar lhes uma educação primária de senso ético, como iniciação para uma futura vida artística. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música. Um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo inteiro a cantar.²³³

Percebe-se, na fala de Villa-Lobos, o tom patriótico que o maestro dá à arte, e mais, aponta uma visão utilitarista da arte como instrumento de ensino moral e cívico; a ideologia do social acima dos interesses e valores do indivíduo. Eis um Villa-Lobos mostrando sintonia com os propósitos do Estado Novo. De fato, Villa-Lobos revela quanto seu projeto pretende ser educativo e socialmente relevante: “Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música”. O maestro é perspicaz na definição de seu projeto em relação aos ideais do Estado Novo. O poder de socialização do canto coletivo foi reiterado por Villa-Lobos inúmeras vezes. De fato, sua grande figura, como educador e criador de inúmeras obras voltadas exclusivamente para a realização para o estudo do canto orfeônico, pode ser entendida na perspectiva do desenvolvimento do cidadão brasileiro e de suas potencialidades musicais, já que a música foi por ele considerada um fator intimamente ligado à coletividade, “uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo”.²³⁴

Resumindo suas concepções sócio-educativo-musicais acerca do canto coletivo, o compositor elabora: O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe 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 de 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 – “O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música, porque, com seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria”.²³⁵

²³³ VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo: pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (org.). **Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 13. (Coleção o Pensamento Vivo)

²³⁴ Idem, p. 80.

²³⁵ Idem, p. 87-88.

Pouco tempo antes de Villa-Lobos desencadear a sua famosa investida coral, que se alastrou como um movimento didático-político-musical (veja os compromissos do Orfeão do Professores em Anexo), implantando na escola do Estado Novo o ensino do canto coletivo, Mário de Andrade também louvara as possibilidades terapêuticas que se pode extrair da prática generalizada do “canto em comum” junto a grandes massas. No seu livro **Ensaio sobre a música brasileira**, ele colocou que os compositores brasileiros deveriam dar mais valor à prática coral e à sua importância social. Essa declaração revela a estreita relação entre o nacionalismo e a educação musical de Villa-Lobos:

A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura ao topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento do pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norterio-grandense, uma chula do Rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo...²³⁶

O canto coral (orfeônico) concebido por Villa-Lobos também se preocupou com a valorização das raízes culturais do país. O compositor dedicou grande parte dos seus guias de **Canto orfeônico** a canções tradicionais e folclóricas, evidenciando que a conjugação desse repertório com a prática coral é plenamente possível e pode fornecer novas habilidades aos indivíduos que a exercem. Por meio da educação musical, Villa-Lobos buscava difundir o nacionalismo e o orgulho das origens brasileiras, formar moralmente a população e desenvolver no povo uma cultura civilizada, já que o processo civilizatório era meio de legitimação do Estado Novo de Vargas, que patrocinava o projeto educativo, musical de Villa-Lobos e o nacionalismo.²³⁷

Sem levar em conta a questão política, é inegável o fato de que Villa-Lobos desempenhou papel crucial na formação de um padrão de educação musical brasileiro, estabelecimento de diretrizes, produzindo material didático e atuando pioneiramente como coordenador de entidades educativo-musicais e educador musical.

²³⁶ Mário de Andrade apud SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 147-8.

²³⁷ CONTIER, op. cit., 1988.

O movimento nacionalista, guiado pela busca de uma música erudita verdadeiramente brasileira, encontrou em Villa-Lobos um grande representante. Sua música era – e é ainda hoje – conhecida internacionalmente pelo ritmo e pelas inspirações no folclore nacional. Assim, a atuação de Villa-Lobos no nacionalismo pode ser relacionada a outras atividades desenvolvidas pelo maestro: a difusão da música brasileira no exterior e a educação musical.

De fato, se Villa-Lobos conquistou reconhecimento em diversas partes do mundo e é hoje o compositor erudito brasileiro mais executado no exterior, tal situação é conseqüência de atividades desenvolvidas por ele e por outros artistas nacionais que proporcionaram uma internacionalização da música erudita brasileira: esse é o caso, por exemplo, de gravações executadas pelo próprio Villa-Lobos com orquestras sinfônicas de outros países, como o *Momo Precoce*, gravado em Paris com Magdalena Tagliaferro. Já a educação musical idealizada por Villa-Lobos ligava-se fortemente ao ideário nacionalista por ser guiada pelos ideais de divulgação da música brasileira e formação cultural da sociedade. Essa perspectiva pode ser notada não só nos arranjos de canções folclóricas e nas composições próprias, contidas no seu **Guia Prático**, como também na formulação que o maestro realizou de um verdadeiro sistema de ensino musical que permitia a divulgação de uma música de raízes brasileiras no espaço escolar e extraescolar.²³⁸

Ademais, a concepção de educação musical em Villa-Lobos, baseando-se na incorporação de elementos muito fortes na cultura brasileira de sua época e concebendo a música como meio de renovação e formação moral, cívica e intelectual, tinha também o papel de legitimação e difusão da ideologia de quem a patrocinava, o governo de Getúlio Vargas.

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por intensa atividade educativa. Ao mesmo tempo, Villa-Lobos promoveu grandes manifestações orfeônicas nas datas cívicas, sob o argumento de disseminar o método. Entretanto, a vinculação que se fez com o governo totalitário da época tornou-se evidente devido à forte associação que se fez entre música, disciplina e civismo. O próprio compositor se manifesta da seguinte forma:

Era preciso por toda a nossa energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. Sentimos que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E resolvemos iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crentes de que hoje o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio do Governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos ineludíveis de sólida realização... Mas para que esse ensino seja proveitoso e venha completar, e não

²³⁸ WISNIK, op. cit., 1977.

perturbar, a evolução natural em que se deve processar a educação da criança, é preciso que seja ministrado simultaneamente com os conhecimentos de música nacional. Encarado, pois, o problema da educação musical da infância sob esse aspecto, o ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõe-se como uma solução lógica, não só a formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva.²³⁹

Percebe-se, nesse discurso de Villa-lobos, a ideologia do patriotismo, do bem da sociedade, comum, acima do bem do indivíduo. A educação musical ligada à formação moral e cívica, não apenas artística e estética. Civismo e nacionalismo no repertório orfeônico faziam parte do processo da construção e fortalecimento dos ideais traçados pelo Estado Novo. Do ponto de vista do governo de Getúlio Vargas, era uma excelente forma de propaganda, na qual tentava-se uma certa legitimação; os regimes de força freqüentemente têm uma percepção apurada do poder arrebatador da música sobre as massas. Dessa forma, é freqüente a crítica de que o trabalho pedagógico de Villa-Lobos estava a serviço de uma causa política e não educacional.

Nem todos, entretanto, concordam com esse ponto de vista e julgam que o comprometimento do compositor com a ditadura Vargas foi apenas uma circunstância favorável aos seus objetivos musicais e que o aspecto propagandístico e cívico não mereceria maior importância. Acontece que não era só a música que era cooptada pelo Estado. Temos outros intelectuais envolvidos com o Estado e com o projeto nacionalista. Sobre Villa-Lobos, Mendes nos diz que:

Acontece que Villa não é o nacionalista que os partidários de uma música nacionalista conservadora pensam ou desejam que seja. Eles não podem entendê-lo de fato porque, em seu total significado, Villa já é um verdadeiro tropicalista, muito antes do tropicalismo. Trata-se de um outro conceito da coisa brasileira.²⁴⁰

Nessa incisiva afirmação, Mendes subestima os partidários de uma música nacionalista, dizendo que Villa-Lobos já era tudo aquilo que se vai criar de novo! Na Semana de Arte Moderna Villa-Lobos já era modernista muito antes dos modernistas. Antes do movimento Tropicalista (1968),²⁴¹ e de modo extremamente exagerado ele diz que Villa-Lobos já havia pensado e feito música como os tropicalistas. E no Estado Novo, Villa-Lobos

²³⁹ VILLA-LOBOS, op. cit., 1940. v. 1.

²⁴⁰ MENDES, Gilberto. O verdadeiro tropicalista. *Diapason*, n. 3, julho/agosto de 2006, p. 28-29.

²⁴¹ “O movimento tropicalista cujo período incide na seguinte datação: setembro de 1967 a dezembro de 1968 constituiu um desafio à crítica cultural dessa década. Os tropicalistas, influenciados pela produção de paradigmas da mudança cultural, da transformação estética e política da época, indicam uma situação nova, no contexto dos acontecimentos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro”(FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996 apud http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetic_a.pdf. Acessado em 22/3/2009, p. 1).

é um compositor nacionalista? Parece-nos que há um certo exagero nessa fala em relação à suposta genialidade de Villa-Lobos e sobre sua não atuação como nacionalista. Todavia, as conclusões apressadas correm o risco de serem também equivocadas ou simplistas demais. Como nos lembra Contier:

A relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagina o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que o levariam até à tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. 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.²⁴²

Assim, outro aspecto que foi determinante no desenvolvimento do canto orfeônico foi a necessidade de se promover a capacitação docente adequada e em grande escala. Nesse sentido, o Ministério da Educação e Saúde estabeleceu em 1945 que as escolas no Distrito Federal e nas capitais dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo não poderiam contratar professores de canto orfeônico que não possuíssem especialização na disciplina, seja pelo Conservatório Nacional ou estabelecimento equivalente. Dessa forma, o Governo Federal propunha-se a garantir um padrão de qualidade mínimo sobre o ensino do canto orfeônico.

Acontece que essa medida logo se mostrou inadequada. Para suprir a crescente demanda de professores, criaram-se cursos emergenciais e de férias de formação qualitativa duvidosa, aos quais se somaram os de estabelecimentos “equiparados ao Conservatório Nacional”, que nunca chegaram aos níveis desejados. Vejamos o que nos diz sobre esse curso a pesquisadora Cheriñavsky: “Foi estabelecido um plano geral de orientação²⁴³ para a execução do programa de ensino de música e canto orfeônico, organizado da seguinte maneira (embora nem todos os itens constantes deste plano chegassem a ser instalados)”:

- a) Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico ao Magistério Municipal e interessados estranhos ao mesmo;
- b) Comissão Técnica Consultiva para o exame das composições a serem adotadas;
- c) Programas anuais detalhados da matéria a ser ensinadas;
- d) Escolas especializadas;
- e) Orfeões escolares e artísticos;
- f) Orfeão do Professores;
- g) Concertos escolares;
- h) Organização de repertório, discoteca e biblioteca de música nas escolas;

²⁴² CONTIER, op. cit., 1998, p. 27.

²⁴³ VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. **Boletim Latino Americano de Música** VI/6 (abril 1946) (p. 500) (apud CHERÑAVSKY, op. cit., p. 92).

- i) Seleção e distribuição de hinos e canções, de modo que a música esteja relacionada na vida, dentro e fora das escolas;
- j) Audições dos orfeões nas escolas e em grandes conjuntos;
- k) Clubes musicais nas escolas;
- l) Salas-ambientes;
- m) Alunos-regentes;
- n) Concílio cívico-intelectual e artístico, formado por um grupo de professores do magistério municipal.

Em se tratando de um país com as dimensões territoriais do Brasil, o problema era imenso e não foi resolvido a contento, mas a despeito de qualquer controvérsia, não há como negar a importância do canto orfeônico no Brasil. Villa-Lobos acreditava que as escolas deveriam oferecer muito mais que os elementos básicos necessários para a vida prática. Dessa forma, o seu trabalho educacional tinha como intenção ensinar a apreciar, compreender e criticar de forma discriminada os produtos da mente, da voz e do corpo que dão dignidade ao homem e lhe exaltam o espírito. Ideal que já dito e explorado, vai muito bem ao encontro dos ideais da Reforma Capanema no que diz respeito à educação e à música (na escola) no Estado Novo. Toda essa idealização foi realizada segundo o pensamento de Villa-Lobos e da Capanema, o que não quer dizer que eles tenham trabalhado sozinhos.

GRAND FINALE: considerações possíveis

A ópera geralmente termina com um *grand finale* emocionante, trágico ou conclusivo. A nossa ópera do Estado Novo poderia terminar por um desses caminhos: tragicamente, com Getúlio dando um tiro no próprio peito e Villa-Lobos morrendo de câncer por causa do charuto; de modo emocionante, com Vargas “saindo da vida para entrar para a história” e Villa-Lobos, convencido, dizendo que “considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade, sem esperar resposta”;²⁴⁴ ou simplesmente de modo conclusivo, definindo e situando Vargas e seu Estado Novo num contexto nacionalista da época, uma ditadura que muito se assemelha em alguns aspectos ao nazismo e ao fascismo, e Villa-Lobos um intelectual modernista, músico talentoso envolvido com o projeto Estado-novista, defensor e representante da música brasileira, criador de um projeto musical para as escolas. Todavia, não é tão simples assim.

Digo que não é tão simples, primeiro porque parece que a ópera não acabou. Tomou uma seqüência *in memoriam*. Em 2004 lembraram-se no Brasil os 50 anos do suicídio do presidente Vargas. O interesse e a mobilização provocados pela data se expressaram em uma grande variedade de eventos, como seminários, exposições, debates, construção de memoriais, artigos em revistas especializadas, cadernos especiais nos jornais, programas de televisão, rádio etc. Não era a primeira vez que isso acontecia. Na verdade, desde 1954 pode-se constatar a recorrência de eventos relacionados à memória de Vargas.²⁴⁵ Com Villa-Lobos não será diferente. Segundo alguns jornais e sites especializados, Villa-Lobos seria homenageado durante todo o ano de 2009 (Anexo).

No dia 27 de novembro de 2009, fará 50 anos da morte de Villa-Lobos. As homenagens ao compositor brasileiro já começaram no mundo todo. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), a Filarmônica de Belo Horizonte, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, e a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), no Rio de Janeiro, incluíram peças de Villa-Lobos em suas temporadas.²⁴⁶ Em março, o Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, abriu uma exposição com fotos, filmes, documentos e

²⁴⁴ RIBEIRO, op. cit.

²⁴⁵ FERREIRA, Marieta de Moraes. **Getúlio Vargas: uma memória em disputa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 16 f.

²⁴⁶ Villa-Lobos será homenageado durante todo o ano. Jornal **Opinião e Notícia**. Disponível em: <http://opinioenoticia.com.br/interna.php?id=21226>. Acessado em: 12/3/2009.

partituras do compositor. Para o mês de novembro, a instituição organiza o tradicional festival de tributo ao maestro.

Como se vê, nossa ópera não terminou ao fim do Estado Novo. Outro elemento importante para pensarmos nestas considerações finais é a aprovação da Lei nº 9.394, que torna obrigatório o ensino de música nas escolas do Brasil. “Ensino fundamental e médio tem três anos para acrescentar a disciplina música no currículo”. Todas as escolas públicas e particulares do Brasil terão de acrescentar, no prazo de três anos, mais uma disciplina na grade curricular obrigatória. A Lei nº 11.769, publicada no Diário Oficial da União no dia 19, altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, e torna obrigatório o ensino de música no ensino fundamental e médio. A música é conteúdo optativo na rede de ensino, a cargo do planejamento pedagógico das secretarias estaduais e municipais de educação. No ensino geral de Artes, a escola pode oferecer artes visuais, música, teatro e dança.²⁴⁷ O que temos agora é mais um drama. Muitos professores que estudaram música, justamente para serem professores de música, vêm na lei, além do benefício de a música passar a ser obrigatória nas escolas, outra questão: Quem está habilitado a ser professor da aula de música? Não deve esse professor ser músico? O assunto é polêmico e vem causando grandes discussões. Quem está habilitado a ser professor da aula de música? Não deve esse professor ser músico? O assunto é polêmico e vem causando grandes discussões. Entretanto, é possível que a lei seja flexível justamente para que se possa discutir e, ao mesmo tempo, suprir a carência de professores formados em música no país, sem que o projeto fique parado por falta de alguém que “ensine” música nas escolas ou faça os alunos tocarem um instrumento.

O desafio que surge com a nova Lei é a formação de professores. Segundo os dados mais recentes do Censo da Educação Superior, de 2006, o Brasil tem 42 cursos de licenciatura em música que oferecem 1.641 vagas. Em 2006, 327 alunos formaram-se em música no Brasil.²⁴⁸ Vimos, na nossa Ópera do Estado Novo, que Villa-Lobos teve alguns percalços com professores de música na ocasião em que desenvolvia seu projeto de canto orfeônico. O maestro também concordava que um dos problemas para que o Canto Orfeônico nas escolas funcionasse bem era a formação dos professores. Teve, para isso, apoio do ministro da Educação da época Gustavo Capanema.

²⁴⁷ Assessoria de Comunicação Social. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=11100. Acessado em: 12/3/2009.

²⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

Hoje o contexto é outro, a situação das escolas são outras, o número de escolas são outros e não estamos numa ditadura. Todavia, embora pareça estranho, ficamos com a impressão de que a ópera, no aspecto musical, retoma o tema principal. Não seria um recomeço, mas o retorno do tema, de modo modificado, é claro. Como dissemos, já não há mais o Estado Novo, nem o patriotismo exacerbado, nem o moralismo e civismo tão fortes no passado! E será que continua de onde parou? Terá uma nova (re)leitura? Com a alteração da LDB, a música passa a ser o único conteúdo obrigatório, mas não exclusivo. Ou seja, o planejamento pedagógico deve contemplar as demais áreas artísticas. Até 2011, uma nova política definirá em quais séries da educação básica a música será incluída e em que frequência. Todavia, a coordenadora Geral de Programas de Apoio à Formação e Capacitação Docente de Educação Básica no Ministério da educação nos explica:

A lei não torna obrigatório o ensino em todos os anos, e é isso que será articulado com os sistemas de ensino estaduais e municipais. O objetivo não é formar músicos, mas oferecer uma formação integral para as crianças e a juventude. O ideal é articular a música com as outras dimensões da formação artística e estética.²⁴⁹

No entanto, o MEC recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos, danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecerem a diversidade cultural do Brasil.²⁵⁰ Soa familiar com a época de Villa-lobos, mesmo que o contexto seja outro. Não temos neste momento um “ministro Capanema” na educação, o nacionalismo cede lugar ao pluralismo cultural, o tamanho da escola também mudou. Temos muito mais gente nas escolas. A escola pública solidificou-se no país. O conceito de educação também mudou, não é mais o escolanovismo. Várias outras ondas educacionais passaram pelo Brasil. Enfim, o momento é outro. Os problemas, entretanto, parecem os mesmos! No ensino de música, a experiência direta e a criação são enfatizadas no processo pedagógico. “Atualmente, a aprendizagem musical deve fazer sentido para o aluno. O ensino deve se dar a partir do contexto musical e da região na qual a escola está situada, não a partir de estruturas isoladas. Assim, busca-se compreender o motivo da criação e do consumo das diferentes expressões musicais”.²⁵¹ Tarefa difícil para esse novo projeto de música na escola, mas não impossível. E a história já mostrou que não foi e não será fácil!

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Idem. Ibidem.

²⁵¹ Assessoria de Comunicação Social. Disponível em:

http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=11100. Acessado em: 12/03/2009

Podemos fazer algumas possíveis considerações sobre nossa ópera. No primeiro capítulo procurei demonstrar Getúlio Vargas e um pouco de sua trajetória política, onde podemos identificar algumas habilidades do político para trazer para perto de seus ideais os “inimigos” que foram muito úteis para seu projeto de poder: os intelectuais! Vimos também esses intelectuais ajudando e sendo ajudados pelo governo em suas produções e contribuindo para forjar um Estado Novo e legítimo perante as expectativas do povo, o que deve ser melhor. Temos, inclusive, Villa-Lobos atuando como funcionário público, muito bem inserido no processo autoritário do governo, chegando ao ponto de ele mesmo tomar algumas atitudes autoritárias, como vimos no caso do Hino Nacional.

Foram vistos também alguns aspectos da educação Republicana no Brasil, onde pudemos detectar uma grande quantidade de reformas e idéias para que a educação cumprisse sua mais nobre função, de permitir que o indivíduo conheça a realidade para se tornar livre e independente. Contudo, nenhuma reforma alcançou sucesso pleno, e muito menos a Reforma Capanema, posto que veio mais para legitimar e fortalecer o Estado Novo do que para tornar os cidadãos livres, apesar do tom social do discurso e dos ganhos objetivos possibilitados pela reforma.

Quanto a Villa-Lobos e o Canto Orfeônico, vimos que os vestígios deixados por alguns documentos, por dedicatórias de músicas, como a que fez a Gustavo Capanema, por falas e textos deixados pelo próprio mastro, vimos que Villa-Lobos foi um músico do seu tempo, um músico do Estado Novo, um músico do modernismo, inquieto. E talvez acima de tudo, um cidadão que virou funcionário público e usufruiu de tudo que o Estado poderia proporcionar a um artista da época.

Certamente, neste ano de 2009, muitos livros e relatórios de pesquisa serão publicados tendo como objeto central a vida e a obra do maestro Villa-Lobos. O presente trabalho pretende ser apenas um desses tantos textos, uma singela contribuição para a compreensão da obra do maestro e do projeto musical do Estado Novo.

Referências

Documentos de arquivo

Bibliografia do Museu Villa-Lobos. Sessões de “Documentos Textuais”, “Correspondências”, “Periódicos”. “Presença de Villa-Lobos”, Relatório da SEMA. CPDOC/FGV – Arquivos: Gustavo Capanema.

Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 67 – ed. viv. Art/orf.prof. – HVL 4/3/2003.

Gustavo Capanema “Conferência feita por ocasião do centenário do Colégio Pedro II a 2/12/1937”. GC/Capanema, G. 37.12.02, serie pi.

Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471.

Documento datado de 3 de agosto de 1942, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1942.05.12/2.

Diário Oficial – Quinta-feira, 23 de março de 1933 (p. 5.811).

Revistas

Cultura. Editor: Victor Civita. Nosso Século 1930/1945 **A Era de Vargas 2ª parte**. Abril Cultura. Edição exclusiva para o Círculo do Livro. São Paulo: Abril, 1980.

DIAPASON, Dossiê Villa-Lobos, n. 3, julho/agosto de 2006.

Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n. 27, p. 210-220, set. 2007.

EM FOCO, **Manifesto dos Pioneiros da Educação**, disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb07a.htm>, Acesso em 20/7/2007.

VILLA-LOBOS será homenageado durante todo o ano. Jornal **Opinião e Notícia**. Disponível em: <http://opinioenoticia.com.br/interna.php?id=21226>. Acessado em: 12/3/2009.

Livros e artigos

A VIVA dos Grandes Brasileiros, ISTOÉ 2001. Trecho de uma conferência que Mário de Andrade fez no Rio de Janeiro em 1942.

ALZUGARAY, Domingo; ALZUGARAY, Cátia. **A vida dos grandes brasileiros: Villa-Lobos**. São Paulo: Três, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música Brasileira**. São Paulo, 1928.

ASSESSORIA de Comunicação Social. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=11100. Acessado em: 12/3/2009.

AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/ EDUSP, 1971.

BOMENY, Helena (Org.); SOUZA, Carlos Roberto; LONDRES, Cecília; NUNES, Clarice; HOCHMAN, Gilberto; LIPPI, Lucia Oliveira; NAVES, Santuza; HUGO, Victor Adler Pereira. **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001. 202 p.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUI, Marilena de Souza. **O que é ideologia?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CHERÑAVSKY, Anália. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Campinas: [s.n.], 2003, p. 69.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru: EDUSC, 1998, p. 27.

_____. **Brasil Novo, Música Nação e Modernidade: os anos 20 e 30**. 1988. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História, São Paulo, v. 1, parte II.

EDIÇÃO organizada por Abril S.A. Cultura. Editor: Victor Civita. Nosso Século 1930/1945 A Era de Vargas 2ª parte. Abril Cultura. Edição exclusiva para o Círculo do Livro. São Paulo: Abril, 1980.

ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF. Revisão e texto final Mônica Stabel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. Mozart, sociologia de um gênio. Organizado por Michael Schroter; tradução. Sergio Góes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996 apud http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/O_movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf. Acessado em 22/3/2009, p. 1.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Getúlio Vargas: uma memória em disputa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 16 f.

GARCIA, Nelson Jahr. **O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas**. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

GOMES, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim**. São Paulo: FTD, 1990.

GETÚLIO Vargas, 1983: exposição de fotografias [catálogo] / Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1983.125p. il.

KIEFFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira: Movimento/MinC/Pró-Memória – Instituto Nacional do Livro**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LAMBERT, Jacques. **América Latina: estruturas sociais e instituições políticas**. Tradução de Lóio Lourenço de Oliveira e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

LAUERHASS JUNIOR, Ludwig. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro, estudo do advento da geração nacionalista de 1930**. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

MAAR, Wolfgang Leo. **O que é política**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MAIA Maria. **Villa-Lobos alma brasileira**. Rio de Janeiro: Contraponto; PETROBRAS, 2000.

MARIZ, Vasco. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. **Heitor Villa-Lobos**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (coleção Reconquista do Brasil. 2. série; v. 167).

MENDES, Gilberto. O verdadeiro tropicalista. **Diapason**, n. 3, julho/agosto de 2006, p. 28-29.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NUNES, Clarice. História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos. **Teoria & Educação**, Porto Alegre, n. 6, p. 151-179, 1992.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar, 1982.

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil**. São Paulo: Editorial, 1999, p. 41.

PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. **Palavra e arte: 2ª grau**. São Paulo: Atual, 1996.

PENSAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. – 2. ed. 1. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PEREIRA, Francisco da Silva. **Villa-Lobos: a vida dos grandes brasileiros**. São Paulo: Três, 2001, p. 113-114.

RIBEIRO, João Paulo. **Villa-Lobos**. São Paulo: Martins, 1987. (Coleção o Pensamento Vivo)

ROMANELLI, Otaíza Oliveira. **História da Educação no Brasil (1939/1973)**. 7. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985, 267 p.

SÁ, Nicanor Palhares. **Política educacional e populismo no Brasil**. São Paulo: Cortez & Moares, 1979. (Coleção Educação Universitária). 107 p.

SAFATLE, Vladimir. A Riqueza da Ambigüidade. **Diapason**, n. 3, p. 45, julho/agosto de 2006.

SANTOS, Silva Marinete. **A Educação Brasileira no Estado Novo**. São Paulo: Editorial Panorama/Livramento, 1980.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre a educação política**. 38. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, vol. 5).

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Paz e Terra, 1984. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/capit6.htm>.

SILVA, Francisco Pereira da. **Villa-Lobos**. São Paulo: Editora Três, 1974.

_____; CARNEIROS, Maria Cecília. **Os presidentes: Getúlio Vargas**. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 1983.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCHIC, Anna Stella. **Villa-Lobos: o índio branco**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Record, 1987. 10ª ed.

UNGLAUB, T. R. R. Música e Nacionalismo em um Projeto de Hegemonia Política. **Esboço** – Revista de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, n. 14, p. 149, 2005.

VARGAS, Getúlio, 1983: exposição de fotografias [catálogo] / Organização Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1983.125p. il.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1987.

VERGARA, Luiz. **Getúlio Vargas passo a passo: 1928 a 1945**. 2. ed. Porto Alegre: AGE, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. **Boletim Latino Americano de Música**, abril de 1946, p. 498.

_____. **Canto orfeônico**. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. v. 1. Parte do Guia prático do Canto Orfeônico.

_____. **Canto orfeônico**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1951. v. 2.

_____. Villa-Lobos por ele mesmo: pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (org.). **O pensamento vivo de Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 13.

WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política**. São Paulo: Ática, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 188 p.

Filme

VILLA-LOBOS: uma vida de paixão. Gênero: Cinebiografia. Origem/Ano: BRA/1999. Duração: 134 min. Direção: Zelito Vianna.

O Canto do Pajé
(Heitor Villa-Lobos/C. Paula Barros)

Oh, manhã de sol
Anhangá fugiu
Anhangá rê rê
Ah, foi você
Quem me fez sonhar
Para chorar a minha terra
Coaracy rê rê
Anhangá fugiu

Oh, Tupã deus do Brasil
Que o céu enche de sol
De estrelas de luar e de esperança
Oh, Tupã tira de mim esta saudade
Ah, Anhangá me fez
Sonhar com a terra que perdi

Oh, manhã de sol
Anhangá fugiu
Canta a voz do rio
Canta a voz do mar
Tudo a sonhar
O céu e o mar
O campo, as flores
Oh, manhã de sol
Anhangá fugiu

²⁵³ SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos: o índio branco. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989, p. 59.

ANEXO II: Principais acontecimentos na vida de Villa-Lobos²⁵⁴

1887 março – Nascimento no Rio de Janeiro, à Rua Ipiranga nas Laranjeiras.

1895/1898 – Iniciação musical com o pai, Raul Villa-Lobos, que o ensina a tocar violoncelo e clarineta.

1899 – Morte do pai.

1900 – A primeira composição “Panqueca”, para violão. Curso de Humanidades no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro.

1902/1903 – Depois de estudar música com Breno Niendemberg, ingressa profissionalmente como violoncelista na orquestra de revista do maestro Figueiras.

1904/1905 – Convívio com os grandes nomes da música popular e seresteiros da época: Quincas Laranjeiras, Juca Calut, Irineu de Almeida, Cadete, Olímpio Bezerra, Artidoro da Costa, Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Catulo das Paixão Cearense, Ernesto Nazareth, Sátiro Hora, Luiz de Souza, Spindola, Felisberto Marques, Pedro de Alcântara e outros. Convívio com a roda de intelectuais da época: Emílio de Menezes, Luís Edmundo, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Raul Pederneiras, Raimundo Correia, Humberto de Campos, etc.

1905/1906 – Viagem ao Norte do Brasil: Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Maranhão. Viagem fluvial pelo São Francisco: Minas Gerais e Bahia.

1906 – Viagem ao Sul: compõe “Cânticos Sertanejos”.

1907 – Primeiros mestres de música: Frederico Nascimento. Francisco Braga e Agnelo França.

1910/1911 – Viagem à Amazônia como violoncelista de uma companhia portuguesa de operetas; visita a Manaus e Belém. Excursão pelo interior dos estados do alto Norte e do Nordeste, durante três anos, chegando até o Rio Solimões e Alto Purus, em convívio direto com o autêntico folclore brasileiro, através de repetidos contactos com a música de nossos sertões e tribos ameríndias.

1912 – Nova viagem de pesquisas folclóricas ao Nordeste.

1915 – Novembro, 13 – Apresentação oficial das obras do compositor no Rio de Janeiro, causando viva reação nos meios musicais da época. Primeiro concerto, no salão do **Jornal do**

²⁵⁴ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p. 133-142.

Comércio, com a apresentação das seguintes obras: “1º Trio” – “2ª Sonata Fantasia” – “Sonhar”, “Capricho” e “Berceuse” para celesta e piano – “Valsa Scherzo”, para piano solo e as canções “Confidencia”, “A Virgem”, “Mal Secreto”, “Fleur Fenée”, “Lês Méres” e “A Cegonha”.

A Sociedade de Concertos Sinfônicos, dirigida por Francisco Braga, apresenta a “Suíte Características para Instrumentos de Corda”, composta em 1914.

1917/1919 – Primeiras composições de inspiração regional: “Uirapuru” – “Amazonas” – “Saci” – “Lobisomem” – “Fantasma” – “Iara”. Compõe ainda nessa época: 1ª e 2ª Quartetos, Sinfonias nºs 1 e 5, o oratório “Vidapura”, as óperas “Zoe”, “Jesus” e “Malasarte”, a Prole do Bebê nº 1, o “Carnal das Crianças Brasileiras”.

1920 – Ganha a vida tocando violoncelo nas orquestras dos teatros e cinemas cariocas. Compõe alguma música sacra e inicia importante conjunto de pelotas, os “Choros”.

1922 – Participa, profissionalmente, da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Apresenta, em primeira audição, as Sinfonias nº 3 (Guerra) e 4 (Vitória), perante o Rei Alberto, da Bélgica, então no Brasil.

1923 – Primeira viagem à Europa: Paris. Retorna diversas vezes ao Brasil, realizando, em São Paulo, concertos com primeiras audições de Ravel, Honegger, Poulenc, Florent Schmitt, etc.

1924 – Maio. Primeiro grande concerto de Villa-Lobos em Paris, na “Salle des Agriculteurs”! Com Rubinstein e Vera Janacópulos como solista.

1926 – Viagem a Argentina: realiza três recitais sinfônicos para a “Asociación Wagneriana”, de Buenos Aires. De novo a Europa, divulga as suas obras nos principais centros culturais: Londres, Amsterdam, Viena, Berlim, Bruxelas, Madrid, Varsóvia, Liege, Lyon, Amiens, Poitiers, Barcelona e Lisboa. É nomeado Professor de Composição do Conservatório Internacional de Paris, ao lado de Maurice Ravel, Alfredo Casella, Gabriel Pierné, Paul Dukas, Manuel de Falla, José Iturbi, Arthur Rubinstein e outros.

1924/1930 – Contacto, na Europa com as maiores celebridades musicais da época: Stravinsky, Prokofieff, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Honegger, Schoenberg e outros. Período de intensa produção: escreve a série dos “Choros”, as “Cirandas”, “Rudopema”, “Momoprecoce”, as “Serestas”, o “Noneto”, etc..

1927 – 24 de outubro e 5 de dezembro – Primeiras audições de várias de suas obras típicas, na sala Gaveau, com a Orquestra Colonne, em Paris, tendo como intérpretes: Arthur Rubinstein (piano), Vera Janacópulos (canto), Aline Van Barentzen (piano), Tomás Terán (piano), Darrioux (violino), coro de “L’art Choral” sob a direção de Siohan. Consagrados

diretores de orquestras regem, na Europa, músicas de Villa-Lobos, introduzindo-o nos principais centros. Dentre eles: Atraham, Gaston Poulet, Albert Wolf, Koussevitzky, Stokowsky, Pierre Monteux, Arbós e outros. Trava conhecimento com Diaghilev – o mestre do balé – com quem planeja um grande bailado baseado nas 16 “Cirandas” e, em seguida, nas 3 séries da “Prole do Bebê”. Mas esse plano não é realizado, em virtude do súbito falecimento de Diaghilev.

1928 – Viagem a Londres; audição de obras de Villa-Lobos no Festival de Orquestra de Câmara; Anthony Bernard rege “Choros n° 3, 4 e 7, “Quarteto de Vozes Feminias”. Retorno a Paris. Viagem à Alemanha. Compõe “Quinteto para Instrumentos de Sopro” e trabalha na série dos “Choros”.

1929 – Espanha; primeiros concertos de Villa-Lobos: “Choros” n° 10, “Três Poemas Indígenas”, “Amazonas”. Compõe “Suíte Sugestiva”. Retorno ao Brasil.

1930/1931 – São Paulo: novos contatos com os grandes nomes das letras: Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Mário de Andrade. Organiza na capital paulista a “Exortação Cívica Villa-Lobos”, reúne milhares de estudantes e oferece ao público recitais memoráveis de canto coral, alguns com mais de 10.000 cantores. Dirige concertos sinfônicos na capital de São Paulo. Sob o patrocínio de João Alberto, então interventor no Estado de São Paulo, realiza uma excursão artística nos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Paraná, em companhia de Souza Lima, Antonieta Rudge e Nair Duarte Nunes, dando recitais em 66 cidades. Concertos com a Banda Municipal do Rio de Janeiro, apresentando “Momoprecoce”, solista: Souza Lima.

1932 – É convidado por Anísio Teixeira para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) da Prefeitura do Distrito Federal. Criação do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico. Cria o Orfeão de Professores. Concertos para a juventude, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Burle Max. Trabalha no “Guia Prático”.

1933 – Cria-se no Rio de Janeiro, a Orquestra Villa-Lobos, que congrega os mais representativos professores de orquestra da época.

1934 – Apresentação, no Rio de Janeiro, do bailado jurupari (“Choros” n° 10) com Serge Lifar, sob a regência do autor. Julho: visita Recife, a convite do Governo do Estado e do Comandante da Região Militar, para presidir a um concurso de Bandas, em sua homenagem.

1935 – Viagem à Argentina, contratado pelo Teatro Colón: primeira audição, em 25 de maio, do bailado “Uirapuru”, sob a direção do autor. Concertos no Rio de Janeiro; dentre eles, a primeira audição, a 30 de dezembro, da “Missa em si menor” de Bach.

1935 – Viagem à Europa: visita a Tchecoslováquia, a convite do governo desse país, para tomar parte no Congresso de Educação Musical em Praga. Aí dirige os alunos da “Milicuv Dum”. Ao lado de Bruno Walther, Weingartner, Backhaus e outros, participa do Concurso Internacional de Canto e Piano como membro do júri, em Viena. Centenário de Carlos Gomes: rege, a 27 de outubro, no Teatro Municipal, o oratório “Colombo”, homenagem ao compositor campineiro. Concertos diversos, com sucessos expressivos.

1938/1941 – Rio de Janeiro: organiza e dirige, com alunos do Curso Primário, memoráveis audições públicas, algumas com a participação de 44.000 crianças e cerca de 1.000 músicos.

1940 – Viagem ao Uruguai e Argentina, chefiando a Embaixada Artística Educacional Brasileira. Temporada de concertos e conferências. Contacto com Leopoldo Stokowsky no Rio de Janeiro.

1942 – Dirige em 1ª audição, a “Bachianas Brasileiras” nº 4, os “Choros” nº 6, 9 e 11, a “3ª Suíte do Descobrimento do Brasil” e “Rudepoema”, para orquestra, no Rio de Janeiro. Dirige uma série de concertos sinfônicos na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Viagem ao Chile e execução em 31 de outubro, do seguinte programa: “Naufrágio dos Kleônicos”, “Danças Afriacanas” e a “2ª Sinfonia”; orquestra sob a direção do autor. Cria, em novembro, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

1944 – Viagem aos Estados Unidos, em novembro, a convite do regente Werner Janssen.

1945 – A 22 de fevereiro rege a Sinfônica de Boston, com obras de sua autoria: “Choros”, nº 12, “Rudepoema” (Versão para orquestra) e “Bachianas Brasileiras nº 7). A 13 de março Serge Koussevitzky rege a versão para orquestra do “Rudepoema”, com a Sinfônica de Boston, no Carnegie Hall, de Nova York. Concertos vários nos Estados Unidos. No Brasil: criação da Academia Brasileira de Música.

1946 – A 13 de março, falece D. Noêmia Monteiro Villa-Lobos, mãe do compositor. Concertos no Rio de Janeiro. Outubro – Viagem à Argentina. Em Buenos Aires, contratado pelo Teatro Colón para uma temporada de concertos, consegue ruidosos sucessos.

1947 – Segunda viagem aos Estados Unidos, em janeiro: primeira audição, em 19 de fevereiro, de “Bachianas Brasileiras” nº 3 (para piano e orquestra), com José Viera Brandão e Orquestra da Columbia Broadcasting System, sob direção do autor. Trabalha, com os libretistas Forrest e Wright, na ópera cômica “Madalena”, no Estados Unidos. Roma: primeira

audição, em 6 de agosto, de “Bachianas Brasileiras” n° 8, pela Orquestra Sinfônica de Roma, sob direção do autor.

1948 – Roma: primeira audição, em 15 de março, da Sinfonietta n° 2. Retorna aos Estados Unidos, onde grava e rege suas composições. Interna-se no “Memorial” Hospital” para tratamento de séria enfermidade.

1950 – Primeiras gravações oficiais, no Brasil, das composições de Villa-Lobos, sob a orientação do Prof. Francisco Gomes Maciel Pinheiro, Diretos do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura Municipal do então Distrito Federal. Compõe “Erosão” – Origem do Rio Amazonas (Sorimaio u ipirungaua), “Sinfonia n° 8”, “Canção de Cristal” (para canto e piano), “Quarteto de Cordas n° 12” (para violinos, viola e celo), “Assobio e Jacto” (para celo e flauta), “Panis Angelicus” (côro a 4 vozes), “Samba Clássico” (canto e piano).

1951 – Compõe o “Quarteto n°13” (para violinos, viola e celo), o “Concerto para Guitarra e Orquestra”, cuja primeira audição somente apresentada a 2 de junho de 1956 com a Orquestra Sinfônica de Houston com Andrés Segovia como solista e a direção do compositor. Escreve ainda “Sinfônica n° 9” e o balé em três atos “Rudá – Deus do Amor”, por encomenda do Teatro Alla Scala, de Milão.

1952 – Escreve, por encomenda da Cmissão do 4.º Centenário da Cidade de São Pulo, a sua “10ª Sinfonia: Sumé-Pater-Patrium”, Sinfônica Ameríndia em 5 partes. Compõe ainda: “Ouverture de l’Homme Tel” (excerto da Suíte sugestiva), o “Concerto para Piano e Orquestra n° 3” (iniciado neste ano e somente completado em 1957), o “Concerto para Piano e Orquestra n° 4” (escrito sob encomenda do pianista Bernardo Segall), “Música Sacra” (Motetos), “Sub Tuum” (coro 4 vozes), “O Cor Jesus” (coro a 4 vozes), “Hino a Sto. Agostinho” (coro misto), “Praesepe” (solo e coro misto), “Duas Lendas Ameríndias: 1ª I Iurapuru e Menino. 2º Jurupari Camundunçara Irumo” (como misto).

1953/1956 – Viagens periódicas aos Estados Unidos e Europa, onde rege e grava suas obras. Compõe o balé “Gênesis” (argumento de Janet Collins), a suíte sinfônica “Odisséia de uma Raça”, o bailado “Imperador Jones”, A ÓPERA “Yerma” (com texto de Garcia Lorca), “Concerto para Harmônica e Orquestra” (para piano, clarineta e fagote), “Concerto para Harpa e Orquestra” (escrito por encomenda de Nicanor Zabaleta), “Alvorada na Floresta Tropical – Abertura” (sob encomenda da Orquestra de Lousville), “15º Quarteto” (para violinos, viola e celo), “Concerto para Violoceno e Orquestra n° 2” (sob encomenda de Aldo Parisot) “Concerto para Piano e Orquestra n° 5” (encomendado por Felicja Blumental), “Quarteto n° 16” (para violinos, viola e celo), “Jardim Fanado” (para canto e piano ou

orquestra), com letra de Amarylio de Albuquerque, “Eu te Amo” (para canto e piano ou orquestra) com poesia de Dora Vasconcelos, “Canção das Águas Claras” (para canto e piano e orquestra) com poesia de Gilberto Amado.

Visita, em 1953, a Venezuela como convidado especial da Orquestra Sinfônica Venezuelana, dirigindo uma série de concertos no Coliseu Musical da República. Retorna a esse país em 1956 e participa do I Festival Latino-Americano de Música.

Em 1955 realiza consagrada excursão com a famosa Orquestra de Filadélfia com um programa Villa-Lobos, apresentando seis concertos: três em Filadélfia, um em Nova York, um em Washington e um em Baltimore.

Em Berlim, a 17 de novembro de 1955, recebe a medalha “Richard Strauss”, instituída pela Sociedade Alemã de Proteção aos Direitos Autorais de Músicas e Compositores.

1957 – Março – Em Nova York recebe homenagens especiais pelos transcurso de seus 70 anos, dentre as quais o título “Citação por Serviços Meritórios e Excepcionais” pela Municipalidade de Nova York. Dirige vários concertos. Trabalha na “12ª Sinfonia”, compõe ainda: “Quinteto Instrumental”, para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa; “Duo” para oboé e fagote; “Quarteto de Cordas nº 17” para violinos, viola e cello; “Izi”, Poema Sinfônico; “Poema de Palavras”, para canto e piano, sobre a poesia “Historietas” de Dora Vasconcelos, “Ciranda das Sete Notas” (para fagote e piano). No Brasil, em agosto, é recebido carinhosamente, realizando-se um grande programa para homenagear seus 70 anos de vida. O Ministério de Educação e Cultura institui o “Ano Villa-Lobos” com um grande programa de homenagens ao insigne compositor, incluindo vários concertos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e prestigiado pelas mais altas autoridades do governo, da Associação Brasileira de Imprensa, da Academia Brasileira de Música e a regência dos mais representativos dirigentes de orquestra do país: Maestro Francisco Mignone, Maestro Eleazar de Carvalho, Maestro Ary Ferreira, Maestro José Vieira Brandão. Em São Paulo (setembro) instituída a “Semana Villa-Lobos”, sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo, com um programa de recitais, conferências e concertos em homenagem a Villa-Lobos. Em novembro viaja com destino aos Estados Unidos da América do Norte e Europa em nova excursão artística. Termina a ópera cômica “Menina das Nuvens” com argumento da escritora brasileira Lúcia Benedetti.

1958 – Março – Comemora seus 71 anos em Nova York, onde recebe diversas homenagens. Após vários concertos e gravações de suas obras, parte para a Europa onde rege gravações de seus discos.

Julho – Regressa ao Brasil – Compõe, por encomenda do Vaticano, um “Magnificat-Aleluia” – Trabalha na partitura musical do filme **Green Mansions** (Verdes Moradas), com argumento extraído do livro do novelista britânico W. H. Hudson, filme que o ator Mel Ferrer dirigiu para a Metro Goldwyn Mayer.

Agosto – Recebe, nos salões do Hotel Gloria do Rio de Janeiro, homenagens organizada pela Associação dos Artistas Brasileiros – Em Bruxelas rege um Concerto de Gala, realizado no Grande Auditório da Feira Internacional, com um programa de músicas de compositores brasileiros.

Novembro – Apresentação, no Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, em primeira audição mundial, do “Magnificat-Aleluia”, obra escrita por encomenda da Santa Sé e que teve sua estréia mundial no Brasil por especial deferência concedida ao nosso país por Sua Santidade o Papa Pio XII, pouco antes de sua morte.

Compõe, durante 1958, além dos citados, mais os seguintes trabalhos: “Fantasia para Saxofone e Orquestra”, “Bendita Sabedoria” (6 corais), “Fantasia em forma de Choro” (em 3 movimentos), “Fantasia Concertante”, (em 3 movimentos para Orquestra e Violoncelo), “Francette et Piá” (versão para orquestra), “Sete Vezes” (Poesia de Dora Vasconcelos), “Colégio Santo André” (poesia de Manuel Bandeira), “Fantasia para Saxofone”.

Recebe, a 3 de dezembro, o título de Doutor em Música Honoris Causa pela Universidade de Nova York. A menção entregue ao compositor traz os seguintes dizeres: “Heitor Villa-Lobos, compositor eminente e um dos artistas criadores mais destacados de nosso tempo. Enriquece as vidas de gerações de estudantes e rege os destinos musicais de um sem-número de artistas do futuro. De vibrante personalidade e entusiasmo contagioso, estendeu sua reputação pelo mundo como brilhante criador de música moderna”²⁵⁵.

Na reunião de encerramento da “Semana do Brasil”, dedicada aos estudos sobre a nossa terra e pronunciados por eminentes personalidades brasileiras, foi apresentado, em primeira audição, a obra “Bendita Sabedoria”, que Villa-Lobos dedicou à Universidade de Nova York.

Dezembro, 13: Estréia mundial no Rio de Janeiro de “Izaht”, ópera em quatro atos, libreto de Azevedo Jr. E Vilalba Filho.

1959 – No dia 16 de janeiro, no México, integra o Júri do Concurso Internacional “Pablo Casals”, juntamente com outros notáveis músicos.

²⁵⁵ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. Villa-Lobos: a Alma sonora do Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p. 141

Junho – Programa o compositor uma série de concertos na Europa, tendo Paris como centro de suas atividades artísticas. Compõe: “Concerto Grosso” (para orquestra de instrumentos de sopro com solistas: flauta, oboé, clarineta e fagote); por encomenda da The American Wind Symphony, “Duas Ave-Marias”, “Remeiro de S. Francisco”, “Nesta Rua”, “Sete Vezes”, “Mandas Tiro, Tiro lá” e “Canção do Marinheiro”. Inicia o “Quarteto nº 18”, e trabalha no “Concerto para 7 Violoncelos e Orquestra”, e projeta uma nova ópera “O Ameríndio”, com palavras de Dora Vasconcelos, idéia que não chega a concretizar.

Novembro – Após várias crises de prolongada enfermidade, falece o genial compositor, às 16 horas do dia 17 de novembro de 1959, causando enorme consternação nos meios artísticos e musicais do Brasil e do mundo. Deixa, de seus 72 anos de vida, o legado imorredouro de mais de mil peças musicais.

Anexo III: Principais composições de Villa-Lobos²⁵⁶

Peças para solo de piano:

Prole do Bebê n° 1 – n° 2 – n° 3.

Ciclo Brasileiro.

Guia Prático (colação de 137 peças infantis para uso nas escolas)

Cirandas

Cirandinhas.

Rudopoema

Alma Brasileira (Choros n° 5)

Danças Africanas

A Lenda do Caboclo

Saudades das Selvas Brasileiras

Peças para Solo de Violão:

Estudos (12 peças)

Prelúdios (6 peças)

Suíte Popular Brasileira.

Choros n° 1.

Peças para piano e orquestra:

Choros n° 11

Momoprecoce

Concerto n° 1 – n° 2 – n° 3 – n° 4 – n° 5.

Bachianas Brasileiras n° 3

Peças para instrumentos vários e orquestra:

Concerto para Guitarra e Orquestra

²⁵⁶ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p. 143-146.

Concerto para Harpa e orquestra
Concerto para Violoncelo e Orquestra n^{os} 1 e 2
Concerto para Harmônica e Orquestra
Concerto para Sete Violoncelo e Orquestra

Peças para canto com acompanhamento:

Miniaturtas (canto e piano)
Canções Típicas Brasileiras (canto e piano)
Epigramas Irônicos e Sentimentais (canto e piano)
Itabira (canto e orquestra)
Modinhas e Canções: 1^o 2^o Álbuns
Canção de Cristal (canto e piano)
Samba Clássico (canto e piano)
Jardim Fanado (canto e piano)
Poema de Palavras (canto e piano)
Colégio Sto. André (canto e piano)
Eu te Amo (canto e piano ou orquestra)
Canção das Águas Claras (canto e piano ou orquestra)
Sete Vezes (canto e piano ou orquestra)
Invocação em Defesa da Pátria (canto e piano ou canto e orquestra)
Bachianas Brasileiras n^o 5 (canto e orquestra de celos)

Peças para orquestra:

Uirapuru (bailado)
Amazonas (bailado)
Erosão (Origem do Rio Amazonas) – Lenda Ameríndias n^o 1
Bachianas Brasileiras n^o 1 (orquestra de celos) n^o 2 – n^o 4 – n^o 7 – n^o 8.
Introdução aos Choros.
Choros n^o 6 – n^o 8 – m^o 9 – n^o 10 – n^o 12
Mandu-çarará (bailado com coro misto e infantil)

1ª Sinfonia (Imprevisto) – 2ª Sinfonia (Ascensão) – 3ª Sinfonia (Guerra): orquestra e fanfarra – 4ª Sinfonia (Vitória); orquestra, banda e fanfarra – 5ª Sinfonia (Paz): orquestra, coro e fanfarra – 6ª Sinfonia (Montanhas do Brasil) – 7ª Sinfonia (América) – 8ª Sinfonia – 9ª Sinfonia – 10ª Sinfonia (Sumé-Pater-Patrium): Sinfonia Ameríndias para coros, solistas (tenor, barítono e baixo) e orquestra, com versos de “De Beata Virgine”, do P. José de Anchieta – 11ª Sinfonia – 12ª Sinfonia.

O Papagaio do Moleque

Suíte de Cânticos Sertanejos

Suítes de Descobrimento do Brasil

Naufrágio de Kleônicos

Izi – Poema Sinfônico

Gênesis (poema sinfônico e bailado)

Imperador Jones (bailado)

Rudá – Deus do Amor (balé em 3 atos)

Ouverture de l’Homme Tel (excerto da suíte Sugestiva)

Alvorada na Floresta Tropical – abertura

Odisséia de uma Raça – poema sinfônico

Francette et Piá (original para piano solo)

Green Mansions (Verdes Moradas)

Música de Câmara

Quatuor (com coro feminino)

Noneto (Impressão Rápida de todo o Brasil)

Choros n° 2 – n° 3 – n° 4 – n° 7

Choros Bis (violino e celo)

Bachianas Brasileiras n° 6 – (flauta e fagote)

Sonatas

Duos

Trios

Quartetos (n°s 1 a 17)

Quintetos

Sexteto Místico

Assobio a Jacto (celo e flauta)

Fantasia Concertante (pata piano, clarineta e fagote)

Ciranda das Sete Notas (pata fagote e piano)

Quinteto Instrumental (para flauta, Harpa violino, viola e celo)

Fantasia Concertante (orquestra e celos)

Fantasia em 3 Movimentos (em forma de choros) (para orquestra de instrumentos de sopro)

Fantasia para Saxofone

Concerto Grosso (orquestra com instrumentos de sopro, solistas: flauta, oboé, clarineta e fagote)

Peças para coro

Canto do Pagé

Bachianas Brasileiras n° 9

Canção da Terra

Na Bahia tem!

Pra frente, ó Brasil!

Pátria

Heranças da Nossa Raça

Trenzinho

Canto do Lavrador

Bazzum

Panis Angelicus (coro a 4 vozes)

Música Sacra – motetos – (coro)

Sub Tuum (coro a 4 vozes)

O Cor Jesu (coro a 4 vozes)

Hino a Sto. Agostinho (coro misto)

Praesepe (solo e coro misto)

Magnificat Aleluia (solo, coro misto e orquestra)

Bendita Sabedoria (6 corais)

Duas Ave-Marias (coro a capela)

Óperas

Izaht

Jesus

Malasartes

Madalena

Yerma

Menina das Nuvens – ópera cômica – aventura musical

O Ameríndio (com palavras de Dora Vasconcelos)

Anexo IV: Principais orquestras do mundo regidas por Villa-Lobos²⁵⁷

Alemanha

Orquestra da Rádio de Berlim.
Orquestra da Rádio de Stuttgart.
Orquestra Filarmônica de Berlim.
Orquestra da RIAS de Berlim.
Orquestra da Sinfônica de Hamburgo.

Argentina

Asociación del Profesorado Orquestral, de Buenos Aires.
Orquestra do Estado, de Buenos Aires.
Orquestra do Teatro Colón, de Buenos Aires.
Orquestra Sinfônica de Córdoba.

Bélgica

Orquestra da Rádio de Bruxelas.
Orquestra Lamonaie, de Bruxelas.

Brasil

Orquestra da Rádio Gazeta, São Paulo.
Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.
Orquestra do Teatro Municipal (Rio de Janeiro).
Orquestra Municipal de São Paulo.
Orquestra Sinfônica Brasileira.
Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

²⁵⁷ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p 174-150.

Orquestra Sinfônica de Recife.

Orquestra Villa-Lobos.

Schola Cantorum Sanctae Caeciliae, do Rio de Janeiro.

Canadá

Orquestra da Rádio de Toronto.

Orquestra da Televisão de Montreal.

Orquestra Sinfônica de Montreal.

Orquestra Sinfônica de Toronto.

Chile

Orquestra Sinfônica do Chile.

Cuba

Orquestra Sinfônica de Havana.

Dinamarca

Orquestra da Rádio de Copenhagen.

Espanha

Orquestra do Sindicato dos Músicos de Barcelona.

Orquestra Municipal de Barcelons.

Orquestra Sinfônica de Madrid.

Orquestra Sinfônica do Teatro Lyceo de Barcelona.

Estados Unidos da América

City Center de Nova York.

Concert Arts Ensemble.
Janssem Symphony Orchestra, de Los Angeles.
Leopold Stokowsky and his Symphony Orchestra.
National Symphony Orchetra, de Washington.
Orquestra da Columbia Broadcasting Sustem, de Nova York.
Orquestra de Atlanta.
Orquestra de Câmara de Chicago.
Orquestra de Câmara de Los Angeles.
Orquestra de Dayton.
Orquestra de Houston, Texas.
Orquestra de Los Angeles.
Orquestra de Novas Orleans.
Orquestra de Saint Louis.
Orquestra de Santo Antonio, do Texas.
Orquestra de Seattle.
Orquestra de 32 violoncelos, de Nova York.
Orquestra Sinfônica da Universidade de Miami.
Orquestra Sinfônica de Boston.
Orquestra Sinfônica de Búfalo.
Orquestra Sinfônica de Cleveland.
Orquestra Sinfônica de Filadélfia.
Orquestra Sinfônica de Lousisville.
Orquestra Sinfônica de Pittsburgh.
Philarmornic Symphony Society, de Nova York.

Finlândia

Orquestra Sinfônica de Helsninki.

França

Orquestra Colonne, de Paris.
Orquestra do Conservatório de Paris.

Orquestra Lamoureux, de Paris.

Orquestra Nacional de Rádio-Difusão Francesa, de Paris.

Orquestra Padeloup, de Paris.

Orquestra Sinfônica de Cannes.

Grécia

Orquestra Sinfônica de Atenas.

Holanda

Orquestra de Câmara de Hilversum.

Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam.

Inglaterra

British Broadcasting Corporatin (B. B. C.) de Londres.

London Symphony Orchestra.

Symphony on the Air (antiga NBC, de Toscanini).

Israel

Orquestra Sinfônica de Telaviv.

Itália

Filarmônica Triestina, Trieste.

I Musici Virtuosi di Milano, Milão.

Orquestra da Accademia di Santa Celilia, de Roma.

Orquestra da Rádio Italiana, de Roma.

Orquestra de Câmara da Academia Filarmônica Romana.

Orquestra do Teatro Scala, de Milão.

México

Orquestra Sinfônica do México.

Portugal

Sinfônica Nacional de Lisboa.

Orquestra Sinfônica Pedro Freitas Branco, de Lisboa.

Suécia

Orquestra se Rádio de Estocolmo.

Suíça

Orquestra “Suisse Romande”.

Uruguai

Orquestra SODRE, de Montevideú.

Anexo V: Títulos e honrarias conferidos a Villa-Lobos²⁵⁸

Ordem do Mérito Nacional (Brasil).

“Cidadão Paulistano” pela Câmara Municipal de São Paulo.

Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Rio de Janeiro).

Cavaleiro, Oficial e Comendador da Legião de Honra (França).

Membro Fundador e Presidente Perpétuo da Academia Brasileira de Música.

Membro titular do Instituto de França.

Membro Honorário da Academia Real de Santa Cecília de Roma (Itália).

Doutor Honoris Causa pela Universidade de Novo York (EUA).

Grande Oficial do Mérito do Governo do Paraguai.

Membro-correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes da Argentina.

Doutor em Leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles (EUA).

Membro da Academia Filarmônica da Sociedade de Belas-Artes (França).

Membro da Academia Filarmônica Romana (Itália).

Membro da Academia de Belas-Artes de Nova York (EUA).

Membro do Festival Internacional de Salzburg (Áustria).

Conselheiro da Sociedade dos Autores do Rio de Janeiro.

Medalha “Richard Strauss”, instituída pela Sociedade Alemã de lim (Alemanha).

“Citação por Serviços Meritórios e Excepcionais” pela Municipalidade de Nova York (EUA).

Premio de Música pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, da Unesco.

Professor Honorário do Conservatório Internacional de Paris (França).

Professor Honorário do Conservatório Brasileiro de Música.

Professor Honorário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

Professor “Honoris Causa” da Universidade de Nova York.

Membro do Conselho Geral da Associação dos Artistas Brasileiros.

Membro da Sociedade dos Homens de Letras.

Membro da Academia Brasileira de Belas-Artes.

Membro da Associação Cultural Musical de Buenos Aires (Argentina).

Membro da Associação Argentina de Música de Câmara de Buenos Aires. (Argentina).

²⁵⁸ GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960, p. 151-152.

Membro Perpétuo da União Cultural Universal de Sevilha (Espanha).

Membro Efetivo do Congresso da Língua Nacional Cantada (Brasil).

Conselheiro Perpétuo da Sociedade Brasileira de Autores teatrais (Brasil).

ANEXO VI: Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira²⁵⁹

“No intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de por 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 intermediário, 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 imprevisas e ininterruptas, que tem 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 maniaca, 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, tomando, 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.

²⁵⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. Em Presença de Villa-Lobos v. 7. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972 (p. 85-7).

Rio de Janeiro, 9 de Setembro de 1941

Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema
DD. Ministro de Educação e Saúde

Tendo sido designado por V. Ex. para fazer parte da Comissão técnica para elaboração de um plano nacional de educação, cultura, proteção e contról da Música e do Teatro, desde o ensino musical que auxilia a formação cívica e artística da Juventude, até a sincretização de todo o nosso folclore ser elevado conscientemente à mais alta expressão de Arte Nacional, procurei mostrar aos meus companheiros de Comissão o que já havia realizado nesse assunto, cujo trabalho tive a feliz oportunidade e subida honra de entregar pessoalmente à Sua Excelência Senhor Presidente da República, recebendo neste momento a bondosa promessa de que faria executá-lo.

Correndo animada e esperançosamente as reuniões da nossa Comissão, concluímos no mais perfeito acordo e aprovação aos planos que entreguei à Sua Excelência Sr. Presidente, dos quais julgo que V. Ex., Sr. Ministro, já os tenha transformado em projeto de lei.

Estando V. Ex., neste momento, inteiramente ao corrente da incrível e insustentável situação do nível artístico nacional que atravessa o Brasil nesta época, julgo-me no dever, como artista patriota, com uma pesada bagagem de serviços prestados à nossa Pátria, de respeitosa e exortar à V. Ex. para a realização de tão grandioso e oportuno projeto, assim como, agradecer a V. Ex. pelo patriótico interesse que vem nos demonstrando de, sempre procurar amparar as artes e os artistas nacionais.

Tenho certeza de que, V. Ex. apresentando à Sua Excelência o Sr. Presidente da República o projeto de criação do Departamento Nacional de Música e Teatro, não só o mesmo será aprovado como mandará executá-lo imediatamente, tal é a confiança e fé que sempre tive no Sr. Presidente de, também, algum dia, salvar a Arte da nossa querida Pátria.

Cordiais saudações

H. Villa-Lobos

H. Villa-Lobos

²⁶⁰ Documento Arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão “Correspondências” – N. 31.

ANEXO VIII: Cronograma de Atividades do Orfeão de Professores.²⁶¹

Documento No. 1

- 14/4/35 – Inauguração da temporada de concertos do Inst. Nac. de Música, no Inst.
- 28/4/35 – Concerto dedicado aos operários, no T. J. Caetano
- 23/6/35 – 1ª. audição para a Conf. de Ed. no T. Municipal
- 24/6/35 – 2ª. “ idem no Inst. ...
- 25/6/35 – 3ª. aud., no Inst. Ed. (Conc. Histórico de uma Brasília?)
- 26/6/35 – 4ª. aud., no Inst. Ed. (...)
- 28/6/35 – 6ª. aud. ...
- 29/6/35 – 7ª. “ – Demonstração Vocal e Instrumental no Inst. Ed.
- 7/7/35 – 8ª. audição de C. Orf. – Conf. Ed.
- 5/7/35 – Inauguração da Sala Getúlio Vargas na ... G. V. em Bangu
- 9/7/35 – Inauguração da sala Argentina
- 8/8/35 – Conc. Educativo, no T. J. Caetano
- 16/8/35 – idem, no Inst. de Educ.
- 23/8/35 - “ “ “ “ “
- 29/8/35 - “ “ T. J. Caetano
- 13/9/35 - “ “ Inst. Ed.
- 19/9/35 - “ “ Inst. Nac. de Mus.
- 10/8/35 – Sincronização no Clube Reg. Vasco da Gama
- 16/7/36 – Cerimônia oficial na A B. I., na Associação B. I.
- 12/10/36 – Demonstração organizada pela ABE, no Fluminense F. Clube
- 10/10/36 – Câmara dos Deputados – (... o Hino Nacional)
- 17/10/36 – Sessão cívica da Cruzada Nac. de Educ., no T. Municipal
- 19/11/36 – Dia da Bandeira, na Espl. do Castelo
- /11/36 – Chegada do Presidente dos Estados Unidos, Mr. Roosevelt

Documento N. 2

²⁶¹ Documento n°. 1: Cronograma de Atividades do Orfeão de Professores. Arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 65 – ed.civ.art./c.orf. – HVL 04.02.03. Documento N°. 2: Arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL 04.03.10. Documento N°.3: Arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 69 – ed.civ.art./SEMA – HVL 04.05.02.

ORFEÃO DOS PROFESSORES DO DISTRITO FEDERAL
RELATÓRIO DAS ATIVIDADES CULTURAIS E EDUCATIVAS DO ORFEÃO DOS
PROFESSORES DO DISTRITO FEDERAL, EM 1936 E NO 1.º SEMESTRE DE 1937

1936

- MARÇO – 7 – *Inauguração da Escola Rio Grande do Sul*
JULHO – 11 – Comemoração do Centenário de Carlos Gomes na Superintendência de Educação Musical e Artística e no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal.
JULHO – 16 – Recepção na Associação Brasileira de Imprensa para conferir o título de Presidente de Honra ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, DD. Presidente da República.
AGOSTO – 29 – Comemoração do Centenário do Dr. Pereira Passos, no Teatro Municipal.
AGOSTO – 30 – Missa Campal em Homenagem ao Secretário Geral de Educação e Cultura – Dr. Francisco de Campos.
SETEMBRO – 7 – Comemoração Cívica do Dia da Pátria na Esplanada do Castelo.
OUTUBRO – 10 – Sessão solene em Comemoração da Lei de Obrigatoriedade do canto do Hino Nacional nas escolas, no Recinto da Câmara dos Deputados.
OUTUBRO – 24 e 27 – Comemoração do Centenário de Carlos Gomes com duas representações da ópera “Colombo”.
NOVEMBRO – 15 – Comemoração do Dia da Proclamação da República com a execução do Oratório “JUDAS MACABEUS” no Teatro Municipal.

1937

- MAIO – 13 – Festividade da Cruzada Nacional de Educação no Teatro Municipal.
JUNHO – 11 – Missa de 7.º Dia de JUS ALBERTOTTI.
JUNHO – 12 – Homenagem ao poeta português ANTÓNIO CORREA D’OLIVEIRA.
JUNHO – 17 – Solenidade da Instalação da União Nacional dos Educadores.

1.º SECRETÁRIO – Sylvio Salema Garção Ribeiro

Documento No. 3

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
ORIGEM: S.E.M.A

Distrito Federal, 7, de *Outubro* de 1938

Orfeão de Professores do Distrito Federal
Concertos e Demonstrações realizadas

1932 __ 5
1933 __ 16
1934 __ 13
1935 __ 21
1936 __ 10
1937 __ 15

Documento No. 1
1.^a via

ORFEÃO DE PROFESSORES

PROPOSTA PARA CONCERTOS
Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural

Contratante – Diretor da D. E. A D. Cultural – Dr. Junqueira Ayres

Data e Hora – 1.^o e 30/11/35 às 21 horas e 3/12/35 às 21 horas

Local – Teatro Municipal

Número de Concertos – 3 (três)

Programa – Hino Nacional – Hino à Bandeira – Hino à Proclamação da República e Choros no. 10 (46 minutos de música)

Missa de Bach (3 horas de música)

Missa de Beethoven (2 horas de música)

Preço combinado – 8.000\$000 (oito contos de reis)

Pagamento – Depois do último concerto

Cantores contratados por conta da – Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural

Transporte de material e Arquivista – Por conta do Orfeão de Professores

Pela parte contratante

H. Villa-Lobos

Pelo Orfeão de Professores

Sylvio Salema Garção Ribeiro
1.^o Secretário
Em 15/10/35

Documento No. 2

Ao Exmo. Sr. Presidente do Conselho do Orfeão de Professores.

RESUMO DO RELATÓRIO DO ORFEÃO DE PROFESSORES

ENSAIOS – Foram feitos 61 além de vários extraordinários para as festas do Instituto de Educação, nas quais o Orfeão tomou parte.

Foram também feitos ensaios extraordinários para a festa dos cegos, sendo para a mesma organizada uma orquestra feminina de cordas, com elementos do Orfeão de Professores.

Serviços remunerados – O Orfeão de Professores foi contratado pela quantia de 3:000\$000 (três contos de reis), para realizar uma festa religiosa na Igreja da Candelária, a qual foi realizada. Foi contratado para cantar no 5.^o Concerto da Orquestra Villa-Lobos, realizado em 5 de Junho de 1933 pela quantia de 2:5000\$000.

Cantores contratados e substituições : 388\$000.

Total.....2:112\$000

Foram feitos à noite ensaios para vozes masculinas, no Grêmio Archângelo Corelli.

Serviços grátis – O Orfeão de Professores cantou a convite da Associação dos Professores Católicos, na Catedral Metropolitana, por ocasião da Páscoa coletiva dos professores.

ESTATUTOS – Foram lidos, discutidos e aprovados, registrados e impressos, sendo eleitos o Conselho e Diretoria do Orfeão de Professores.

PROPAGANDA externa e interna – Foram organizadas de ordem do Snr. Diretor Artístico, várias comissões, sendo distribuídos prospectos por intermédio da Escola de Aviação Militar, além da propaganda pela imprensa, cartazes, etc.

CONCERTOS – Foram realizados cinco concertos de assinatura do Orfeão de Professores, sendo no 1.^o concerto contratada a Orquestra Villa-Lobos para a execução da Missa Solene de Beethoven, pela quantia de 4:000\$000 (quatro contos de reis).

²⁶² Documento N.º 1: de 15/out/1935, arquivado no Museu Villa-Lobos ns Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL. 04.03.09. Documento N.º 2: arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL. 04.03.12.

ANEXO X: Programações que incluem homenagens a Villa-Lobos²⁶³

Osesp

27 e 29 de Agosto

Choros n° 7 – Settimino

15, 16 e 17 de Outubro

José Feghali piano

Bachianas Brasileiras n° 4

5, 6 e 7 de Novembro

John Neshiling, regente

Sharon Bezaly flauta

Choros n° 9

Filarmônica MG

3 Março – Vivace I

Ira Levin, regente

Márcio Carneiro, violoncelo

Bachianas Brasileiras, N°7

2 Junho – Vivace II

Fabio Mechetti, regente

²⁶³ <http://opiniaoenoticia.com.br/interna.php?id=21226> Acessado em 08/03/2009

Roman Simovic, violino

Bachianas Brasileiras, N°9

18 Agosto – Vivace IV

Fabio Mechetti, regente

Cristina Ortiz, piano

Bachianas Brasileiras, N°3

Choros, N°6

29 Setembro – Vivace V

Isaac Karabtchevsky, regente

Fabio Zanon, violão

Concerto para Violão e Orquestra

24 Novembro – Vivace VI

Fabio Mechetti, regente

Arnaldo Cohen, piano

Uirapuru

No Mundo

9 e 10 de janeiro

Filarmônica de Varsóvia

John Neshiling, regente

“Choros n° 6”

5 de maio

Théâtre des CHamps Élysées, Paris

Sandrine Piau, soprano

“Bachianas Brasileiras n° 5”

25 de junho

Sinfônica de Londres

Barbican Center, Londres

Michael Tilson Thomas, regente

Choros n° 10

23 de agosto

Filarmônica de Tóquio

Roberto Minczuk, regente

“ Bachianas Brasileiras n° 2, 3, 7, 8 e 9”

Novembro e Dezembro

The Villa-Lobos Event

Marcelo Bratke e convidados

Southbank Centre, Londres

Konzerthaus, Berlim

Conservatoire Royal, Bruxelas

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)