

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MARIA DAS GRAÇAS REIS GONÇALVES**

**VILLA-LOBOS, O EDUCADOR:  
CANTO ORFEÔNICO E ESTADO NOVO**

**Volume I**

**Niterói - RJ  
Setembro/2017**

**MARIA DAS GRAÇAS REIS GONÇALVES**

**VILLA-LOBOS, O EDUCADOR:  
CANTO ORFEÔNICO E ESTADO NOVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, do Instituto de História, da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

**Orientador: Prof. Guilherme Pereira das Neves**

**Niterói**

**2017**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**G635 Gonçalves, Maria das Graças Reis.**

Villa-Lobos, o educador: canto orfeônico e Estado Novo / Maria das Graças Reis Gonçalves. – 2017.

2 v. (623 f.) : il.

Orientador: Guilherme Pereira das Neves.

Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2017.

Bibliografia: f. 276-302.

1. Estado. 2. Nacionalismo. 3. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959.

**MARIA DAS GRAÇAS REIS GONÇALVES**

**VILLA-LOBOS, O EDUCADOR:  
CANTO ORFEÔNICO E ESTADO NOVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em História, do Instituto de História, da  
Universidade Federal Fluminense como requisito  
parcial para obtenção do grau de Doutora.

Aprovada em 29/09/2017.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª Drª Jusamara Vieira Souza  
UFRGS

---

Profª Drª Ismênia de Lima Martins  
UFF

---

Prof. Dr Orlando de Barros  
UERJ

---

Profº Dr Avelino Romero Pereira  
UNIRIO

---

Prof. Dr. Guilherme Pereira das Neves  
Orientador - UFF

**Niterói**

**2017**

*Aos meus três grandes amores:  
Raul, Juliana e Guilherme.*

## AGRADECIMENTOS

Muitos a fazer. Muitas foram as pessoas que me ajudaram a percorrer este longo caminho, me incentivando, me apoiando, levantando questões e oferecendo suas sugestões ao meu trabalho. A todos, o meu muito obrigada.

Gostaria de agradecer a todos aqueles que fazem a Universidade Federal Fluminense – espaço onde estudei, me formei e onde hoje trabalho –, “acontecer” a cada dia: funcionários, alunos e professores.

Aos funcionários do Museu Villa-Lobos, em especial, a Claudia Maria de Andrade Leopoldino, Marcelo Rodolfo e Pedro Belchior, por toda a atenção, boa vontade e informações a mim dispensadas durante os meses que lá permaneci pesquisando.

Ao meu orientador, professor Guilherme Pereira das Neves, uma gratidão imensa. Foram anos de convivência e de aprendizado desde o curso de graduação em História. Guardo por ele muito respeito, admiração e muita gratidão, por ter doado tanto do seu tempo, de sua experiência e de seu conhecimento para me ajudar a chegar até aqui. Sua generosidade, seu carinho, sua compreensão e suas sugestões foram decisivas neste longo percurso. Sem sua ajuda e seus ensinamentos, esta tese não teria acontecido. Portanto, ela é dele também. Muito obrigada por tudo!

Aos professores: Lúcia Bastos (UERJ), Edmilson Rodrigues (UERJ), Gizlene Neder (UFF) e Gisálio Cerqueira (UFF) pelos vários ensinamentos, discussões e debates nos cursos realizados. Aprendi muito com vocês. Em especial, aos professores Gizlene e Gisálio pelo carinho e incentivo durante as aulas. Muito obrigada a todos.

Aos professores Orlando de Barros (UERJ) e Ângela de Castro Gomes (UFF) pelas sugestões e críticas valiosas durante a banca de qualificação de mestrado, momento em que recomendaram o meu trabalho à passagem direta para o doutorado, o meu muito obrigada.

Aos professores: Ismênia Martins (UFF), Gizlene Neder (UFF) e Avelino Romero Pereira (UNIRIO), enquanto membros da banca examinadora para passagem direta ao doutorado, obrigada por todo o acolhimento e por todas as sugestões, dicas e críticas ao trabalho. Elas foram muito importantes para o desdobramento posterior da pesquisa.

Aos professores Alexandre Raicevich de Medeiros e Avelino Romero Pereira, pela composição da banca de qualificação de Doutorado, meu muito obrigada, pelas inúmeras sugestões e dicas.

Ao professor Avelino, ainda, pela análise criteriosa, pelas inúmeras dicas e questões que ofereceu no momento da qualificação e, mesmo depois dela, ajudando a esta tese chegar ao formato atual. Obrigada mesmo!

Às professoras Ismênia Martins (UFF) e Jusamara Vieira Souza (UFRGS) e aos professores Avelino Romero Pereira e Orlando de Barros (UERJ) pelo aceite na composição da banca de defesa final, agradeço pela disponibilidade e pela paciência em ler este longo trabalho.

A toda minha família, em especial a minha mãe que, do jeitinho dela, torceu por mim o tempo todo. Aos meus irmãos, sobrinhos, afilhados, cunhado, cunhadas e padraсто pelo incentivo e compreensão pelas ausências. Obrigada! Obrigada, ainda, à Fernanda Motta, pelo carinho e incentivo. Aos que já se foram, meu pai Elson Gonçalves e minha tia Eunice Reis (*in memoriam*), pelos ensinamentos que me ajudaram a ser quem sou.

Aos inúmeros amigos da UFF, entre professores, alunos e funcionários, pelas inúmeras palavras de carinho e de incentivo recebidas, agradeço imensamente. Em especial, a Vitor Jardim, pela amizade e companheirismo ao me substituir no trabalho, quando do meu afastamento para conclusão desta tese.

Aos amigos de curso, em especial Beth, Marconi e Nora pela convivência prazerosa que mantivemos, muito obrigada!

À amiga Inez Almeida, obrigada pela amizade, pelo carinho, pelo incentivo e por toda ajuda de sempre.

Ao amigo-irmão Salvador César, sua amizade e carinho fazem o meu dia a dia ficar mais leve. Por toda sua paciência em me ouvir e me confortar nos momentos mais difíceis. Obrigada por tudo. Mesmo!

Por último, aos três grandes amores de minha vida: Raul, Ju e Gui – meus filhos –, a quem devo muito do que sou hoje. Vocês me deram a oportunidade de crescer enquanto pessoa e de conhecer a fundo o que é amar e ter uma família de verdade. O carinho, a compreensão, a cumplicidade, o amor e o apoio de vocês foram, desde o início, imprescindíveis para que eu chegasse até o fim desse trabalho. Esta tese é dedicada a vocês três.

## Sumário

### Volume I

<b>Introdução</b>	10
<b>Parte I: Uma vida entre cultura e política</b>	26
<b>Capítulo 1 - Villa-Lobos, personagem: memória e mito</b>	27
1.1 – A escrita de si	31
1.2- Outras faces da memória	44
1.2.1– Os epígonos: perpetuando a memória de si	44
1.2.2– A Mindinha de Villa-Lobos	81
1.2.3 - O Museu Villa-Lobos	89
1.3– A (res)significação da memória	96
<b>Capítulo 2 - Villa-Lobos em seu tempo: as raízes</b>	109
2.1 – Pensar a nação: os românticos e a geração de 1870	113
2.1.1 – Os românticos	113
2.1.2 – A geração de 1870	124
2.2 – Ser moderno numa nação mestiça	148
2.2.1 – A Semana de Arte Moderna de 1922	157
2.2.2 – “A música como espetáculo”	183
2.2.3 – Inventando a nação	195
<b>Capítulo 3 – O tempo de Villa-Lobos: música, política e educação</b>	211
3.1 – O Rio de Janeiro de Villa-Lobos	212
3.2 – Em busca do reconhecimento artístico	219
3.2.1 – O início da carreira	219
3.2.2 – Novos rumos na trajetória	257
3.3 – A Excursão Artística Villa-Lobos (1931-1932)	276

## Sumário

### Volume II

<b>Parte II: A experiência do canto orfeônico</b>	04
<b>Capítulo 4 – Villa-Lobos e o Estado</b>	05
4.1 – Uma nova concepção de cultura política	10
4.2 – Um <i>novo</i> Estado	25
4.3 – O Ministério Capanema	40
4.3.1 – O debate educacional	44
4.3.2 – A herança	92
<b>Capítulo 5 – O maestro educador</b>	103
5.1 – A SEMA –Superintendência de Educação Musical e Artística	113
5.1.1 – O maestro como agente público	121
5.1.2 – Planejar, orientar, desenvolver, organizar ...	124
5.2 – A organização da prática musical nas escolas	158
5.2.1 – A educação musical segundo Villa-Lobos	164
5.2.2 – Entendendo a disciplina e a legislação	178
5.2.3 – Os Programas de Ensino de Música segundo Villa-Lobos	185
5.2.4 – Os livros escritos pelo maestro	201
5.2.5 – O ensino de canto orfeônico segundo as professoras de música	211
5.2.6 – Os hinos	223
5.3 – A dimensão política do canto orfeônico	230
5.4 – O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico	246
<b>Considerações Finais</b>	268
<b>Fontes e Referências Bibliográficas</b>	276
<b>Anexos</b>	303

## RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a proposta pedagógica de ensino musical, através das aulas de canto orfeônico, apresentada por Heitor Villa-Lobos nos anos trinta e implantada nas escolas primárias e secundárias, inicialmente do Distrito Federal e, depois para todo o país, durante o Estado Novo. Ao apontar suas articulações sociais, buscar-se-á esclarecer como e por que essa proposta pode mobilizar não só o Estado e políticos de diferentes tendências, como também, numerosos professores, alunos e um extenso público. Buscar-se-á também uma reflexão sobre a linguagem musical desenvolvida pelo maestro que, ao mesclar elementos da música erudita com a música popular, buscando uma musicalidade *nacional*, deixou transparecer suas posições políticas e revelou uma nova forma de retratar o Brasil.

Villa-Lobos acreditava no caráter socializador da música e que a prática escolar desse ensino, no seu dia a dia, contribuiria para a construção de um ambiente de solidariedade e de consciência coletiva, importantes para a convivência em grupo. Ao reconhecer no “movimento renovador” de 1930 a chance de realização de um programa de educação musical popular, cuja base mais importante estaria no canto coletivo como meio de uma educação estética, social e artística, instrumento de promoção de novos hábitos de disciplina, de civismo entre crianças e jovens escolares, o canto orfeônico veio a ocupar um espaço importante dentro dessa proposta política, ao viabilizar uma pedagogia de mobilização, através da música, como um dos caminhos possíveis para se alcançar a *harmonia* social. Portanto, considerar a música enquanto um espaço de luta, resultado de um processo histórico significa, sobretudo, vê-la como um campo onde diversos discursos, aspirações, sentimentos e crenças se entrelaçaram. Nesta perspectiva, a música e a política se encontraram.

Palavras-chave: Estado. Nacionalismo. Villa-Lobos. Ensino Musical. Música. Política.

## ABSTRACT

The theme of this research is the pedagogical proposal of musical education, through the orpheonic singing classes, presented by Heitor Villa-Lobos during the thirties and implanted in primary and secondary education, initially of the Federal District and, later, throughout the country, during the New State. In pointing out its social articulations, it will be sought to clarify how and why this proposal can mobilize not only the State and politicians of different tendencies, but also numerous teachers, students and an extensive public. We will also be sought a reflection on the musical language developed by the maestro who sought a national musicality, from the mixture of erudite music elements with popular music, he made clear their political positions and revealed a new way of portraying Brazil.

Villa-Lobos believed in the socializing character of music and that the school practice of this teaching, in its daily life, would contribute to the construction of an environment of solidarity and collective consciousness, important for group living together. By recognizing in the 1930's the "renewal movement" the chance to realize a popular music education program, whose most important basis would be in collective singing as a means of aesthetic, social and artistic education, an instrument to promote new habits of discipline, civility among schoolchildren and youngsters, the orpheonic singing came to occupy an important space within this political proposal, making viable a pedagogy of mobilization, through music, as one of the possible ways to achieve social harmony. Therefore, to consider music as a space of struggle, derived from the result of a historical process means, above all, to see it as a field where several discourses, aspirations, feelings and beliefs have become interweaved. From this perspective, the music and the politics met.

Keywords: State. Nationalism. Villa-Lobos. Musical Teaching. Music. Policy.

## Introdução

Marcadas pelo nacionalismo, as décadas entre 1920 e 1940 foram momentos de crises e redefinições em vários aspectos da vida brasileira. O colapso político da República Velha e, conseqüentemente, a expectativa de um *tempo moderno* que estaria por vir, deu o tom ao cenário político, econômico e social da época.

Na memória nacional, esse período da história revela-se, entretanto, um tanto quanto contraditório, que buscava expressar a necessidade de mudanças, denunciar suas mazelas e, ao mesmo tempo, ocultar os seus limites. Nacionalismo, por um lado, empenhado na construção de um passado glorioso e de um futuro promissor na linha do progresso, com seu povo *cordial e avesso à violência*; que produziu um determinado discurso sobre o que era o *nacional* e o que era o *popular*, identificando e valorizando uma memória coletiva do povo, constituída pela nossa cultura e tradições. Por outro lado, nacionalismo marcado também pela crítica de um Oswald de Andrade e Mário de Andrade; pelo *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato; pela reflexões de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior; pela boa música, pelo samba, pelas serestas, pelos carnavais; além de marcada pela censura e perseguições políticas; pela construção de Volta Redonda; pela legislação trabalhista, pelas manifestações operárias no estádio do Vasco da Gama; pelo prédio do Ministério da Educação e Saúde (o MES), no Rio de Janeiro; pela Rádio Nacional; pelas figuras de Getúlio Vargas e do maestro Villa-Lobos, dentre outras.

Todavia, nos anos 30, o Brasil não seguia um caminho diferente do que estava sendo trilhado pelos países europeus, que tanto despertava a atenção de nossa elite ilustrada. Uma *onda nacionalista* e o culto à personalidade se espalhavam por toda Europa: desde Mussolini na Itália; Hitler na Alemanha; Salazar em Portugal; Stálin, na URSS entre outros<sup>1</sup>. Esses líderes políticos promoveram grandes eventos de massa na busca da afirmação de um sentimento de união nacional em torno de sua figura; criando, nas pessoas que participavam e nas que assistiam aos espetáculos, uma sensação de pertencimento ao *todo* e, ao mesmo tempo, de admiração e de respeito perante o *chefe*.

---

<sup>1</sup> Sobre o assunto ver HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX-1914-1991*. São Paulo:Cia. das Letras, 1995.

Para tais fins, a organização de grandes corais foi uma das formas mais comuns desse tipo de manifestação, onde “a multidão se emocionava”, participando ativamente da “produção do espetáculo” e redistribuindo a energia produzida no seu dia-a-dia<sup>2</sup>. Ao estreitar as relações entre o *individual* e o *coletivo*, esse discurso colocou o Estado como *corporificação* do indivíduo e o único capaz de realizar a transformação e a revitalização do já existente com vistas às experiências futuras.

Às vésperas de 1930, as preocupações com as nossas raízes, com o *resgate* de um passado comum já estavam presentes na mentalidade da maioria dos quadros da política nacional. Esse ano, inclusive, ficou marcado pela ascensão de Getúlio Vargas, representante de setores que há muito tempo vinham sendo excluídos da cena política. Sob a bandeira do nacionalismo, este governo se apresentou como *novo* e conseguiu arregimentar diferentes frentes que participavam na luta pela constituição de um Estado-Nação brasileiro.

Nesta direção, esse *novo* Estado, mais evidente a partir de 1936, trouxe exatamente a proposta do consenso coletivo e da comunidade moral – a nação – para superar o individualismo e o partidarismo liberal. O Brasil integrava-se a um projeto de “salvação da democracia”, convertendo a autoridade do presidente em autoridade suprema do Estado e em órgão de coordenação, direção e iniciativa na vida política. A identificação entre Estado e nação eliminaria, assim, a necessidade de corpos intermediários entre *povo* e *governante*. A redefinição da democracia que se pressupunha, implicava na concepção de uma sociedade de indivíduos desiguais natos, cabendo ao Estado diminuir essa desigualdade, por meio da justiça social<sup>3</sup>.

Pelo seu caráter de experiência política bem sucedida, pela singularidade de suas propostas e pela capacidade de angariar adesões e neutralizar conflitos, o Estado Novo não pode ser entendido, entretanto, apenas como resultado de circunstâncias favoráveis – conjuntura internacional de guerra e emergências de regimes autoritários – mas, como resultado de um processo histórico em que foi elaborada uma proposta política, bem articulada, que soube “capitalizar os acontecimentos, reforçar situações e, sobretudo, convencer da proeminência de uma ordem, centrada no fortalecimento do Estado”<sup>4</sup>. É importante ressaltar que, neste momento, a mudança que ocorreu compreendeu a própria concepção de *se fazer política*, na medida em que

---

<sup>2</sup> Ver LENHARO, Alcir. *Nazismo. O triunfo da vontade*. São Paulo:Ática, 1986, p. 39-40.

<sup>3</sup> Ver GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2005, p. 206.

<sup>4</sup> Ver VELLOSO, M. P. “Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual”. In: *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro:Zahar Editores, 1982, p. 71.

a dimensão política penetrou no domínio da esfera cultural no sentido de produzir uma *cultura nacional*, como se a cultura fizesse parte do Estado e não da sociedade.

Portanto, na turbulência dessas mudanças criou a atmosfera de que carecia (re)construir uma mentalidade que, de certa forma, *(re)confortasse* as vontades políticas daquele momento. A missão era, nada mais, nada menos que, descortinar a *alma nacional*. Para dar conta dessa missão, intelectuais de diversas áreas – educadores, políticos, músicos e poetas – produziram discursos altamente nacionalistas em busca de nossas raízes e da tão apregoada *alma nacional*. Muitos representantes do grupo dos modernistas, ligados ao ideal nacionalista, passaram a perceber este Estado como um organismo unificador de seus anseios e agente essencial na luta pela nacionalização da cultura e da arte, através da ação educacional. Um fervilhar de ideias, debates políticos acalorados e de posições defendidas com paixão.

A centralização autoritária inaugurada pela ditadura do Estado Novo não podia prescindir da tutela sobre a esfera cultural, originando duas tendências básicas: a definição de cultura enquanto matéria oficial; e o esboço de uma proposta de nacionalização que promovesse a elevação cultural do povo. Tratava-se, para classe dirigente, de fundar um *novo* Brasil, homogêneo e uniforme em seus valores, comportamentos e mentalidades.

Sob essa ótica, segundo Lúcia Lippi de Oliveira (1982), deve ser encarada a multiplicação do número de agências públicas voltadas para a cultura e para a educação que, à guisa da missão pedagógica do Estado, abriu um novo espaço de aproximação para os intelectuais em relação ao poder. Seu resultado foi o surgimento de uma *elite* intelectual, cujo prestígio cultural e/ou científico emprestava legitimidade ao regime. Simultaneamente o Estado tornava-se o regulador de um novo estatuto para as ocupações de nível superior, reforçando o interesse da intelectualidade, bem como sobre o ensino universitário – vide o fim da Universidade do Distrito Federal e a criação da Universidade do Brasil.

Desta forma, a denominação de “tempos Capanema”<sup>5</sup>, para a gestão do ministro junto à pasta da Educação e Saúde (MES) entre 1934 e 1945 é representativa, pois um novo padrão de relacionamento passou a ligar intelectuais e classe dirigente do Brasil. Gustavo Capanema transformou o MES em *território negociado* para a produção de uma cultura oficial que abrigou correntes ideológicas as mais diversas – dos modernistas de esquerda aos militantes da Ação

---

<sup>5</sup> Em alusão ao livro de SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Paz e Terra:FGV, 2000.

Católica, passando pelos escolanovistas, o que incluía, por exemplo, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Anísio Teixeira e Heitor Villalobos.

Ao mesmo tempo instalava-se – para alguns desses intelectuais – o dilema da difícil separação entre sua atividade criadora e a mera prestação de serviços políticos. A via encontrada para superá-lo foi, sobretudo para os modernistas, uma produção altamente nacionalista<sup>6</sup>. Em teoria, resolvia-se a contradição existente entre a filiação a um regime autoritário e a indispensável autonomia inerente à criação artística, pois, como nacionalistas, se atribuíam um papel ora de porta-vozes legítimos do conjunto da sociedade, ora de verdadeiros gestores da herança cultural da nação. Segundo Miceli (1979) localiza-se aí o nascimento da concepção de *cultura brasileira*, em nome da qual se instalou uma rede de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos à custa de verbas sociais, onde o Estado substituiu o mercado também como espaço de legitimação cultural.

Assim, o Ministério da Educação e Saúde, na figura de seu ministro, Gustavo Capanema, procurou sedimentar a proposta de afirmação da nacionalidade do *novo* Estado de duas formas: priorizando a missão educacional e patrocinando a *alta cultura*. No primeiro caso procedeu-se à reforma do sistema de ensino em todos os níveis, do primário ao universitário, passando pelo secundário normal e o profissionalizante. Esse conjunto de medidas ficou conhecido como Reforma Capanema e teve como objetivo formar uma mentalidade comum à juventude, mediante a uniformização dos procedimentos pedagógicos e da padronização de conteúdos, currículos e livros didáticos impostos em âmbito nacional. No segundo caso, empreendeu-se todo um esforço para distinguir a *alta cultura* de uma *cultura menor*, ou seja, desenvolver sua arte, sua música, suas letras, alicerçadas no folclore e na erudição. Tal como em matéria sindical, a política cultural do Estado Novo buscou controlar até mesmo os canais de expressão do que fosse autenticamente popular, como o rádio e o samba, aos quais foram imposta a obrigatoriedade de temáticas cívicas e apologéticas da ordem e do trabalho. A partir daí, o Estado investiu em projetos culturais grandiosos. Foi esse o caso da criação do serviço de radiodifusão, comunicação e canto coral, todos eles instrumentalizadores de uma imagem do Brasil *integrado e harmônico*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Sobre o assunto ver MICELI (1979); OLIVEIRA (1982); MENDONÇA (1990) e SCHWARTZMAN *et alii* (2000).

<sup>7</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000, p.97-122.

Essas reformas também atingiram os programas e métodos voltados para a educação artística de crianças e jovens. Muitos artistas e educadores apresentaram propostas que visavam à criação e reestruturação de instituições de ensino de música – como a Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e o Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Estas propostas seguiram a direção de um modelo de ensino que valorizasse o repertório nacional e a formação de instrumentistas de câmara e de orquestra, na medida em que, desde as últimas décadas do século XIX, o ensino musical no Brasil manteve a preferência pela estética clássico-romântica, da elite letrada do país e orientada para a formação de intérpretes virtuosos, com destaque para o piano.

Talvez um dos mais ricos exemplos desse projeto de nacionalização cultural, que pressupunha a junção entre o *erudito* e o *popular*, tenha sido o compositor Heitor Villa-Lobos. Esta pesquisa, assim, tem como objeto a experiência pedagógica de Villa-Lobos e sua proposta de ensino artístico-musical, de crianças e jovens, através das aulas de canto orfeônico, nas escolas públicas, inicialmente do Distrito Federal e, depois para todo o país, durante o Estado Novo. Ao apontar suas articulações sociais, buscou-se esclarecer como e por quê a sua proposta de educação musical pode mobilizar não só o Estado e políticos de diferentes tendências, como também, numerosos professores, alunos e um extenso público. Buscou-se também compreender sua proposta pedagógica enquanto linguagem política de uma época, na medida em que sua contra ofensiva orfeônica – pelo poder da *imantação* da música – contou com o respaldo do regime, ao buscar reconquistar para a arte seu papel de portadora de sentido de totalidade, recriando o Brasil com base na transfiguração do que era *privado* em *público* e do que era *individual* em *coletivo*.

Considerar a música enquanto um espaço de luta, resultado de um processo histórico significa, sobretudo, vê-la num campo onde diversos discursos, aspirações, sentimento e crenças se entrelaçaram. E é nesta perspectiva que procuro analisar o personagem Villa-Lobos e sua proposta pedagógica e, a partir daí, responder as seguintes questões: de que forma a música, na experiência do canto orfeônico, ao expressar valores como disciplina, nacionalismo, solidariedade e cooperação, se inseriu na proposta política de (re)construção da nação no Estado Novo? Quais os mecanismos que nortearam as relações entre o maestro e o Estado, durante os quinze anos em que esteve ligado ao serviço público? Até que ponto a memória construída do maestro tentou não realçar a sua experiência de educador?

Analisar a proposta pedagógica de Villa-Lobos, porém, implica ingressar num campo complexo pelas características do próprio compositor, uma figura ambígua e contraditória e, pelas relações que se estabeleceram entre seu trabalho e o Governo Vargas. Durante toda a sua trajetória política e artística, Villa-Lobos soube capitalizar os benefícios de uma rede de sociabilidade regida por favores e proteções, onde cultivou espaços de afetividade, de amizade, de rivalidades e, sobretudo, de apoio político para promover seu nome e sua obra artística e pedagógica.

A partir dos anos 1930, aos quarenta e três anos e, recém-chegado da Europa, onde esteve graças à ajuda de amigos, Villa-Lobos inseriu-se num grupo de intelectuais que, a partir da nova situação política, percebeu a oportunidade de colocar em prática os seus projetos. Para ele, “o canto orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, [daria] gerações renovadas por uma bela disciplina da vida social, em benefício do país, cantando e trabalhando e, ao cantar, devotando-se à pátria”<sup>8</sup>. Do outro lado, o do governo, empenhado na construção de uma *nova* nação brasileira, a proposta de ensinar canto orfeônico nas escolas, ao envolver um grande número de crianças e jovens e, portanto, de famílias brasileiras, podia significar o cultivo da disciplina e servir de instrumento para despertar o civismo. Da conjugação desses fatores nasceu o projeto que se converteu no maior investimento pelo qual o Brasil já passara em termos de educação musical. Servindo como propagador de mensagens ufanistas e patrióticas, o canto orfeônico inseriu-se no nacionalismo, tão apregoado na época, e na articulação com a proposta de (re)construção da nação que envolvia a criação de uma *vontade coletiva*.

Se, por um lado, o canto orfeônico era defendido por um grande número de músicos e intelectuais, como Villa-Lobos, Mário de Andrade e Fabiano Lozano que acreditavam que a sua prática estimulava a execução de composições brasileiras e a oficialização do ensino do folclore nas Escolas de Música; por outro lado, quando o maestro realizou, em São Paulo, em 1931, uma grande concentração orfeônica reunindo milhares de pessoas e pronunciando uma exortação de caráter nacionalista, propondo o canto de hinos cívicos, evidencia a potencialidade da música. A mobilização em torno dos símbolos pátrios, a organização e a disciplina obtida, o sentido de participação, integração e unidade num clima de exaltação cívica impressionam a todos.

---

<sup>8</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Conferência de Praga*. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos: HVL: 04.07.07 e 04.07.08.

Como o momento era oportuno, em fevereiro de 1932, Villa-Lobos, dirige um “Apelo ao chefe do Governo Provisório da República Brasileira”, solicitando seu apoio aos artistas em favor do desenvolvimento da arte nacional; lamenta a situação artística e educacional do país, e se afirma como artista nacional, que se recusa a imitar o que vem do exterior, colocando sua capacidade à disposição das autoridades administrativas e propõe a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes. Ao mesmo tempo reclama a ingerência do Estado nos assuntos culturais, propondo, por exemplo, a redução da importação de música estrangeira.

No mesmo mês de fevereiro, o maestro foi convidado por Anísio Teixeira, diretor da Instrução Pública, para encarregar-se da educação musical no Distrito Federal. Dessa maneira, Villa-Lobos acabou aproximando-se de Getúlio Vargas e, para viabilizar este projeto criou-se o Serviço de Música e Canto Orfeônico que, a partir de 1933 passou a se chamar Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, sendo Villa-Lobos indicado seu primeiro diretor.

No mesmo ano, surgiram o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico e o Orfeão de Professores do Distrito Federal, ambos os projetos de Villa-Lobos. O maestro escreveu e reescreveu sua proposta de ensino. Elaborou programas de ensino musical para todas as séries. Idealizou um Departamento Nacional de Música, um Departamento Nacional de Música e Teatro, uma Inspeção Geral do Canto Orfeônico, além do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), criado em 1942, e no qual ocupou o cargo de diretor até 1947.

Nos quinze anos durante os quais se manteve ligado ao serviço público, de 1932 até 1947, o maestro empenhou-se no projeto do canto orfeônico, escrevendo copiosamente sobre ele, quando pouco escreveu sobre a sua própria obra de composição. O resultado foi um movimento como não se conhecia na área de educação musical no Brasil. Pela amplitude da mobilização de professores, alunos, músicos e público, pela consideração de múltiplos aspectos musicais, pedagógicos, políticos e administrativos ligados à concretização do projeto, Villa-Lobos revelou uma grande capacidade de trabalho e de organização. Todavia, não se tratava de tarefa para um único homem, e o maestro conseguiu reunir não só importantes apoios políticos, mas uma equipe dedicada e competente. Contudo, ao final do Estado Novo a iniciativa já não tinha no Estado um defensor e, embora presente em algumas escolas, até a década de 1960, aos poucos foi diminuindo até se extinguir de fato, sem sofrer uma crítica sistemática, nem ser substituído, de imediato, por outra proposta com a mesma dimensão.

Quanto ao referencial teórico, foram utilizados os conceitos de *hegemonia, intelectual e cultura*, de Gramsci; as concepções de linguagens políticas de J. G. A. Pocock; as noções de *campo e sentido do jogo* de Pierre Bourdieu; de memória de Michael Pollak e os conceitos de *campo de experiência e horizonte de expectativa* de Reinhart Koselleck.

Ao pensar o Estado enquanto produto de relações sociais e culturais, traduzidas em visões de mundo conflitivas, de acordo com o lugar ocupado na sociedade pelos indivíduos, Gramsci chamou de *hegemonia* a imposição da visão de mundo de determinado grupo sobre os demais, que acabam por partilhá-la. Aqui, o Estado se apresenta como um “espaço de consenso” e não só de violência física, onde política e Estado tornam-se inseparáveis da cultura. Gramsci considerou que “toda relação de hegemonia é uma relação pedagógica” e concebeu o controle da consciência como uma área de luta política, onde o Estado, através de seus agentes, atua como “educador”, na medida em que lança mão de todos os canais possíveis para conseguir o consentimento político. Daí o interesse, por exemplo, pela educação, pela religião, pelo serviço militar, pelos jornais, pelo folclore, pelo rádio, pelo cinema e pela música<sup>9</sup>. Nesta perspectiva que Vargas, como líder de um governo autoritário, não desprezou as oportunidades de buscar convencer através da cultura, a fim de ampliar sua base de apoio. Foi assim que os instrumentos culturais vieram a ocupar um espaço importante dentro da proposta política do Estado Novo, viabilizando a pedagogia de mobilização através da música de Villa-Lobos como um dos caminhos possíveis para alcançar a “harmonia social”. Nessa tarefa de construção e organização de uma “vontade coletiva”, os *intelectuais* modernistas tiveram um papel importante, ao agirem como os “persuasores permanentes”, no sentido de Gramsci, ao delegarem para si a tarefa de mediadores simbólicos entre o *nacional* e o *popular*.

Também lancei mão da concepção de linguagem política proposta pelo historiador J. G. A. Pocock, sendo esta uma estrutura complexa, compreendendo o vocabulário, a gramática e a retórica de um determinado contexto histórico<sup>10</sup>. Tal concepção será importante para entender a discussão travada entre os *intelectuais* brasileiros, durante as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX, em torno da construção da nação e da nacionalidade, confundindo-se com a construção e a consolidação do próprio Estado brasileiro.

---

<sup>9</sup> Ver GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 37. Ver também \_\_\_\_\_. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 3-8.

<sup>10</sup> Ver POCOCK, J. G. A. “O conceito de linguagem e o *métier d'historien*”. In: *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 63-82.

Considerar a arte e a música, em particular, enquanto uma construção histórica significa vê-la como produto de uma sociedade, com suas aspirações, sentimentos e crenças. Neste sentido, utilizaram-se as noções de *campo* e de *sentido do jogo* usadas por Pierre Bourdieu. Para este autor, uma obra de arte só existe dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis que definem a posição de cada um diante dos outros, seja em termos sociais, seja estéticos. Constitui-se, assim, a *noção de campo*, universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas obedece a leis sociais mais ou menos específicas. Os campos são definidos a partir dos conflitos e das tensões entre os atores sociais que o compõem e que dizem respeito a sua própria delimitação. A ideia do pensamento relacional permite, ao mesmo tempo, repelir a ideia do indivíduo isolado, do gênio singular. Assim, para se compreender as relações de força as quais o agente está inserido, deve-se analisar sua posição nesse campo, isto é, ao seu capital cultural. Além disso, esse capital repousa por sua vez, sobre o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos, proporciona autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também suas regularidades<sup>11</sup>.

Bourdieu ainda distingue *campo* e *jogo*: “é que o campo é um jogo no qual as regras do jogo estão elas próprias postas em jogo”<sup>12</sup>. Os agentes sociais estão inseridos na estrutura e em posições que dependem do seu capital e desenvolvem estratégias que dependem, elas próprias, em grande parte, dessas posições. Essas estratégias orientam-se tanto para a conservação da estrutura, quanto para a sua transformação, podendo-se verificar que, quanto mais as pessoas ocupam uma posição favorecida na estrutura, mais elas tentam conservar a estrutura e a posição que adquiriram. Dessa maneira, configura-se a noção de *habitus*, prática determinada de certo grupo ou classe, que resulta da interiorização das estruturas objetivas de suas condições, sob a forma de estratégias, respostas ou proposições objetivas ou subjetivas destinadas a assegurar a reprodução social<sup>13</sup>.

Essa abordagem contribui no entendimento da relação entre Villa-Lobos e o governo Vargas. Enquanto Getúlio Vargas passa de representante do Governo Provisório a grande chefe da nação brasileira, Villa-Lobos, de jovem compositor talentoso e desconhecido, transforma-se

---

<sup>11</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. 2ª ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011, p. 11 a 14.

<sup>12</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 27-28.

no maior expoente da música do Brasil. O relacionamento estabelecido entre os dois gera benefícios para ambos os lados. Percebe-se uma espécie de *negociação* pautando a relação e conformando um verdadeiro jogo de forças entre as partes. Dentro desse *campo* e no *sentido desse jogo* existem duas esferas de poder, onde cada um dos agentes atinge de modo específico, seu objeto – a massa. No espaço de interseção entre as duas esferas, ou seja, quando a atuação de Villa-Lobos e o do Estado caminham na mesma direção – ampliam-se os benefícios para ambos.

Nesse *jogo de forças*, a publicidade era uma questão chave na carreira do maestro. Ele tinha consciência de que para se tornar um grande nome no meio artístico, nacional e internacional, era fundamental a propaganda em torno não só de sua obra, mas também em torno de sua pessoa. E, ao longo de sua carreira, insistiu com as autoridades para que assumissem a responsabilidade de promover artistas e educadores brasileiros no exterior, a fim de que sua obra fosse reconhecida internacionalmente. Ao compreender o seu papel nesse campo de forças, Villa-Lobos adquiria a “capacidade de falar e agir legitimamente, isto é, de maneira autorizada e com autoridade,”<sup>14</sup> em nome dos artistas brasileiros.

Ao analisar a construção da memória de Villa-Lobos utilizei a concepção de Michael Pollak, quando considera que “a memória é um fenômeno construído social e individualmente”, pois, quando se fala em construção individual, trata-se da “imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”<sup>15</sup>. Ou seja, a análise da trajetória do maestro, a partir de diversas entrevistas concedidas pelo compositor e de sua *Autobiografia*, confirmam que Heitor Villa-Lobos desejou ser conhecido e reconhecido como um compositor genuinamente brasileiro, além de exótico, polissêmico e versátil. Ele desejou, por um lado, ser reconhecido como um músico universal, aproximando-se de nomes consagrados da música mundial, como Bach, Mozart e Wagner e, por outro, desejou ser reconhecido também como aquele que melhor traduzia a *alma* do povo brasileiro, as raízes da cultura brasileira.

Por fim, utilizei os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* de Reinhart Koselleck, com o intuito de dimensionar, neste momento, as motivações dos agentes

---

<sup>13</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p.63-64.

<sup>14</sup> Idem, p. 88.

<sup>15</sup> POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 204.

envolvidos no repensar a história do Brasil e na construção de uma memória coletiva para o povo. Afinal, ao tentar responder às questões *o que somos e/ou quem somos*, romancistas, poetas, músicos, educadores e políticos partiram de um dado campo de experiência e buscaram apontar o caminho a seguir, quer dizer, o *horizonte de expectativa* que tinham em vista, a fim de distinguir o nós e o outro<sup>16</sup>.

Herdeiros de uma tradição intelectual anterior, os intelectuais modernistas buscavam o rompimento com a República Velha, representada como atraso, ressaltando as dúvidas e incertezas do Brasil. Através deles, percebemos a utilização do passado como fonte de inspiração, o presente como um campo fértil para a ação, com a adoção de políticas racionais, em busca de um futuro glorioso, patrocinado pelo Estado. Em que medida, porém, seu *horizonte de expectativas* distanciava-se de seu *campo de experiências*, evidenciando a *modernidade* de que se revestia a proposta?

Esta constitui uma das perguntas cuja resposta se procura ao estudar o projeto de educação musical desenvolvido por Villa-Lobos, considerando a dimensão sociopolítica da música, capaz de desempenhar um papel ativo nos processos de manutenção, construção e transformação da sociedade brasileira.

Para análise crítica da proposta pedagógica de Villa-Lobos utilizei, além de uma longa lista bibliográfica, informações de diversas fontes documentais, desde documentos oficiais – relatórios diversos – do Departamento de Instrução Pública do Distrito Federal e do Ministério da Educação e Saúde, periódicos diversos (nacionais e internacionais), coleção de decretos, artigos, *sites* sobre educação e música, etc.; além dos documentos depositados no Museu Villa-Lobos, incluindo o material referente à SEMA e ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico: relatórios de atividades, tanto de Villa-Lobos, quanto de professores, atas de reuniões, planos pedagógicos, tabelas e organogramas com dados estatísticos elaborados pelo maestro e uma série de documentos avulsos escritos pelo próprio Villa-Lobos; bem como o acervo pessoal de correspondência do maestro, que contabiliza mais de 5.000 cartas, entre ativas e passivas, organizadas apenas por ordem alfabética. Embora o acervo do Museu, ainda se encontre em fase de organização e de digitalização de documentos, revela-se, no entanto, um local ímpar para o estudo da vida e da obra do maestro. Além do Museu Villa-Lobos e da Biblioteca Nacional,

---

<sup>16</sup> Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado - Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC, 2006, p. 309 e 311.

também foram consultados, relatórios diversos, correspondências, entrevistas, etc., em outros acervos e arquivos, tais como: Gustavo Capanema, Getúlio Vargas, Anísio Teixeira e Pedro Ernesto Batista, todos no Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV); Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB/USP); Arquivo Sonoro do Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ); Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro (ACRJ); Acervo Curt Lange (ACL/UFMG), Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS/RJ), *O Globo* e *O Estadão*, quase todos disponíveis de forma *on-line*.

Para o estudo da experiência pedagógica do ensino de canto orfeônico, o trabalho foi dividido em duas partes: *Uma vida entre cultura e política*, a primeira e *A experiência do canto orfeônico*, a segunda. Cada uma delas tem como eixo principal de discussão a relação que se estabelece entre música e política, sobre a qual se desenvolvem as reflexões sobre o ensino musical de canto orfeônico, proposto por Villa-Lobos, na década de trinta.

A primeira parte foi dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado “Villa-Lobos, personagem: memória e mito” procura analisar o processo de construção da memória de Villa-Lobos, através da *Autobiografia* escrita em 1941 e, de outros textos escritos pelo próprio maestro, bem como de algumas das inúmeras biografias laudatórias que foram escritas, apontando alguns dos motivos que delinearão a figura e o caráter de *gênio* do compositor ao longo dos anos. Nesse processo, elegeram-se alguns elementos de sua personalidade e de sua trajetória, enquanto outros foram *esquecidos*, *omitidos* ou simplesmente não *realçados* na composição do personagem que se tornou um ícone da história da música e das artes no Brasil e no mundo. Esse grupo de autores foi chamado aqui de *epígonos*, na medida em que construíram e perpetuaram a imagem mítica de Villa-Lobos, desenhada em sua *Autobiografia*. Destaca-se ainda que boa parte dessas obras foi escrita por pessoas próximas ao maestro. Neste grupo, ênfase maior foi dada à obra escrita por Vasco Mariz, *Villa-Lobos – compositor brasileiro*, publicada em 1949, por ter sido seu primeiro biógrafo e matriz das biografias com caráter laudatório que se seguiram. Nesta direção seguiram as obras de Lisa Peppercorn, Donatello Grieco, Maria Augusta Machado da Silva, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Anna Stella Schic, Luiz Paulo Horta, Francisco Pereira da Silva, Bruno Kiefer entre outros. Além das biografias, propriamente ditas, depoimentos de alguns de seus contemporâneos, como Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Carlos Drummond de Andrade entre outros, foram igualmente importantes para a construção da memória mítica do maestro. Enquanto intelectuais importantes da época, a *fala*

desses autores permite dimensionar como sua obra foi “recepcionada” e como estes influenciaram a construção e a preservação de uma determinada memória. Compondo, as “outras faces da memória”, além dos autores *epígonos*, destaca-se o papel de Arminda Neves, “a Mindinha de Villa-Lobos”, sua segunda esposa, não só na preservação de sua memória, mas na institucionalização do Museu Villa-Lobos, enquanto lugar de memória.

Em seguida farei um balanço das mudanças ocorridas, principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980, como resultado de um reexame desse período da história, no que diz respeito a uma reinterpretação de questões ligadas ao Estado, à figura de Vargas, à economia e à sociedade, ao movimento do nacionalismo modernista e, concomitantemente, à figura de Villa-Lobos que ganhou novos matizes, principalmente nos trabalhos de José Miguel Wisnik, Arnaldo Daraya Contier e Jusamara Vieira Souza, entre outros. Desenvolvidas em vários campos das Ciências Humanas, essas pesquisas compõem o item “(res)significação da memória”, no sentido de serem trabalhos de cunho *revisionistas/críticos* e contribuíram para um entendimento da dimensão educacional e política da obra de Villa-Lobos, ao evidenciarem os elementos *esquecidos*, não enfatizados ou simplesmente não ditos, na construção de sua memória e, ao mesmo tempo, ao proporem o repensar do lugar de Villa-Lobos na música nacionalista e na história do ensino musical no Brasil.

No segundo capítulo, “Villa-Lobos em seu tempo: as raízes” busca-se analisar o debate travado entre os *intelectuais* brasileiros, principalmente, nas últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX, em torno da construção da *nação* e da *nacionalidade*. Pensar o país para esses *intelectuais* era pensar na tradição colonial; era pensar na língua como um dos critérios básicos para a determinação de uma escrita nacional; era pensar numa população mestiça que conferia ao país uma essência singular, no qual se assentavam as raízes de nossa nacionalidade e de nossa cultura. É interessante observar o quanto essas questões vão desaguar no movimento modernista e, em particular, na atuação de Villa-Lobos. Portanto, o capítulo pretende estabelecer as relações entre o compositor, o movimento modernista e o Estado Novo e analisar o processo em que a música passou a ter um caráter utilitário de propaganda, tornando-se uma das formas de expressão do *nacional* enquanto veículo do *popular*.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, Villa-Lobos construiu sua carreira artística, num momento em que o país era marcado por um intenso debate em torno de sua identidade e, igualmente, por polêmicas na área pedagógica, abrangendo reformas de ensino nos

estados, e apontando a necessidade de novas oportunidades de educação, numa tentativa de articulá-las com o modelo sociopolítico vigente. Esse período, compreendido de 1915 a 1931, será analisado no terceiro e último capítulo da primeira parte do trabalho, “O tempo de Villa-Lobos: música, política e educação”, no qual realizo um breve esboço das características do Rio de Janeiro – capital da República – no início do século XX, onde o compositor nasceu e se formou músico, no contato com a tradição erudita e popular, no meio dos chorões, seresteiros e sambistas e, onde mais tarde, desenvolveu sua proposta pedagógica. Em seguida analiso o início da carreira do maestro, os primeiros concertos, as dificuldades iniciais, os contatos travados, bem como, as duas viagens que realizou a Paris (de 1923 a 1924 e de 1927 a 1929), onde manteve contato com alguns dos mais importantes músicos de sua época. Quando retornou ao Brasil, em 1929, já famoso e com sua obra publicada, encontrou o país à beira de mudanças políticas importantes: a chamada “Revolução de 1930”, o que, sem dúvida, repercutiu em sua carreira artística. Apesar do reconhecimento internacional, o maestro se encontrava numa situação financeira muito difícil, ainda sem emprego e, diante das dificuldades para se estabelecer artisticamente no Rio, resolveu ir para São Paulo, onde julgava dispor de maiores oportunidades. De fato, estas surgiram ao se aproximar, inicialmente, de políticos paulistas, tendo conseguido o apoio necessário para realizar, em 1931, o que se convencionou chamar de *Excursão Artística Villa-Lobos*. Esta foi a primeira ação conjunta entre o compositor e agentes do Estado.

Em “Villa-Lobos e o Estado”, título do quarto capítulo e já na segunda parte do trabalho, destaco as ideias que vão fundamentar o projeto cultural do Estado Novo, o que permite explicar a integração de grupos distintos de intelectuais ao regime, com destaque para a ação do Ministério da Educação e Saúde, na gestão do ministro Gustavo Capanema, bem como, a própria organização social que se delineou a partir dele, destacando as novas concepções de política e de cultura que se pôs em prática neste período. Neste contexto, a proposta pedagógica do canto orfeônico apresentada pelo maestro Villa-Lobos se encaixa como uma das estratégias do regime para socializar suas ideias “nacionalistas e modernizadoras”, trazendo-as para o cotidiano escolar e popular.

Em “O maestro educador”, quinto e último capítulo, analiso a proposta pedagógica do ensino de canto orfeônico, na forma como foi concebida por Villa-Lobos, destacando aspectos ligados à legislação que a implantou, à montagem da estrutura para o seu funcionamento, os livros escritos, os programas e cursos elaborados pelo maestro; além dos mecanismos que

nortearam as relações entre o compositor e o Estado. A relação entre música e política foi sublinhada ao analisar as demonstrações orfeônicas, organizadas pelo maestro, evidenciando a capacidade pedagógica e educativa da música, através dos hinos e canções patrióticas executadas pelos orfeões escolares, como propulsores do civismo e da disciplina coletiva.

Por último, gostaria de fazer duas considerações. A primeira é assinalar que as reflexões ora apresentadas sobre a proposta pedagógica do ensino de canto orfeônico, na forma como foi concebida por Villa-Lobos, pela sua própria complexidade, apontou uma diversidade de caminhos ao longo da pesquisa, alguns dos quais tiveram de ser abandonados. Digo isto porque, existe uma enorme quantidade de fontes disponíveis sobre o assunto, ainda precariamente estudadas, como por exemplo, seu acervo de correspondência, considerando que este seria um lugar privilegiado para análise de circulação de ideias do período em que o maestro viveu e, a partir daí, estabelecer sua rede de sociabilidade na tentativa de esclarecer elementos de sua trajetória enquanto educador, maestro, compositor e também suas relações pessoais. Mas, na impossibilidade de trabalhar com este acervo em sua totalidade, dada a sua dimensão, decidi utilizá-lo parcialmente, ao longo dos capítulos. Estou convicta que, se por um lado, essa escolha manifestou a impossibilidade de *dar conta sozinha* de toda sua complexidade, tendo em vista a enorme quantidade de fontes levantadas, além dos limites de prazos e da própria dimensão deste trabalho; por outro lado, esse fato não representou um impedimento à pesquisa proposta, mas, muito pelo contrário, as missivas além de enriquecer minha análise, sinalizaram possibilidades de pesquisas futuras que poderão ser continuadas por mim e por todos aqueles que se sintam instigados por estas questões.

A segunda consideração é destacar que, apesar da importância da experiência de ensino do canto orfeônico, proposto por Villa-Lobos nos anos trinta, para reflexão de uma história do ensino musical no Brasil, na maioria dos estudos sobre sua vida e sua obra, a ênfase maior foi na sua obra artística, como compositor e maestro, em detrimento de sua dimensão pedagógica. Assim, se a bibliografia relativa ao período em questão, aos movimentos pedagógicos, ao movimento modernista e a Villa-Lobos é bastante vasta,<sup>17</sup> o mesmo não se pode dizer em relação

---

<sup>17</sup> Ver D' ARAÚJO (1999); DINIZ (1978); FAUSTO (1983); FERREIRA (2003); FREITAS (1999); GOMES (1994; 2000; 2010); MENDONÇA (1990); MICELI (1979); OLIVEIRA (1982); PANDOLFI (1999); SCHWARTZMAN; BOMENY & COSTA (2000); VIANNA (1978); WISNIK & SQUEFF (2001).

à educação musical, pelo menos, quando abordada a partir de uma perspectiva sociopolítica<sup>18</sup>. A história da educação musical no Brasil constitui território ainda pouco explorado. As pós-graduações em Música começam a ampliar os espaços de reflexão sobre o tema, mas a própria existência desses cursos é relativamente recente no Brasil. O primeiro curso de mestrado em música no país é de 1980, na Universidade Federal do Rio de Janeiro<sup>19</sup>.

Neste sentido, Jusamara Souza chama a atenção para a ainda incipiente pesquisa acadêmica em história da educação musical e, na falta de um campo de conhecimento consolidado da área, muitos autores optaram por fazer “uma leitura da história da educação musical pelo viés da musicologia, da etnomusicologia, da sociologia da música ou mesmo da educação e da história”. Ou seja, “a história da educação musical como sendo vista por meio de outras lentes, de outras áreas e de outras histórias”. Embora ressalte a importância do diálogo com outras áreas de conhecimento, a autora enfatiza a necessidade de fomentar pesquisas e formar pesquisadores no próprio campo da educação musical, com ferramentas próprias, pois isso poderia ser “útil” ao entendimento da área enquanto disciplina autônoma<sup>20</sup>.

Ao propor neste trabalho uma análise dos aspectos sociopolíticos da experiência pedagógica de Villa-Lobos, no campo da história, pretendo contribuir, pelo menos, para a reconstrução de uma dessas histórias.

---

<sup>18</sup> Ver WISNIK (1989); SCHURMANN (1990); FUKS (1991); ARROYO (1993); GOLDEMBERG (1995); BARCELLOS & SANTOS (1996); CONTIER (1998); WISNIK & SQUEFF (2001); PEREIRA (2007); CAJAZEIRA (2007); FUCCI-AMATO (2010, 2012); SOUZA (1999, 2007, 2014).

<sup>19</sup> Hoje existem no país 87 cursos recomendados pela CAPES de Artes/Música, sendo 52 de mestrado, 28 de Doutorado e 7 de mestrado profissional, sendo 59 o número de programas de pós-graduação. Informações disponíveis no site [www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br). Acesso em 11/07/2017. Ver também PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007. (Col. História, Cultura e Ideias, vol. 7). O autor apresenta um interessante trabalho que visa marcar um diferencial em relação à tradição de estudos musicológicos produzidos no Brasil, apresentando reflexões do que, segundo ele, se aproximam do que pode ser chamado de uma história social da música (p. 28).

<sup>20</sup> Sobre o assunto ver SOUZA, Jusamara. “Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil”. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*. Londrina, v. 22, nº 33, jul-dez 2014, p. 112.

## **PARTE I**

### **UMA VIDA ENTRE CULTURA E POLÍTICA**

## Capítulo 1

### Heitor Villa-Lobos, personagem: memória e mito

Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho breque nem freios, nem mordança na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo. Por isso eu componho sem prender-me aos formalismos, ou melhor, aos convencionalismos da nossa chamada civilização<sup>21</sup>.

Villa-Lobos foi uma das figuras mais polêmicas da nossa vida musical. Autor de produção musical reconhecida nacional e internacionalmente, o compositor se projeta no cenário musical brasileiro do século XX. Conviveu com alguns dos mais importantes músicos de sua época, e teve contato com o que se produzia de mais avançado em Paris dos anos 20. À semelhança de Vargas, porém, atraiu as maiores paixões e as críticas mais duras, assumindo um posicionamento político e ideológico e demonstrando ter plena consciência das mútuas interferências que ocorriam entre o plano educacional e o político. Aos 42 anos, quando voltou ao Brasil, depois de tornar a sua obra reconhecida e publicada, estava em plena maturidade como criador.

Filho de Raul Villa-Lobos e Noêmia Umbelina dos Santos Monteiro, sabe-se através das inúmeras biografias escritas, que Heitor Villa-Lobos nasceu, prematuramente aos sete meses, no Rio de Janeiro, no bairro de Laranjeiras, em 5 de março de 1887<sup>22</sup>. A mãe queria que fosse

---

<sup>21</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Presença de Villa-Lobos*, v. 2, Rio de Janeiro:Fundação Pró-Memória, 1982, p. 103. Entrevista dada pelo maestro em 14 de outubro de 1949 para uma rádio ao jornalista Neto e a certa “menina”, p. 1. O documento na íntegra encontra-se na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:MVL: Pasta 33: HVL:05.07.15.

<sup>22</sup> Existem controvérsias acerca da data do nascimento do compositor. Segundo o Eurico Nazaré Nogueira França, o próprio maestro desconhecia a data do seu nascimento: “Já homem feito, aliás, não sabia quando nascera. Ignorava a data do nascimento. Foi quando veio ao Rio o musicólogo Slominsky e quis colher o dado, para uma Enciclopédia. Villa-Lobos respondeu-lhe que usava no passaporte uma data de nascimento completamente imaginária”. Ver FRANÇA, Eurico Nazaré Nogueira. “Villa-Lobos e Gilberto Freyre”. In. *Revista do Brasil*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rio Arte/Fundação Rio, Ano 4-nº 1/88, p. 11. A especulação era grande em relação ao assunto. Por exemplo: para o musicólogo Renato de Almeida o ano foi de 1890; publicações na França de 1927 e 1929 informavam também 1890; o crítico musical, Andrade Muricy e o professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo consideravam a data de 1895; em documentos pessoais do maestro há datas diversas - a carteira de identidade francesa informava 1891; já no seu título de eleitor, o ano informado era 1883; em sua carteira de trabalho o ano era de 1895; até mesmo em sua *Autobiografia* publicada na *Revista Música Viva*. Ano I, nº 7/8, janeiro/fevereiro de 1941, o ano informado foi 1888 e, por último, sua própria mãe informava o ano de 1886. Mas o ano de 1887 foi confirmado na biografia realizada pelo musicólogo Vasco Mariz, cuja primeira edição é de 1949 e colheu a informação na Igreja São José, onde encontrou os assentamentos do batizado de Villa-Lobos. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*. MEC/Fundação Pró-Memória/Museu Villa-Lobos, 1989, p. 17-21. Em pesquisa na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos também encontrei um documento, ‘sem data’, com a grafia

médico, mas foi o pai, professor e funcionário da Biblioteca Nacional, autor de livros de história e cosmografia foi quem proporcionou contato com a tradição erudita, ensinando-lhe a tocar violoncelo e clarinete. Segundo Vasco Mariz, Villa-Lobos teria declarado: “Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser homem de aprimorada cultura geral, era um músico prático, técnico e perfeito”<sup>23</sup>. O pai, cuja influência foi realçada em grande parte dessas biografias, tornou-se assim seu “grande professor”.

Aos seis anos, levado pelo pai, que queria despertar no filho o gosto pela música, Tuhú,<sup>24</sup> como era chamado pela família, teria iniciado muito cedo a sua educação musical. Aos seis anos, diz a lenda, levado pelo pai, já assistia a ensaios, concertos e óperas. Segundo Donatello Grieco, sua casa era frequentada por muitos músicos respeitados, amigos de seu pai, que tocavam música até a madrugada. Além disso, o pai levava-o também à casa do educador Alberto Brandão (1848-1893), que promovia saraus frequentados por figuras ilustres como Silvio Romero (1851-1914), João Barbosa Rodrigues (1842-1909) e José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898). Para Grieco, “Heitor Villa-Lobos ouve não apenas conversas de professores e especialistas em etnologia e folclore, como também anota os cantos de trovadores e seresteiros”<sup>25</sup>. Curiosas

---

do maestro, onde este falava dos avós maternos e paternos. Aí ele indicou o ano de 1887 como de seu nascimento e o de sua irmã Bertha o ano de 1885. Documento arquivado na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 16:Entrevistas: HVL: 03.14.01.

<sup>23</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...* cit., p. 29. A figura do pai é sempre destacada em todas as biografias e demais livros sobre o maestro. Ahygara Iacyara Villa-Lobos, sobrinha do maestro, em livro publicado em 1980, assim descreveu o avô: “Filho de espanhóis, homem sério, austero, barba vermelha, olhos azuis, de poucas palavras, porque era gago. Professor, Físico, Músico e alto funcionário da Biblioteca Nacional” e, como sendo àquele que iniciou o tio no mundo da música. A autora relata também que, além do seu avô Raul, o avô materno de Villa-Lobos, seu bisavô, portanto, o senhor Antônio José dos Santos, fora também músico, além de grande importador de bacalhau em Nova Friburgo. Parece que a tradição musical já vinha de geração em geração. Ver VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família*. Rio de Janeiro:Cia. Bras. de Artes Gráf., 1980, p. 10.

<sup>24</sup> O apelido Tuhú, segundo Ahygara Iacyra de Villa-Lobos, teria sido porque sua mãe, D. Noêmia, queria que o seu segundo filho se chamasse Túlio, mas “o esposo entrevistou negativamente e, assim só restou à D. Noêmia, apelidar o filho de Tuhú, como fizera também com sua filha Bertha, apelidada de Lulucha”. Ela ainda diz que o próprio Villa-Lobos não gostava do seu nome e dizia para todos que “Heitor era nome de cachorro”. Ao todo, Villa-Lobos teve sete irmãos: Bertha (Lulucha), Othon (falecido com um ano e meio de idade), Carmen (mãe da autora), Clóvis, Esther e Gilda (falecidos com dois, três e quatro anos de idade, respectivamente) e Othon (também falecido cedo, aos 27 anos de idade). Com tantas mortes prematuras, a família ficou reduzida a três filhos, sendo o maestro o único dos homens, daí o “grande apego de D. Noêmia ao único filho homem”. Ver VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família*. cit., p. 11.

<sup>25</sup> Dentre os frequentadores dos encontros promovidos por Alberto Brandão em sua “casa-colégio” de Vila Isabel, Couto de Magalhães foi um dos iniciadores dos estudos de folclore no Brasil e seu livro *O Selvagem* (1876); Barbosa Rodrigues, botânico ilustre, dedicou-se também à etnografia, sendo sua *Poranduba Amazonense* publicada nos Anais da Biblioteca Nacional em 1890; o folclorista Mello Moraes escreveu em 1901 *Festas e Tradições Populares do Brasil*; Silvio Romero publicou *Cantos Populares do Brasil*, de 1882 e *Contos Populares do Brasil*, de 1883. Ver GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. cit., p. 14-15. Da mesma forma que Vasco Mariz, Grieco, também

informações. Por um lado, é possível imaginar que a rede de sociabilidade do pai fosse composta por figuras ilustres, tendo em vista que era funcionário público e escritor; por outro lado, admitir que Villa-Lobos, ainda na primeira infância, fosse capaz de registrar as ideias dos especialistas presentes mostra-se absolutamente improvável.

Nesta época, destacavam-se igualmente os saraus de Alexandre José de Mello Moraes Filho (1844-1919) que, segundo Hermano Vianna, além das reuniões lítero-musicais, também “promovia desfiles de reconstituição de motivos folclóricos, como as Pastorinhas e os Reisados”, enquanto o maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) cantava suas modinhas “nas residências de abastados”<sup>26</sup>. Portanto, desde pequeno, não faltaram oportunidades para Villa-Lobos de travar contato com certas raízes da música brasileira, o que não significa dizer que “fazia anotações das conversas”, como afirmou Grieco.

Já adulto, foi assíduo frequentador dos famosos saraus, comuns na capital do país, como também em São Paulo, na época. No Rio de Janeiro destacava-se o de Laurinda Santos Lobo (1878-1946), em Santa Teresa: “Na *belle-époque* os salões se proliferaram no Rio e o palacete Murtinho foi o salão de visitas da política de Rio Branco”. Nele, “Villa-Lobos foi um dos protegidos dos anos 1920”<sup>27</sup>. Em São Paulo, eram famosos os encontros na Villa Kyrial, promovidos por José de Freitas Valle (1870-1958), congregando intelectuais e artistas de diversas correntes, constituindo redes de sociabilidade e de trocas de ideias, assim como as reuniões promovidas por Olívia Guedes Penteado (1872-1934), ambos locais frequentados com regularidade pelo futuro maestro<sup>28</sup>.

---

diplomata, manteve troca de correspondência com o compositor. Ver Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos: Pasta GRIECO, Donatello: FE 257; FE 2141; FE 1722; FE 2067. Ver também sobre o assunto PAZ, Ermelinda. A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004, p. 15. Esses dois autores, como muitos outros, entretanto, não citam as fontes de onde retiram suas informações.

<sup>26</sup> Catulo chegou ao Rio de Janeiro aos 17 anos e, após a morte do pai, passou a trabalhar como estivador e a cantar em saraus, num dos quais conheceu o conselheiro Gaspar da Silveira Martins. A partir daí, Catulo ganhou vários admiradores na elite carioca. Villa-Lobos teria conhecido Catulo, desde pequeno, pois frequentava esses saraus com o pai. Ver VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995, p. 45.

<sup>27</sup> Ver MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo – Mecenaz, Artistas e outros marginais de Santa Teresa*. Casa da Palavra, 2002, p. 121. Acesso digital no site [www.books.google.com.br/books?isbn:8587220381](http://www.books.google.com.br/books?isbn:8587220381), em 04/04/2014.

<sup>28</sup> Ver CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de Rezende. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2001, que ao se referir aos salões do Rio de Janeiro, deu destaque ao de Dona Laurinda: “No Rio de Janeiro floresceram salões não apenas mundanos, mas também literários. Um dos mais notáveis foi o de Laurinda Santos Lobo, que na rua Murtinho Nobre, nº 41, em Santa Teresa, oferecia recepções no dia 4 de cada mês e chá aos domingos”, p.40. Villa-Lobos, sem dúvida, frequentava esses salões culturais, tanto no Rio, quanto em São Paulo. Existem também cartas trocadas Laurinda Santos Lobo e com Olívia Guedes Penteado, demonstrando certa intimidade entre eles. Ver Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: MVL:FE 675 (frente e verso); MVL78.17B13E (frente e verso), referentes a segunda. A carta trocada com a primeira não tem codificação.

Outra influência destacada foi a dos grupos dos *chorões*, músicos populares, com quem Villa-Lobos “tocou e aprendeu muito”<sup>29</sup>. Dessa maneira, ele teve contato com músicos do Rio de Janeiro como José Barbosa da Silva (1888-1930), o popular Sinhô; Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973), o conhecido Pixinguinha; João Teixeira Guimarães (1883-1947), conhecido por João Pernambuco; Anacleto de Medeiros (1866-1907); José Rodrigues de Moura (1911-1981), mais conhecido por Zé do Cavaquinho; João Machado Guedes (1887-1974), conhecido por João da Baiana e Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), o Donga, dentre outros<sup>30</sup>. Alguns deles trabalharam com Villa-Lobos, como João Pernambuco, na Superintendência de Educação Musical e Artística, em 1934, no cargo de contínuo e Zé do Cavaquinho, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942<sup>31</sup>.

Debruçar-se sobre aspectos da vida e da obra de Villa-Lobos permite perceber quanto o que se falou e escreveu sobre ele serviu para criar um caráter *lendário* e *mítico* em torno de sua imagem, ao destacar sua *genialidade*, o talento precoce, a *brasilidade* e os mais diversos superlativos, fazendo dele um “homem à frente de seu tempo” e estabelecendo uma consciência e uma coerência linear a respeito de sua trajetória de vida<sup>32</sup>.

Com tal preocupação, este capítulo discutirá o processo de construção da memória de Villa-Lobos; inicialmente, através da *Autobiografia*, escrita em 1941, e de diversos outros textos escritos por ele próprio, em seguida, de algumas das inúmeras biografias que lhe foram dedicadas. Nestas, com alguma sistematicidade, elegeram-se certos elementos de sua personalidade e trajetória, enquanto outros foram *esquecidos*, *omitidos* ou simplesmente não tiveram realce na composição do personagem. Esse grupo de autores foi chamado de *epígonos*, na medida em que construíram e perpetuaram a imagem mítica de Villa-Lobos já desenhada na *Autobiografia*. Além disso, boa parte dessas obras foram escrita por musicólogos ou músicos e, muitas vezes, próximos do maestro. Neste grupo temos Vasco Mariz, Lisa Peppercorn, Donatello

---

<sup>29</sup> Praticamente todos os autores mencionados adiante se referiram ao período em que Villa-Lobos conviveu com os *chorões*. Veja-se, por exemplo, SILVA, Francisco Pereira da Silva. *Villa-Lobos*, São Paulo: Editora Três, 1974, p. 50-58; HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 13-17; PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira. Uma visão sem preconceitos*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004, p. 16; MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*, cit., p. 29-35; MAIA, Maria. *Villa-Lobos: Alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, 2000, p. 14; PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos. Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 20-21; WISNIK, José Miguel *et alii*. O Nacional e o Popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001, p. 153-177.

<sup>30</sup> Ver PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira...*, cit., p. 76-81.

<sup>31</sup> Conforme documentos da Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pastas 19, 20 e 22.

<sup>32</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Maria de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996, p. 183-191.

Grieco, Maria Augusta Machado, Eurico Nogueira França, Andrade Muricy, Anna Stella Schic, Luiz Paulo Horta, Francisco Pereira da Silva, Bruno Kiefer, entre outros<sup>33</sup>. Da mesma forma, examinam-se depoimentos importantes para a construção de uma memória mítica do compositor, como os de Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Carlos Drummond de Andrade. Por fim, cabe destacar também o papel de Arminda Neves, a Mindinha, a segunda esposa do maestro, não só na preservação de sua memória, mas na institucionalização de um lugar de memória – o Museu Villa-Lobos.

Principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980, como resultado de um reexame desse período da história, no que diz respeito a uma reinterpretação de questões ligadas ao Estado, à figura de Vargas, à economia, à sociedade e ao movimento do nacionalismo modernista, a figura de Villa-Lobos ganhou novos matizes, principalmente nos trabalhos de José Miguel Wisnik, Arnaldo Daraya Contier e Jusarama Souza, entre outros. Esse conjunto de pesquisas em vários campos das Ciências Humanas constituem trabalhos de cunho *revisionistas/críticos* e contribuíram para um entendimento mais completo e analítico da dimensão educacional e política da obra do criador das *Bachianas Brasileiras*, conduzindo a repensar o seu lugar na história do Brasil, a fim de resgatar o papel que teve de educador.

## 1.1 – A escrita de si

É triste a gente morrer, ter alguns dias de vida e séculos de música na cabeça!  
Você sabe que eu tenho séculos de música na minha cabeça?<sup>34</sup>

Considerando que toda memória é construída sobre alguns elementos, características e acontecimentos dentro de um contínuo processo que consiste a trajetória de vida de uma pessoa, a primeira imagem construída de Villa-Lobos originou-se de texto escrito por ele próprio. Trata-se de “Casos e fatos importantes sobre Heitor Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida”, publicada em 1941, na *Revista Música Viva*. Seguindo uma espécie de cronologia, ele destacava

---

<sup>33</sup> Em relação aos autores *epígonos*, ênfase maior foi dada à obra de Vasco Mariz, por ter sido seu primeiro biógrafo e matriz das biografias com caráter laudatório que se seguiram, além de ter mantido uma relação bem próxima ao maestro, como demonstram as cartas trocadas com ele.

<sup>34</sup> Frase atribuída a Villa-Lobos, quando já muito doente, em depoimento de David Nasser ao Museu da Imagem e do Som. Citado por PAZ, Ermelinda. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004, p. 17.

os acontecimentos de cada fase de sua vida até o ano de 1938, quando interrompeu o relato. Mas, quais as motivações do maestro para escrever sua autobiografia? Quais suas motivações nesse momento? Que fatos foram destacados no texto? E por quê? Que imagem o compositor criou de si próprio? E de que forma esse texto influenciou as biografias escritas posteriormente?

Em relação à infância e juventude ele começa dizendo:

5 – 3 – 1888 – Nascimento – Rua Bento Lisboa – Catete – Rio de Janeiro.

Em 1894 (6 anos de idade) – Aprendeu com o pai a tocar numa viola, arranjada como um pequeno violoncelo.

Em 1897 (aos 9 anos de idade) – Compunha melodias no seu violoncelo improvisado, baseadas nas cantigas de roda que ouvia das ruas.

Em 1898 (10 anos de idade) – Declarou a sua tia, que tocava regularmente alguns autores líricos, românticos e clássicos ao piano, especialmente para ele ouvir: gostava somente dos prelúdios e fugas de J. S. Bach, porque achava diferente dos outros autores [...] e a harmonia e melodia tinha qualquer coisa das músicas dos caipiras que ele ouvia em Minas em 1897.

Neste mesmo ano, aprendeu com seu pai a embocadura da clarineta.

Em 1899 (11 anos de idade) – Morreu seu pai. Começou a estudar clarineta de seu pai e num violão que conseguiu emprestado para experimentar suas invenções harmônicas, porque sua mãe, desejando que ele seguisse a carreira de medicina e receando que se dedicasse inteiramente à música, não o deixava estudar piano.

Em 1900 (12 anos de idade) – Compôs para o violão sua primeira composição, completamente livre de forma, denominando-a “*Panqueca*” por achar o título original.

Em 1901 (13 anos de idade) – Frequentava as rodas boêmias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro, violão.

Em 1902 (14 anos de idade) – Começou a compor música de gênero popular [...].

Em 1904 (16 anos de idade) – Fugiu de casa para a residência de um tio a fim de ter mais liberdade de viver nas rodas dos músicos, de banda, orquestra e chorões, embora sempre estudando humanidades e música.

Em 1905 (17 anos de idade) – Iniciou sua profissão definida de música de orquestra. [...] Conviveu com os mais céleres cantores populares da época: *Cadete, Eduardo das Neves, e Olimpio Bezerra*, e os compositores populares originais, como: *Anacleto de Medeiros, Kalú, Irineu de Almeida, Ernesto Nazareth*, e outros<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida”. In: *Revista Música Viva*. Jan/fev., 1941- Ano I, nº 7/8, p. 11.

Ao definir alguns elementos e acontecimentos mais pitorescos do início de sua vida, Villa-Lobos realçou características morais e psicológicas de seu comportamento e de sua trajetória, delineando a construção de uma determinada imagem de si próprio. Começou pela data do nascimento, mas o ano informado – 1888 –, por exemplo, discrepa daquele descoberto e divulgado por Vasco Mariz, 1887, na primeira biografia do maestro, publicada em 1949, a partir da data que constava na certidão de batismo, guardada na Igreja de São José, no Rio de Janeiro, pois ainda não estava sistematizado no Brasil o registro geral dos nascimentos, pelo Estado. Além disso, o compositor destacou também o seu talento precoce, manifestado desde a infância, quando já aos 9 anos de idade, improvisava no violoncelo. Aos 10 anos, já apreciava a obra de Johann Sebastian Bach... Aos 12 anos já compusera *Panqueca*... Aos 13 anos frequentava as rodas de chorões e aos 14 anos já compunha gêneros populares de música... Portanto, nessa *escrita de si*, em 1938, Villa-Lobos começou esboçando uma determinada imagem de si: a de possuidor de um *dom* musical desde a infância, cujas raízes, embrenhavam-se na cultura popular.

Em continuidade, Villa-Lobos mencionou as viagens pelo Brasil, base sobre a qual erigiu-se a ideia da brasilidade de sua obra, configurando-o como um músico *genuinamente* brasileiro, destinado a fazer a síntese entre o *erudito* e o *popular*.

Em 1906 (18 anos de idade) – Embarcou para o norte do Brasil, por conta do resultado da venda de vários livros caros, herdados de seu pai. Esteve no Espírito Santo, Baía, Pernambuco, [...].

Em 1907 (19 anos de idade) – [...] Voltou para o Rio de Janeiro a fim de terminar seu curso de humanidades e seus estudos de violoncelo com Breno Niendemberg. Conviveu com os interessantes poetas folclorísticas [sic] populares como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil Satiro Bilhar e outros.

Em 1908 (20 anos de idade) – Viajou para o Sul do Brasil, tendo trabalhado durante oito meses numa Fábrica de Fósforos de duas cabeças, na cidade de Paranaguá, percorreu várias cidades dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, sempre compondo e realizando vários concertos de violoncelo.

Em 1909 (21 anos de idade) – Escreveu sua primeira obra de acentuado caráter típico, para pequena orquestra, como “Cânticos Sertanejos” [...]. Matriculou-se na *Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro*, na aula de harmonia do professor Frederico Nascimento<sup>36</sup>, abandonando meses depois, por ter de partir para o interior dos Estados de Minas Gerais, S. Paulo e Mato Grosso, a fim de conhecer o aspecto folclórico destes Estados. Seguiu de Santos diretamente para

---

<sup>36</sup> Há aqui um equívoco do maestro. Nesse período, responsável pelo ensino da música era o Instituto Nacional de Música, que somente em 1937 passou a chamar-se Escola Nacional de Música.

o estado da Baía, onde percorreu durante três anos, todos os Estados do Norte e vários países que divisam com o Brasil, por terra e por mar, até o Acre. [...]

Em 1912 (24 anos de idade) – Do mês de Janeiro a Maio escreveu “Izaht” [...]; *Ibericarabe “Poëma Sinfônico”, Suíte Brasileira* [...]. No mês de Maio deste mesmo ano partiu para o Norte do Brasil até o Amazonas, realizando concertos de violoncelo. [...] foi a época que mais estudou e se aprofundou nas partituras de óperas [...] e autores mais célebres estrangeiros, como Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner e Puccini, tendo sofrido uma certa influência da orquestração de Wagner para as suas obras de caráter sinfônico e de Puccini para as suas óperas, libertando-se porém, em pouco tempo, pela insistência do mais ardente desejo e inclinação de ser original em todas as formas musicais que imaginava<sup>37</sup>.

Não há provas de que realmente tenha frequentado aulas no Instituto, que sempre gerou muitas críticas de seus opositores; como não há, igualmente, comprovação de todas essas viagens e, muito menos, que tenham sido viagens de pesquisas. Outra vez, o que se nota é o desejo de criar a imagem de músico *precursor, original e independente*, conhecedor das raízes populares e da tradição erudita.

Após mencionar seu casamento em 1913, assinala, dois anos depois, a primeira apresentação oficial no Rio de Janeiro com obras suas, que não foram bem recebidas. Momento de dificuldade em sua carreira, sugeria assim ter sido um “homem além de seu tempo”, dificilmente compreendido, uma imagem que se perpetuou em todas as biografias que aqui chamadas de *epígonas*, que dele fazem a saga do “herói incompreendido”. Mais adiante, situa o contato com a obra de Debussy:

Em 1913 (25 anos de idade) – Casou-se no Rio de Janeiro. [...]

Em 1915 (27 anos de idade) – Iniciou no Rio de Janeiro as realizações de audições de suas obras. Épocas de lutas, revoltas, pela reação de todos contra os seus processos musicais. [...]

Em 1918 (30 anos de idade) – Ouviu pela primeira vez as obras de Debussy, por intermédio de Arthur Rubinstein (seu afetuoso amigo) e Darius Milhaud, pelas quais muito se entusiasmou e procurou conhecê-las mais profundamente, sem no entanto, nada ter influído na maneira de compor [...].

Neste mesmo ano, aconteceu que no início de um ensaio de orquestra, para a leitura do “Amazonas”, sob a direção do autor, todos os professores se retiraram, recusando-se a executar aquela música, pois a consideravam “absurda, descabida e inexequível”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...”, cit., p. 11-12.

<sup>38</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...”, cit., p. 13.

Curiosamente, no entanto, mantém completo silêncio à participação na Semana de Arte Moderna. Em 1922, ele destaca apenas a composição das obras: *Fantasia dos Movimentos Mixtos* (3 peças) e *Choros* números 3 e 6. Na verdade, em sua trajetória, nunca declarou ter sido um *músico moderno*, limitando-se a afirmar que tinha sido pago para trabalhar naquela ocasião. Colocava-se, dessa forma, como músico independente, desatrelado de qualquer corrente de vanguarda<sup>39</sup>.

Praticamente omite as viagens a Paris, em 1923-1924 e em 1927-1929, das quais só destaca um dos retornos: “Em 1927 (39 anos de idade) – Regressou de Paris para S. Paulo a fim de reger uma série de Concertos Sinfônicos em S. Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires”<sup>40</sup>. Engana-se, contudo quanto ao ano, pois, em 1927, ele iniciava sua segunda viagem à Europa, acompanhado de sua esposa Lucília, onde permaneceram por três anos. Se tais viagens foram muito importantes em sua carreira por ter colocado Villa-Lobos em contato com importantes músicos da época e pela publicidade dada ao seu nome e obra, ele preferiu não realçá-las<sup>41</sup>.

Em 1930 (42 anos de idade) – Realizou uma peregrinação nos estados de S. Paulo, Minas e Paraná. [...]

Em 1931 (43 anos de idade) – Realizou e dirigiu uma Concentração de 12.000 vozes, em S. Paulo, primeira iniciativa de canto em grande conjunto na América do Sul.

Em 1932 (44 anos de idade) – Iniciou no Rio de Janeiro, uma importante campanha de educação cívico-musical nas escolas de todo o Brasil, organizando e implantando uma nova e adequada orientação de ensino, baseada nas raízes do folclore brasileiro com tendência a poder criar a definitiva música séria nacional. Iniciou uma longa obra de pesquisas, estudos, seleção e coleção folclórica, intitulada “Guia Prático”.

Compôs uma grande quantidade de obras corais originais, adaptadas e arranjadas. Realizou uma concentração orfeônica de 18.000 escolares [...].

Em 1933 (45 anos de idade) – [...] Fundando-se a Orquestra Villa-Lobos, foi organizada e realizada uma série de Concertos Sinfônicos Culturais que marcaram época na história social das audições musicais brasileiras. [...] foi

---

<sup>39</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...”, cit., p. 13. Sobre a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna ver Parte I, capítulo 2, item 2.2.

<sup>40</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...”, cit., p. 13.

<sup>41</sup> Estas questões aparecem em outras ocasiões. Por exemplo, em “Qual a posição do Brasil cenário do mundo?”, diz Villa-Lobos: “[...] Honro-me de ser um artista feito exclusivamente no Brasil, onde estudei e me fiz, não tendo mesmo nem sequer me aperfeiçoado no estrangeiro, como é hábito entre nós. Por isso, os sucessos, ou melhor, as vitórias que porventura tenho conseguido, são sucessos do Brasil, vitórias integralmente nossas, que me dão mais e mais força para apontar os erros comuns em nossa terra.” Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 1:sem numeração. Consta da nota de rodapé do original “Pesquisa de Isaac Grinberg para a ‘Gazeta de São Paulo’ de 18-10-1948”.

executada em 1ª audição “Missa Solene” de Beethoven. [...] 1ª audição da “Missa Papae Marcelli” de Palestrina.

Em 1934 (46 anos de idade) – Continuou a desenvolver a formidável campanha de levantamento artístico, por intermédio de artigos, entrevistas, conferências, concertos, audições, concentrações orfeônicas escolares, confraternizações escolares, e por outros meios. [...]

Em 1935 (47 anos de idade) – Continuando seu plano de campanha de educação nacional de música, realizou e dirigiu uma demonstração Orfeônica de 30.000 escolares e mil músicos de bandas militares, por ocasião do Congresso Nacional de Educação. [...] Foi contratado pelo Teatro Colon de Buenos Aires [...].

Em 1936 (48 anos de idade) – Foi convidado a representar o Brasil no Congresso de Educação Musical em Praga, onde realizou conferências expondo o seu método de Educação Musical no Brasil, que mereceu ser destacado entre os 21 países que se fizeram representar. [...]

Em 1937 (49 anos de idade) – [...] Realizou uma Concentração Cívico-Orfeônica do Dia da Pátria com 30.000 escolares e 1.000 músicos de banda. [...]

Em 1938 (50 anos de idade) – Foi convidado para o VI Festival Internacional de Música Contemporânea de Veneza, tendo enviado “Bachianas Brasileiras nº 2” que foi executada em 1ª audição.

Tendo sido convidado para representar o Brasil no Centenário de Bogotá e não podendo ausentar-se do Rio de Janeiro, apresentou para substituí-lo o Maestro Lorenzo Fernandez.

Escreveu Bachianas Brasileiras nº 5 [...] <sup>42</sup>.

Nesse trecho final da *Autobiografia*, multiplicaram-se os equívocos e ocultamentos. A mencionada “peregrinação pelas cidades paulistas”, conhecida na verdade como *Excursão Artística*, não ocorreu em 1930, mas em 1931 e marcou a aproximação do compositor, primeiro, com o governo paulista e, em seguida, com o governo federal<sup>43</sup>. Ao destacar a realização das concentrações orfeônicas e a campanha de educação cívico-musical que iniciara em 1932, deixou de explicitar que resultavam do cargo que passara a ocupar na Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA, a convite de Anísio Teixeira, secretário da Instrução Pública do Departamento de Educação do Distrito Federal. Da mesma maneira, ignora a criação do *Orfeão dos Professores*, bem como todo o trabalho que desenvolveu na montagem de uma estrutura para o funcionamento do órgão. Se não esquece a boa aceitação de sua proposta educacional no Congresso em Praga, interrompe o relato publicado em 1941, inesperadamente em 1938. Com

---

<sup>42</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...”, cit., p. 14-15.

<sup>43</sup> Conforme o capítulo 3, item 3.3, adiante.

isso, os acontecimentos políticos da década de 1930 veem-se completamente omitidos: a “Revolução de 1930”; a atuação de Getúlio Vargas; a relação com Anísio Teixeira e, em especial, os desdobramentos políticos dessa relação quando, em 1935, o educador foi demitido; o golpe em 1937 e o endurecimento do regime.

Em síntese, o maestro selecionou alguns fatos de sua trajetória para compor o seu relato. Que razões teriam levado o compositor a escrever sua *Autobiografia*? Lisa Peppercorn<sup>44</sup> afirma que Villa-Lobos pediu ao editor da revista *Música Viva* a publicação do pequeno texto para satisfazer àqueles que pediam esclarecimentos em relação à data exata de seu nascimento. Como já visto, porém, enquanto Villa-Lobos informava 1888, o verdadeiro ano de nascimento fora 1887, o que leva a pensar que as motivações do maestro fossem outras: a de autopromoção, sem dúvida, ao destacar a *precocidade* de seu talento, o seu *dom*. Afinal, com ela, o compositor construiu uma determinada *identidade*, uma *memória* que se tornou a *oficial*, desvinculada de qualquer posicionamento político. Apesar da dimensão social da memória, quando se trata de um indivíduo, tanto faz se o modo de sua construção foi consciente ou inconsciente. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” e que constitui “a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria”, com a finalidade de “acreditar na sua própria representação, *mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros*”<sup>45</sup>.

Ao mesmo tempo, talvez constituísse uma forma de reagir à grande repercussão que causara a sua separação de Lucília, pianista de renome, cuja família conceituada, passou a mover uma campanha difamatória contra Villa-Lobos, inconformados com sua união a uma ex-aluna, Arminda Neves<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Ver PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 14.

<sup>45</sup> POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 204. [Grifos meu].

<sup>46</sup> A bibliografia existente é unânime em apontar as críticas frequentes. Acredito que muitas dessas críticas, veiculadas em vários jornais da época, possam também ter sido provocadas pelo fato de sua separação. Segundo Vasco Mariz, as famílias de Arminda, Villa-Lobos e Lucília reagiram muito mal a esta situação. Sua própria mãe, Dona Noêmia, só se reconciliou com o filho, um ano após e, durante todo esse período, a nora Lucília viveu em sua companhia. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 76. Há no Museu Villa-Lobos um grande acervo digital de jornais da época (cerca de dez mil registros), que poderiam esclarecer melhor essa questão, pesquisa, porém, que, infelizmente, não pôde ser realizada tendo em vista o cumprimento dos prazos acadêmicos.

De qualquer maneira, no decorrer da carreira de Villa-Lobos, ao pequeno texto de 1938 somaram-se outros, como depoimentos e entrevistas, que confirmam o quanto ele desejou ser *conhecido e reconhecido* como um compositor *genuinamente* brasileiro, além de *exótico, polissêmico e versátil*. Transitando entre o *erudito* e o *popular* – entre concertos, sinfonias, quarteto de cordas, choros, serestas e cantigas – desejou, por um lado, ser reconhecido como um músico *universal*, aproximando-se de nomes consagrados da música mundial, como Bach e Wagner, embora, por outro, quisesse também ser visto como aquele que melhor traduzia a *alma do povo brasileiro*, as raízes da *cultura brasileira*.

Em primeiro lugar, merece menção o curioso artigo de 1936 sobre Raul Villa-Lobos, o pai do compositor, que faleceu em 1899, supostamente escrito por um grande amigo seu, o Sr Lima Rodriguez<sup>47</sup>. Por que publicá-lo depois de tanto tempo? Terá sido um artigo encomendado? Por quem? Com que interesse? Quem seria o autor? Ele realmente existiu? Ou não passa de um pseudônimo? Que relação mantinha com o compositor? Até que ponto essa imagem construída do pai não faz parte da mitologia construída em torno do maestro? Apesar das indagações, o texto traz algumas informações sobre Raul Villa-Lobos, sobre o qual se sabe muito pouco. Sacramento Blake, possivelmente seu amigo, dedicou-lhe um verbete, em que destaca seus talentos e lista 21 obras, entre originais, traduções e edições, quatro das quais foi possível localizar no catálogo da Biblioteca Nacional<sup>48</sup>. Chechim Filho, em seu livro sobre a Excursão Artística Villa-Lobos, observa que o pai de Villa-Lobos era “um amante da música, [que] fundou com alguns colegas, a primeira Sociedade de Música do Rio, e que mais tarde passou a ser Sociedade de Música de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro”<sup>49</sup>. Lima Rodriguez, por sua vez, narra seu encontro com Raul Villa-Lobos. Interessado na obra de Leon Say (1826-1896) sobre Economia e Política, ele descobrira que Raul Villa-Lobos havia traduzido um compêndio de Stanley Jevons sobre o assunto e fora encontrá-lo na Biblioteca Nacional:

---

<sup>47</sup>Artigo sobre “Raul Villa-Lobos” (Pai de Heitor Villa-Lobos) escrito pelo grande amigo Lima Rodriguez e publicado no Correio da Manhã de 13/09/1936. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Seção Documentos Manuscritos: Pasta 3: HVL 01.02.08, p. 2. Em consulta ao acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, consegui localizar o artigo no referido jornal. Ver igualmente Hemeroteca da Biblioteca Nacional: Jornal *Correio da Manhã (RJ)* – Pasta 1930-1939, edição 12.834, em 13/09/1936, suplemento, p. 6. Esse artigo é mencionado por Vasco Mariz em sua biografia do maestro, mas sem maiores detalhes. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 23.

<sup>48</sup> Ver BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Disponível no site [www.brasiliana.usp.br](http://www.brasiliana.usp.br). Acesso em 20/01/2015. As obras mencionadas, utilizando o pseudônimo de Epaminondas Villalba são: *A Revolta da Armada* (1894) e de (1895); *Coreografia do Brasil* (1896); *A revolta federalista* (1897) e *Pontos de história* (1889). Informações obtidas no site [www.acervo.bn.gov.br/busca/autoridades](http://www.acervo.bn.gov.br/busca/autoridades). Acesso em 20/01/2015.

<sup>49</sup> Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. 1987, p. 19.

Villa-Lobos recebeu-me atencioso, mas reservado. Disse-me que fizera a tradução a pedido de um professor da Escola Politécnica, sem por isso se especializar na matéria, que, em verdade, pouco conhecia. [...] De tal modéstia, auferi insinceridade ou propósito de evitar palestra; e saí decepcionado, considerando que o economista-tradutor não passaria mesmo de vulgar burocrata, embora qualquer coisa mais culto que o comum dos meus colegas. [...] Meses depois o acaso nos tornava vizinhos na Tijuca; e, então, pude constatar o erro do meu momentâneo julgamento. [...] Rendido à amizade que nos tributávamos, pude apreciar de perto o seu grande labor e notável cultura. [...] De menino recluso num estabelecimento de criança desvalida ingressara na Faculdade de Medicina que frequentou até o 2º ano, abandonando-a por absoluta carência de recursos e de tempo para estudar trabalhando. Raul Villa-Lobos não era somente o funcionário que eu vira de esquivo entre poierentas estantes. Já a esse tempo trazia regular bagagem, revelando-se consciencioso historiador, jornalista, pedagogo e, sobretudo músico... Grande músico<sup>50</sup>!

Além disso, segundo Lima Rodriguez, com a morte de Raul, vitimado pela varíola, a família passou por sérias dificuldades financeiras, levando Dona Noêmia a ter que trabalhar para garantir a subsistência dos filhos<sup>51</sup>. Mas isso não fora suficiente e se fazia necessário empregar o “menino Heitor” para ajudar nas despesas da casa. Então:

Foi quando eu consegui que o guarda livros de conceituada firma, importadora de vinhos e conservas, aceitasse o garoto, a título precário, admitindo-o no estabelecimento, onde teria boas refeições e um minguado salário para desasnar no escritório.

Qual foi, porém, o meu espanto, quando o amigo me participou que o meu recomendado não lhe tendo aparecido, admitira outro!...

Presuroso averigui que Tuhú lá fora ter pontualmente, e que um homem bigodudo, de colete, mangas arregaçadas, o despachara do armazém, afirmando autoritário, que na Casa não havia vaga.

Mais psicólogo do que eu, o armazeneiro, conhecedor de vinhas e arguto em perscrutar a alma dos fregueses, *entreviu que, quem nascera para grande maestro, não devia iniciar-se como “office-boy”*.

Foi melhor assim, porque o adolescente, como uma planta útil, emergiu para luz, destendendo braçadas até tornar-se o maestro que atualmente admiramos<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Artigo sobre “Raul Villa-Lobos”..., cit., suplemento, p. 6.

<sup>51</sup> Para as dificuldades da família, que fizeram a mãe prestar serviço de lavadeira e passadeira para a Confeitaria Colombo, chamada na época, de Casa Colombo, ver GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*, cit., p. 14, e também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*..., cit., p. 23.

<sup>52</sup> Artigo sobre “Raul Villa-Lobos”..., cit., suplemento, p. 6.

Interessante esta passagem porque constitui a dimensão mítica atribuída a Tuhú, permitindo que um desconhecido, como o dono da firma, *entrevisse* o grande maestro que seria Heitor Villa-Lobos. Esta concepção nos reporta ao que o Professor Gisálio Cerqueira Filho denomina de *ideologia do favor*, só que, neste caso, às avessas; ou seja, o talento do menino fora *intuído* por alguém sem conhecimentos musicais e que, por isso, não lhe dera o emprego, como pedido pelo amigo. Agindo assim, ele prestara um *favor*, não só ao futuro maestro, mas ao país e a toda humanidade, assegurando que o *dom*, que trazia, não se perdesse, de modo a torna-se o grande compositor que devia ser. Aqui prevalece a concepção agostiniana de “política como missão” e de predestinação. É a ideia também da música como missão, missão do artista de elevar a cultura de seu país. Algo semelhante ao que se passou igualmente em torno da figura do próprio Getúlio Vargas, também *predestinado* a ser o grande líder político<sup>53</sup>.

Em seguida, é possível assinalar a entrevista concedida a uma rádio, à jornalista Sheila Ivert, em que, a certa altura, Villa-Lobos sugere uma pergunta aos ouvintes:

\_ [...] Porque será que me chamam de cabotino?

Fumando gostosamente o seu charuto, Villa-Lobos fez sua justificação:

\_ Todo mundo tem o direito de dizer o que pensa. Como homem público que sou, na minha profissão, homem público de expressão popular - é natural que as pessoas de todas as camadas sociais e todos os níveis intelectuais falem de mim. Mas porque me chamam de cabotino? Procurei o significado do termo. *Ora, eu não faço propaganda de mim mesmo! Tudo o que realizo tem por fim a utilidade coletiva.* Criei o ensino do canto orfeônico por ser este um poderoso fator de educação coletiva. Fundei a Academia para que esta se tornasse um núcleo musical unido e coeso, tendo por objetivo prestigiar tudo o que for em prol da música. Agora, como já disse, sou arrogante, sincero e enérgico; também não admito que, em arte, me impinjam gato por lebre. Ora, se não [...] fazer o contrário do que eu faço, é viver calado, humilhado, sem falar por [...] e que dizer, então eu prefiro ser cabotino e hei de se-lo cada vez mais!<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Ver CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *A “Questão Social” no Brasil: crítica do discurso político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 (Coleção Retratos do Brasil; v. 162). Para o autor, no Brasil, a ‘questão do favor’ ou da ‘ideologia do favor’, remete ao discurso em torno da chamada “[...] ‘questão social’ como uma questão eminentemente política, que se resolve na base da conciliação, do favor recíproco, da barganha, da política enfim [...]” que, em momentos de crise, essa “questão social” passa a ser resolvida na base do aparelho repressivo do Estado: “Isto define a “questão social” como “questão de polícia” que, sem deixar de ser política, passa a ser resolvida com predomínio de uma de suas dimensões, a repressão efetiva”. O autor nos mostra como o paternalismo, o ‘jeitinho brasileiro’ se conformou no discurso político brasileiro dos anos 1930 (cf. p. 26-28).

<sup>54</sup> Entrevista concedida à Sheila Ivert – redatora – a ser irradiado na sexta-feira, 18 de abril, em “Cine-Reportagens”. O documento não indica o ano. Está arquivado na Seção de manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 33: Programas de Rádio e TV: HVL: 05.07.01. Como há outras entrevistas arquivadas na mesma pasta com este ano, é provável que seja de 1947. [Grifo meu].

A publicidade, portanto, foi questão chave na carreira do maestro e ele sempre esteve atento a isso. Ele tinha consciência de que para se tornar um grande nome no meio artístico, nacional e internacional, era fundamental a propaganda em torno não só de sua obra, mas também em torno de sua pessoa. E, ao longo de sua carreira insistiu com as autoridades governamentais brasileiras para que estas assumissem a responsabilidade de promover artistas e educadores brasileiros no exterior, a fim de que sua obra fosse conhecida internacionalmente, exaltando a qualidade e a originalidade do artista brasileiro. Em texto datado da década 1930, quando já exercia a Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal, Villa-Lobos falou acerca das escolas e estilos musicais de vários países, e mais especificamente da “Escola Brasileira” que, para ele, “caminha para ser uma das grandes escolas universais”. Segundo o maestro, “o que faltava para que esta escola floresça é uma maior propaganda das nossas características musicais no exterior”.

O que nos tem faltado é a propaganda no estrangeiro como fazem os EE UU, a Argentina, Cuba e outros países do continente americano, que nunca regateiam as despesas em propaganda das suas criações típicas, sobretudo no terreno da arte.

Atualmente, ainda algumas nações deste continente sustentam seus artistas premiados na Europa. Os EE UU para mais de 50, a Argentina..., Cuba mais de 10, e etc. E o Brasil? – Vive sentimentalmente dos louros do memorial Carlos Gomes<sup>55</sup>.

Em outra entrevista, esta realizada em Buenos Aires, com o maestro Carlos Zozaya, o caráter apologético voltou a ser realçado, recorrendo a inúmeros adjetivos, para exaltar a trajetória do músico, destacando os aspectos técnicos de suas composições:

Villa-Lobos é um compositor genial... um desses raros homens que no dizer de Tennyson, *foi tocado pelo dedo de Deus*.

Sua música afluente com essa “difícil facilidade” a que aludia Cervantes ao referir-se às obras literárias de grande mérito. Ela nos diz como vibra a alma de um grande poeta ao contato com a natureza; essa natureza por demais pródiga e grandiosa de sua terra natal, que, em certos momentos, chega até a infundir pavor.

Na música de Villa-Lobos sobejam os intermináveis desenvolvimentos temáticos que outrora constituíam um dos principais méritos das obras musicais. Mas, que viriam a ser esses desenvolvimentos escalados quando há super-

---

<sup>55</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção Documentos Manuscritos: Pasta 1: HVL 01.01.21.

abundância de ideias musicais? Jamais se percebe uma vacilação na música de Villa-Lobos; seu discurso prossegue ininterrupto sempre interessante e atraente; jamais inábil nem insípido.

É preciso acrescentar que como artífice é um mestre. Suas composições sonoras são extraordinárias porque se trata de um verdadeiro virtuose a contraponto, assim como da orquestra. Parece-nos que quanto a instrumentação, só há um dos músicos modernos que com ele pode rivalizar-se: Ravel! Eis aqui os dois virtuosos por excelência da orquestra!<sup>56</sup>

Em outra entrevista, agora nos Estados Unidos, em abril de 1945, o maestro manifestou sua preocupação com a busca de uma consciência *nacional* em termos de música:

“*A arte deve estar acima das elites*” – disse-me o maestro Villa-Lobos após o concerto no Fogg Museum, dado ocasião da recepção que lhe ofereceu a Universidade de Harvard.

“E enquanto o povo for mantido inculto, enquanto o jazz dominar a orquestra sinfônica – prosseguiu Villa-Lobos, na primeira entrevista que obtenho de um brasileiro em terra estrangeira – não haverá esperança de grandes dias para a música”.

Precisamos atravessar a crosta para que o espetáculo seja realmente compreendido e aplaudido. As chamadas grandes plateias educadas de Viena, Paris ou Nova Iorque atestam apenas o intransponível hiato que se abriu e se alarga entre o povo e as sociedades privilegiadas. Vejo, porém, que um dia as portas dos maiores teatros do mundo se abrirão para educar aqueles que não puderam desenvolver nem explorar o gosto e a sensibilidade e assim se tornaram incapazes de receber a bela música.

Só então, nesse dia, haverá arte em todo o sentido da expressão.

Antes de ser o maestro Villa-Lobos, compositor aplaudido em Buenos Aires ou em Paris, eu me considero, em primeiro lugar um cidadão das Américas.

Desse título orgulho-me, pois a grande paixão da minha carreira tem sido a de ajudar a criar e a desenvolver em cada república americana uma cultura independente, sua, sem raízes no continente europeu, sem inspiração francesa e sem o motivo italiano.

Todas as minhas composições encontram a razão de ser em cenas da vida nossa, da natureza exuberante, dos prados sem fim e das campinas verdejantes. Mas é também a música que não se divorciará jamais do povo e que dirá sempre de suas dores e das suas alegrias, das ilusões perdidas e dos ideais renascidos.

Em Valparaíso, reuni os compositores chilenos – disse o maestro – e soltei esse mesmo grito de emancipação, em brado que precisa e deverá ser ouvido, prestigiar e estimular os nossos valores, esquecendo os tabus europeus, dos quais somos ainda culturalmente escravos<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Entrevista realizada em Buenos Aires entre os maestros Carlos Zozaya (redator da Associated Press) e Villa-Lobos, publicada em vários jornais e revistas do continente americano. O documento, que não possui data, encontra-se arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 30: HVL:05.03.03, p. 1. [Grifo meu].

<sup>57</sup> Entrevista concedida a Paulo Bonavides, da agência Press Parga, dos Estados Unidos em 6 de abril de 1945, p. 1-2. Documento arquivado na Seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 03:HVL:01.02.11.

Essa *consciência musical*, por sua vez, não seria atingida através dos conservatórios de música, voltados apenas para uma formação artística, de uma arte erudita. Mas exigia um projeto de educação musical baseado no canto coral e nas músicas folclóricas. No depoimento também ficou subtendida uma crítica aos meios de comunicação de massa, a indústria fonográfica e o rádio que, ao privilegiarem a divulgação da música *popular*, como seria o jazz nos EUA, em detrimento de uma música folclórica ou de orquestra, contribuíam para manter o *povo musicalmente inculto*.

A questão é retomada em outra entrevista concedida pelo maestro a uma rádio, no ano de 1949, intitulada “*Tomando Chimarrão*”. Deixava claro que, embora fosse músico internacionalmente reconhecido, ele era um compositor *genuinamente* brasileiro, que falava a língua simples do povo brasileiro:

Villa-Lobos: Quem é que disse que sou famoso?

Menina: A revista MUSICAL COURRIER. Dizer que entre todos os músicos do mundo, mortos e vivos, o senhor foi colocado em décimo lugar!!

Neto: Realmente, Maestro. A enquete da grande revista norte-americana é de enchê-lo de orgulho. Vale por uma consagração. O fato de que o senhor tenha sido incluído na lista dos Beethoven, dos Mozart, dos Stravinsky, eleva não somente o seu nome, mas também o do Brasil às maiores alturas artísticas...

Villa-Lobos: Bom, tudo isso está certo, mas eu ainda não sei por que é que a Menina diz que comigo não se pode falar de chimarrão... Eu até acabo de tomar uma cuia de chimarrão.

Menina: Pois sim Maestro. [...] falar com o senhor de chimarrão é quase um sacrilégio, é como... como perguntar, por exemplo, se o senhor gosta de futebol...

Villa-Lobos: Francamente, já gostei do futebol. Cheguei a fazer parte do grupo que fundou o América Futebol Clube. Eu mesmo já joguei futebol. Fui centro-médio e goleiro. Eu não me oponho ao futebol, nem a nenhum esporte praticado esportivamente. Devo até dizer-lhes que o meu ponto de vista educacional é baseado na educação do espírito, na educação da alma e também na educação do corpo...

Neto: Bravo, maestro Villa-Lobos! O senhor acaba de provar que, apesar de ser um homem famoso internacionalmente, nem por isso despreza as diversões do povo.

Villa-Lobos: *Porque o povo, Neto, é no fundo a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive a boa música. Que é uma sinfonia, se não a expressão musical dos sentimentos de um povo expressados por um indivíduo! O compositor genuíno, por mais cosmopolita que seja, é mais do que nada a expressão de um povo, de um ambiente...*

Menina: Quer dizer que o senhor, apesar de conhecido e reconhecido internacionalmente, é antes de mais nada um compositor brasileiro!

Villa-Lobos: *Sim, menina, eu sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil... Eu não ponho breques nem freios nem mordaca na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo que escrevo.* Por isso eu componho sem prender-me aos formalismos, ou melhor, aos convencionalismos da nossa chamada civilização. Muitas vezes, nem sequer me sento à mesa: escrevo deitado no chão, e frequentemente perco as páginas do que havia escrito...

Neto: Alguém já disse que somente os homens medíocres gostam dessa ordem de ter as coisas sempre nos mesmos lugares, de fazer tudo por horários meticulosos...

Villa-Lobos: Eu confesso que não me deixo dominar por essa classe de meticulosidade. Quando estou trabalhando, não me importo que as crianças entrem pela casa, liguem o rádio, cantem ou dancem...<sup>58</sup>.

A partir dessa imagem criada pelo próprio Villa-Lobos, a maioria das biografias escritas a seu respeito ampliou, num espelho de palavras, a concepção mítica elaborada em sua *Autobiografia* e em outras *falas*. Além dessas obras, os depoimentos de intelectuais, músicos e amigos do maestro, seus contemporâneos, também contribuíram na idealização de sua figura. Por fim, Arminda Neves, a segunda esposa, contribuiu para a preservação dessa memória, através da criação e institucionalização do Museu Villa-Lobos. Todos esses discursos compõem as “outras faces da memória”, examinados a seguir.

## 1.2 – Outras faces da memória

### 1.2.1 - Os epígonos: perpetuando a memória de si

Era um espetáculo. Tinha algo de vento forte na mata, arrancando e fazendo redemoniar ramos e folhas; caía depois sobre a cidade, para bater contra as vidraças, abrí-las ou despedaçá-las, espalhando-se pelas casas, derrubando tudo; quando parecia chegado o fim do mundo, ia abrandando, convertia-se em brisa vespéral, cheia de doçura. Só então se percebia que era música, sempre fora música.

Assim é que eu vejo Heitor Vila-Lobos<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Entrevista concedida pelo maestro em 14 de outubro de 1949 para uma rádio ao jornalista Neto e a uma certa “menina”, p. 1-3. O documento na íntegra encontra-se na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos Pasta 33: HVL:05.07.15.

O texto de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), escrito em 1959, por ocasião da morte de Villa-Lobos destacava o caráter avassalador de sua música. E tal qual o poeta, era assim que muitos intelectuais, músicos, musicólogos e políticos, seus contemporâneos, concebiam o maestro-compositor: como aquele que melhor representou nossas raízes, nossa cultura e nosso povo – a essência cultural brasileira – tornando-se o *gênio da música nacional* de todos os tempos. Seu nome era sinônimo de *brasilidade*.

Para o musicólogo e folclorista Luiz Heitor, por exemplo, Villa-Lobos foi transformado em “um gigante cuja imagem se confunde com a do Brasil e dela é inseparável”<sup>60</sup>. Ou seja, o *endeusamento* de sua imagem de mestre e de precursor de uma *consciência nacional* em termos de música fez com que sua memória individual se confundisse e se conciliasse com a memória nacional, como se fosse uma só memória. Segundo Pollak, há uma espécie de “negociação”:

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros [...] em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade e que se faz por meio de negociação direta com outros. [...] Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo<sup>61</sup>.

Desprovida da preocupação com aspectos teóricos e metodológicos desenvolvidos pelos historiadores, a escolha de uma abordagem biográfica pressupõe, em geral, uma ação de mitificação do personagem<sup>62</sup>. Quase sempre, os autores elegem figuras que respeitaram e admiraram. Outras vezes, as obras devem-se a pessoas que, de uma forma ou de outra – seja familiar, profissional, etc. – relacionaram-se ou conviveram diretamente com o biografado, como,

---

<sup>59</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Glória Amanhecendo”. Publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 19 de novembro de 1959. Edição 20.445, Ano LIX, p. 6. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 12/02/2017. O mesmo texto foi publicado em *Presença Villa-Lobos*. 6º volume, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 68 e na *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro: INEP: MEC, vol. XXXIII, outubro-dezembro, nº 76, 1959, p. 3. O texto foi escrito numa homenagem *in memoriam* ao maestro, falecido em 17/11/1959.

<sup>60</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Prefácio”. In: SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989, p. 12.

<sup>61</sup> POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”...., cit., p.204.

<sup>62</sup> Cf. LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques (org.) *Jogos de escala. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998; LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” e BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e Amado, Janáina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

no caso, ocorreu com Vasco Mariz, Eurico Nogueira França, Donatello Grieco, Lisa Peppercorn e outros. De qualquer modo, considerando-se que o sujeito seja um destaque artístico, intelectual, político ou religioso, respeitado por um determinado grupo social, o resultado do trabalho biográfico dificilmente foge de um certo tom, seja apologético ou laudatório, seja difamatório ou crítico. A mitificação do sujeito – para o bem ou para o mal – tende a constituir, assim a primeira etapa desse processo de endeusamento<sup>63</sup>.

O argumento de que o sujeito escolhido para ser biografado seria um personagem à frente de seu tempo também é muito utilizado nesse tipo de trabalho e fundamental no processo de construção do mito. Pela mesma razão, esses *gênios*, diferentes dos homens comuns e capazes de visualizar o futuro, são tidos, em geral, como incompreendidos pela maioria das pessoas de sua época.

Nessa perspectiva, praticamente todas as biografias existentes sobre Villa-Lobos pertencem à vertente chamada de obras *epígonas*, perseguindo o caráter apologético, sem a preocupação de encarar o personagem como elemento de compreensão de questões ou contextos mais amplos. Desse modo, não levam em consideração que o personagem Villa-Lobos compositor, maestro e educador é um homem produto do seu próprio tempo, sendo necessário considerá-lo no ambiente em que viveu, partilhando determinados valores com seus contemporâneos, com os quais estabelece um tecido de conversas, para não falar de uma linguagem musical propriamente histórica<sup>64</sup>.

Além disso, essa reprodução de uma imagem simples do biografado concentra o olhar numa única face do sujeito, em detrimento de outras faces, obstruindo o caminho para outras possíveis interpretações. É neste sentido que Pierre Bourdieu falou em “ilusão biográfica”, considerando que é indispensável reconstruir o contexto, a “superfície social” em que age o indivíduo, numa pluralidade de campos a cada instante.

---

<sup>63</sup> Para uma análise das biografias realizadas sobre Villa-Lobos ver o interessante trabalho de CHERNAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003, p. 21-52. A autora faz uma revisão da memória de Villa-Lobos, com a preocupação de estabelecer as relações entre o artista e o Estado entre 1932 a 1947.

<sup>64</sup> Segundo Pocock: “A interpretação de um texto político, [...] jamais pode resignar-se a uma leitura ‘vertical’ da obra, como se o seu autor constituísse um depósito hermeticamente fechado em todos os sentidos da mesma. Ele deve, isso sim, situá-lo (texto e obra) dentro de um conjunto mais amplo de ‘convenções’ ou ‘questões paradigmáticas’ ou modos de enfrentar essas questões, comuns a vários autores mais ou menos contemporâneos – uma comunidade de ‘falantes’ de uma linguagem política, que a atualiza através de suas intervenções particulares”. Ver POCOOCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo:EDUSP, 2003, p. 9-11.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma *ilusão retórica*, uma representação comum da existência que toda a tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. [...] Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede [...]. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. [...] O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória, [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado [...] ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* pelo nome próprio. [...] <sup>65</sup>.

É consenso que, se Carlos Gomes foi o grande músico do Império, Villa-Lobos surgiu no cenário artístico nacional como o grande músico da República<sup>66</sup>. Por não considerá-lo como um sujeito multifacetado, no entanto, essa memória laudatória acabou obstruindo a possibilidade de se elucidarem elementos de sua atuação como músico, como educador, como funcionário público, como cidadão, como homem inserido em uma determinada época. Neste sentido, mais que tratar de Villa-Lobos e sua obra, a preocupação desta pesquisa consiste na compreensão do mundo em que o maestro viveu e o significado de suas escolhas, no contexto do Estado Novo, momento onde se delineou um novo padrão na relação entre artistas/intelectuais e Estado no sentido de sedimentar o *novo* projeto de nacionalização cultural. Sua trajetória, no sentido utilizado por Bourdieu,<sup>67</sup> é um rico exemplo de todo esse processo. Apesar disso, não se pode esquecer que a bibliografia desta vertente foi composta ao longo de mais de meio século e, neste

---

<sup>65</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina. *Usos abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 185 e 189-190.

<sup>66</sup> No número da revista *Brasiliana* dedicado exclusivamente ao maestro, são mencionados 230 trabalhos sobre Villa-Lobos, organizados nas seguintes seções: “Vida e Obra”, “Catálogos”, “*Bachianas Brasileiras*”, “Choros”, “Música de Câmara”, “Obras Orquestrais”, “Piano”, “Violão”, “Outros Instrumentos”, “Características Estilísticas/Tendências Estéticas”, “Modernismo”, “Educação”, “Sociologia”, “Personalidades”, “Música Popular”, “Estética”, “Cultura Brasileira” e “Outros”. Cf. *Brasiliana*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Edição Especial: Villa-Lobos – 40 anos de morte – número 3 -. Rio de Janeiro, setembro de 1999, p. 40-47.

sentido, cada obra representa também um momento distinto, com interesses específicos e objetivos diferenciados.

De todo modo, foi a obra de Vasco Mariz (1921-), *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, publicada em 1949, funcionou como matriz para a maior parte das biografias posteriores do maestro. Com doze edições, sendo seis no exterior, este livro se multiplicou em uma série de outros, que saíram reproduzindo suas informações e ideias, sem a menor preocupação crítica. Entre os anos de 1948 e 1949, ano da primeira edição da obra, Mariz, então com 27 anos, já tinha ingressado na carreira diplomática e depois de alguns anos desempenhando a função de vice-cônsul brasileiro em Portugal, na cidade do Porto, servia na Embaixada do Brasil em Belgrado, Iugoslávia<sup>68</sup>. Já nesta época, o diplomata correspondia-se regularmente com o maestro ou mesmo com Mindinha, sua segunda esposa<sup>69</sup>.

Nesse período o maestro realizou várias viagens. Desde 1947 apresentava-se dirigindo concertos no Brasil, Estados Unidos e na Europa,<sup>70</sup> salvo em julho de 1948, quando foram interrompidas por causa de sua doença<sup>71</sup>. Das cartas trocadas, transparece a proximidade entre os dois, como a datada de 31 de maio de 1948:

Meu caro Maestro,

Só lhe escrevo agora porque soube de sua chegada ao Rio. Chegou aos meus ouvidos seu sucesso em Paris e a triste notícia de que se achava enfermo. Preocupamo-nos bastante e aqui formulamos os nossos melhores e mais ardentes votos de pronto restabelecimento.

Estamos no Porto há três meses. Gostamos da cidade, mas temos restrições a fazer quanto ao meio musical, atrasadíssimo. De música brasileira só conhecem, e muito mal, Carlos Gomes, o senhor e... Nicolino Milano, que por aqui esteve há anos. Organizarei um festival de música brasileira, a 15 de novembro

---

<sup>67</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”..., cit., p. 189.

<sup>68</sup> Ver *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Editora FGV:CPDOC, 2001, v. VIII, p. 3.595. Ver também [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br). Acesso em 12/02/2017.

<sup>69</sup> Na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos encontram-se cerca de quatorze cartas, sete enviadas por Vasco Mariz a Heitor Villa-Lobos e a Arminda Neves (a Mindinha), a maioria delas endereçadas da cidade do Porto e as outras sete, do maestro a este e a Therezinha (esposa de Vasco Mariz). Ver documentos números FE 1651; FE 2018; FE 3173 (frente e verso); FE 3745; FE 3754; FE 3756; e mais sete cartas sem numeração.

<sup>70</sup> Acerca dos contratos firmados por Villa-Lobos nesse período na França, Uruguai, Argentina e Nova Iorque ver Documentos Manuscritos do Museu Villa-Lobos, Pasta 12: Contratos: HVL03.03.01 a 03.03.21.

<sup>71</sup> Em 1948, durante uma viagem aos EUA, Villa-Lobos descobriu ter um câncer na bexiga. Ele foi operado no Memorial Hospital de New York, neste mesmo ano, para a retirada da bexiga, da próstata e do rim – uma cirurgia complexa que envolveu uma equipe de médicos norte-americanos de renome e que deu ao compositor uma sobrevivência de onze anos. Até o seu falecimento em 17 de novembro de 1959, o maestro retornará aos EUA outras vezes para tratamento do câncer. Ver Documentos na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos, Pasta 14: Enfermidade: HVL 03.09.01 a 03.09.13.

próximo, e gostaria de fazer executar um trabalho orquestral seu, de meia força, pois a orquestra aqui é mambembe. O que sugere?

Adquirimos um belo Buick verde garrafa e arranjamos um chofer e, assim, vamos dando alguns passeios pelos arredores, encantadores na primavera. Meu maior amigo português é o Armando Leça, que tem grande admiração pelo senhor e se extasia quando toco na vitrola suas obras-primas. Não deixe de passar pelo Porto na próxima viagem à Europa. Aqui terão uma casa confortável às ordens e ser-me-á muito fácil obter-lhe um concerto ou dois, bem como oportunidade para pronunciar uma de suas apreciadas conferências.

Com a minha partida, influências estranhas fizeram parar o trabalho na Imprensa Nacional com o seu livro. Graças aos bons ofícios do Embaixador Accioly e do Renato Almeida tudo agora está bem e em breve teremos o prazer de folhear o *nosso* livro<sup>72</sup>.

Ao mencionar o livro que escrevera sobre o maestro - o *nosso* livro, segundo ele -, não chega a identificar as “influências estranhas” que tinham impedido seu andamento, mas refere-se a personagens como o embaixador Hildebrando Pompeu Pinto Accioly (1888-1962), e o musicólogo e folclorista Renato Almeida (1895-1981), que chefiou por muito tempo o serviço de documentação do Itamaraty, que se inseriam na rede de sociabilidade que se formou em torno do maestro. Mas, em outra carta datada de 12 de junho ele deu notícias sobre essa publicação portuguesa:

Meu caro maestro,

Hoje só uma palavrinha, um pedido. Estou a terminar um estudo sobre canções e o seu capítulo, o mais importante, tem um pequeno senão: faltaram-me os nomes dos poetas das serestas Voo e Serenata, as duas últimas. Escreva-me com urgência a respeito, por favor.

Recebi há dias mais provas do *nosso* livro. Vai ficar bonito. Estou também em negociações com a editora de Barcelona para editá-lo em espanhol. A edição inglesa gorou por causa da tradução, que foi considerada péssima. Vou mandar revê-la por pessoa mais capaz e depois dou-lhe notícias.

Diga-me de suas últimas obras para que possa acrescentar algo mais na edição portuguesa. O que o senhor fez na Europa, etc. Tudo que possa interessar<sup>73</sup>.

Às cartas responde o maestro em 22 de junho de 1948:

Prezado Maris [sic]:

Muito obrigado pelo interesse dispensado a minha saúde, até hoje ainda abalada. Estava deliberado que deveria ser operado, mas após estudos, o meu médico

---

<sup>72</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção de Correspondências:FE 3744. [Grifos meu].

<sup>73</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção de Correspondência:FE 3745. [Grifos meu].

preferiu fazer um tratamento embora demorado, evitando no entanto qualquer operação.

A minha enfermidade priva-me de cumprir alguns convites no estrangeiro. Em Paris, mais de 15 dias visitei diariamente os médicos e sofri enormemente. O consolo foi me ver cercado de grande prova de carinho de maioria de brasileiros e de todos os amigos franceses.

Quanto à minha situação artística, graças à Deus fui muito feliz, quer em Londres, Roma ou Paris, onde dirigi as orquestras da BBC, Filarmônica Romana e de Padeloup.

Para coroar a minha carreira artística, tão cheia de longos anos de incompreensão de quase todos os meus patrícios e dos inúmeros sacrifícios e aborrecimentos que passei durante muito tempo na minha vida íntima e material, tive a grande honra de merecer da Academia de Belas Artes do Institute de França, o título de Membro correspondente, na vaga de Manuel de Falla. Confesso-lhe que é um título que muito me desvanece e me enche de orgulho.

Como passa de saúde Therezinha? As nossas lembranças.

Estou convidado para reger concertos de minhas obras em vários países da Europa, no próximo ano, a partir do mês de Março, mas segundo me parece não terei nenhum em Lisboa. Caso fique alguma coisa decidido e havendo possibilidade e tempo para qualquer realização no Porto, terei o maior prazer em cumpri-la.

Em Londres, escrevi um poema Big-Ben (canto e orquestra com letra extraída por mim do “argot” inglês, para o meu excelente intérprete Frederick Fuller).

As letras de Voo e Serenata são de Abgar Renault e de David Nasser, respectivamente.

Sendo a orquestra do Porto muito fraca, a única obra que poderei sugerir é o “Naufrágio de Kleônicos”.

Quando poderemos ler o *nosso* livro?<sup>74</sup>

Ao insistir em querer saber sobre o *nosso* livro, o maestro revela ser a obra uma biografia oficial, quase uma biografia *autorizada*. Ao manifestar o sentimento de ser incompreendido em seu país, por um lado, não só reafirma que se via como indivíduo diferente pela genialidade, mas também se reporta, por outro lado, aos aborrecimentos na sua vida íntima, com separação de Lucília Guimarães e o casamento com Arminda Neves, uma ex-aluna, vinte anos mais nova que ele. No Rio de Janeiro conservador dos anos 1930 e 1940, a memória construída projetava a imagem de um homem duplamente à frente de seu tempo, tanto pelo talento musical, quanto por romper barreiras e convenções sociais.

Além disso, na carta enviada pelo vice-cônsul e musicólogo em 2 de julho de 1948, fica bem claro o apoio político de Mariz ao maestro:

---

<sup>74</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção de Correspondências: MARIZ, Vasco sem numeração. [Grifos meu].

Meu caro Maestro,

Deu-me grande prazer a notícia de que não terá de ser operado. Creio que o tratamento cuidadoso curá-lo-á. Mas que D. Arminda o vigie bem...

Interessa-me muito o seu Big Ben, composto na Inglaterra. Primeiro porque é obra sua, segundo porque é a primeira canção de um grande compositor brasileiro escrita sobre texto inglês. Meu estudo sobre as canções de câmara já está no editor, mas se o senhor tivesse a bondade de me enviar uma cópia do Big Ben, via aérea, ainda daria tempo de fazer uma referência digna, no seu capítulo.

*Li a sua entrevista no 'O Jornal' e estou de pleno acordo com o senhor. Não há nada de mais provinciano que a Escola Nacional de Música.* Tudo que existe de interessante em música, no Brasil, está fora dela. Lembra-se do concurso de composição para a bolsa do Berkshire Music Center? Os dois vencedores foram alunos do Koelleutter. Continue a impulsionar o Conservatório de Canto Orfeônico, que é de suas maiores realizações. Se um bando de imbecis não lhe reconhece o valor, não se deixe abater!

Estou preparando com cuidado uma série de concertos de música brasileira aqui no Porto. O meio é pequeno, mas sempre se pode fazer algo, repetindo-se depois em Lisboa, Viana, Braga, Aveiro e depois em Coimbra<sup>75</sup>.

Num momento em que, além da doença, a importância política de Villa-Lobos já declinava, a solidariedade de Mariz, às opiniões e iniciativas do compositor em relação à Escola Nacional de Música e ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ressaltam as relações poucos amistosas do maestro com o corpo docente da primeira instituição. Vários nomes importantes da Escola nunca aceitaram o fato de Villa-Lobos ter se tornado um grande nome da música no Brasil, com reconhecimento internacional, sem nunca haver seguido um estudo formal de música<sup>76</sup>. No caso do Conservatório, Villa-Lobos deixara sua direção em 1947, assumindo interinamente, Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Apesar de nunca ter retornado à direção, ele continuou exercendo grande influência na instituição, da qual era patrono, até o fim de sua

---

<sup>75</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção de Correspondências:FE 3754. [Grifos meu].

<sup>76</sup> Sem indicar fontes, Ermelinda A. Paz, observa que Villa-Lobos, em 1907, aos 21 anos, matriculou-se no Instituto Nacional de Música, na classe do Prof<sup>o</sup> Frederico Nascimento, para estudar harmonia – algo referido, aliás, pelo próprio compositor em sua *Autobiografia*, como visto. De maneira algo confusa, acrescenta, porém, que, em trocas de aulas de francês, Villa-Lobos também teria estudado a mesma disciplina com Agnelo França. Tais estudos foram, de qualquer modo, logo abandonados. Ver PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro:Eletróbrás, 2004, p. 16. Vasco Mariz menciona igualmente Frederico Nascimento: “O espírito liberto de Villa-Lobos não podia, no entanto, espremer-se na camisa-de-força que o exigentíssimo Nascimento lhe queria impor” e citando Luiz Heitor Corrêa de Azevedo complementa: [...] “pois bem, Villa-Lobos, para desespero do seu superior (tanto na hierarquia da repartição como na musical), engendrava alterações inescrupulosas na melodia singela que lhe punham na estante. *Pra não fazer como todo mundo*, dizia ele... Esse será o traço característico de toda a sua vida artística: evitar a todo custo não só o lugar-comum, mas tudo o que se aceita facilmente, sem discussão”. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. cit., p. 40-41.

vida. Mas, após a queda de Vargas, a importância do ensino do canto orfeônico diminuiu, ressentindo-se o maestro do pouco caso com que as autoridades trataram sua obra educacional.

A entrevista citada por Mariz data de 30 de maio de 1948. O título por si só já denota o tom: “Villa Lobos acusa: Quiseram transformar minha obra num meio de propaganda fascista”. Na longa entrevista, o maestro falou de muitos assuntos: da carreira, dos concertos, de seu método de ensino, do respeito e reconhecimento que sua obra tinha no exterior e reclamou veementemente do descaso do governo brasileiro em relação ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, mais exatamente, da falta de repasse de verba do governo para o Conservatório, cuja despesa, segundo ele, já tinha sido aprovada pelo Congresso. Com tamanhos entraves, o curso “[...] foi transformado em *banda alemã, em palhaçada*. O mal é que, neste país, desvirtuam tudo o que fiz com o maior carinho, e foi aproveitado para outros fins idiotas – *dar vivas a não sei quem, dar vivas a Getúlio* [...]”. De forma enfática afirmou que, no Brasil, diferente do que acontecia na Europa, seu método de educação musical não era muito respeitado. Referiu-se ainda à Escola Nacional de Música:

[...] Essa escolinha provinciana fica exigindo do aluno que o aluno tenha o anel disso neste dedo, daquilo neste outro dedo, daquilo outro no dedo seguinte; encham de anéis os dedos dos que querem ser músicos, como se isso valesse de alguma coisa. O que é preciso é uma educação no sentido de elevação – de baixo para cima e não de cima para baixo, como se faz na escolinha provinciana. [...] Você não pode calcular, por exemplo, a vergonha que eu sinto quando me perguntam, lá fora, no estrangeiro, quem é que está dirigindo a nossa Escola de Música. Em qualquer país do mundo: na Itália, na França, na Bélgica, mesmo aqui, na América, no Chile ou no Peru – os dirigentes [...] são sempre um grande nome [...]. Enquanto no Brasil [...] Dizem que a diretora [...] toca muito direitinho, é muito habilidosa. Meu Deus: mas o que é isso? [...] Qual é o grande músico brasileiro que já deu aquela escolinha provinciana? Eu? Eu não estudei lá. Guiomar Novais? Magdalena Tagliaferro? Ninguém. O Arnaldo Estrela estudou lá, mas não se formou e seu espírito, sua educação musical ele não deve aquela escolinha [...]<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Entrevista concedida por Villa-Lobos ao jornalista José Guilherme Mendes e publicada no jornal *O Jornal*, domingo, 30 de maio de 1948. Rio de Janeiro, edição 8.615, Ano XXX, p. 25 e 26. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 12/02/2017. A entrevista completa se encontra no Anexo I. A diretora da Escola Nacional de Música, a qual o maestro se referiu era Joanídia Sodré (1903-1975), que dirigiu a instituição por mais de vinte anos, de 1946 a 1967. Informações obtidas no site [www.musica.ufjf.br](http://www.musica.ufjf.br). Acesso em 12/02/2017. [Grifos meu]. O pianista Arnaldo Estrela nasceu em 1908 e faleceu em 1980, conforme <https://www.youtube.com/watch?v=zp8C6eYQhTQ>. Acesso em 17/06/2017.

No ano em que publicou *A Canção de Câmara no Brasil*, com um capítulo detalhado sobre o compositor, Mariz escreveu em carta de 15 de agosto de 1948 que preparava um repertório somente de suas canções para apresentar num recital em Lisboa. E, barítono que era, pediu ao maestro que compusesse uma canção especialmente para ele.

Retornei o estudo de “Itabira”. Quem sabe se um dia não poderia cantá-la em Paris sob a sua batuta? Estou preparando, durante este verão, algumas canções suas para um programa “all Villa Lobos”, que pretendo realizar aqui e em Lisboa na próxima estação, com a colaboração do pianista Tomás de Lima. Ser-lhe-ia difícil escrever algo para mim? Ainda este ano? Minha tessitura vai do lá grave até o mi médio, sendo melhor explorar o centro. Desculpa a ousadia, sim? Therezinha vai bem e esperamos o bebê para outubro. Estou todo besta... Saudades afetuosas para a D. Arminda e votos efusivos de melhoras. Com um abraço do amigo e admirador<sup>78</sup>.

Quanto ao livro sobre o maestro, Mariz admitia em carta de 29 de outubro de 1948, que “vai se arrastando na Imprensa Nacional, mas que deve sair ainda no decorrer deste ano, segundo o que prometeu o então ministro de Estado, Accioly” (a informação aparece no canto superior da folha, numa espécie de observação). Além dessa, deu outras informações:

Creio que já sabem da grande nova, pois dei ordem que lhes avisassem: nasceu minha filhinha Stella. Therezinha teve um parto normal e muito feliz e agora está gozando de boa saúde. A menina é gordinha e mansa. Os papais estão muito corujas...

Recebi duas críticas de “Madalena” do “Time” e do Newsweek, e li que o libreto prejudicou um pouco o sucesso da obra. Por que não pede ao Bandeira pra fazer-lhe um libreto brasileiro, com história nossa para sua ópera...? Estou certo de que faria muito sucesso.

O programa radiodifusão da Emissora Nacional para toda a Europa, com música brasileira será inaugurado na próxima semana com as suas Prole do Bebê n. 1, tocada pelo Rubinstein. Por falar nele [...] pretendo oferecer-lhe um jantar e falar muito no senhor.

Não sei se recebeu o “Brasil Cultural” e “A Canção de Câmara no Brasil” onde há um longo capítulo e ilustrações dedicadas ao Senhor. Se vai à Europa em 1949, não me seria difícil obter-lhe um ou dois concertos com a Sinfônica do Porto, que está bem melhorada este ano<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos, na seção de correspondências: FE:3755.

<sup>79</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos, na seção de correspondências: FE:3756.

Na relação entre os dois, como se vê, cabem comentários sobre a vida pessoal, além de sugestões para a vida artística, como o de procurar o Bandeira (Manuel Bandeira) para fazer um libreto para a sua obra. Percebemos ainda que, através dessas cartas, outros personagens vão surgindo: nomes de pessoas famosas e respeitadas no meio intelectual e artístico, como o poeta Manuel Bandeira, o pianista Arthur Rubinstein – que muito ajudará o maestro em sua carreira – dando-nos a ideia da rede de sociabilidade que se formou em torno do compositor, através da influência do diplomata e amigo Vasco Mariz.

Na resposta um tanto seca de 6 de novembro de 1948, além de parabenizar Mariz pelo nascimento da filhinha, o maestro observava:

De acordo com o contrato não se poderá fazer novo libreto mas traduzi-lo e para isso, Raymundo Magalhães Junior já pediu autorização à Cia., o que aliás julgo bem entregue, não só porque conhece bem o inglês, mas também porque viveu muito tempo na América.

Não sei porém, quando será realizado esse trabalho, porque francamente não julgo que se poderá fazer tão grande montagem aqui entre nós, especialmente em uma época de compressão de despesas como atravessamos.

Recebi os dois livros. Agradeço-lhe a remessa e felicito-o pela realização do trabalho, apenas lastimando que emitiu muitas opiniões sem perfeito conhecimento do assunto e que, pessoalmente, exporei a você.

O “Big-Ben” publicado no livro não é meu original, mas uma cópia de Mindinha. Na verdade há tão grande afinidade entre nós dois que até mesmo a grafia musical vem cada vez se igualando a minha.

Sobre a realização de concertos no Porto, não verei inconveniente desde que possa realizar algum em Lisboa.

Após minha atuação nos Estados Unidos e México, nos meses de Janeiro e Fevereiro, partirei para Paris, Londres, Roma e por isso é perfeitamente viável que eu possa dar um pulinho até aí<sup>80</sup>.

Nesta carta, vale destacar a relação simbiótica entre Arminda - a *Mindinha* - e Villa-Lobos, tão referida na bibliografia sobre o maestro, mas aqui assumida pelo próprio. Segundo Pedro Belchior, isso decorria porque Mindinha assumira todos os encargos e deveres de Villa-Lobos nos contatos com orquestras, estudiosos, personalidades culturais e o Estado; intermediando contratos, ofícios, memorandos e, na maioria das vezes, as cartas que o companheiro apenas assinava. Nas partituras, a grafia musical razoavelmente semelhante dos dois

---

<sup>80</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos, na seção de correspondências: MARIZ, Vasco. Sem numeração nº 1.

fazia com que um manuscrito, iniciado por ele e concluído por ela, acabasse confundindo olhares menos treinados<sup>81</sup>.

Foi nessa condição de amigo e admirador do maestro, que Vasco Mariz assumiu a missão de escrever a sua primeira biografia, encomendada e paga pelo Ministério das Relações Exteriores. Em 1946, o livro já estava pronto, mas devido a contratempos, a publicação atrasou.

O livro que preparei sobre a vida e a obra do maestro, [...] acha-se [sic] a mais de ano e meio na Imprensa Nacional. Cheguei a corrigir algumas provas, mas pessoas mais empistoladas puseram-me para trás. Resolvi, portanto, para não atrasar mais o aparecimento da obra, editá-la no Porto em espanhol<sup>82</sup>.

A edição em espanhol, ao que tudo indica, nunca saiu, e o livro só veio à luz em 1949, com o selo do citado Ministério.

Com base nas cartas citadas acima, podemos afirmar, que a primeira biografia de Heitor Villa-Lobos, base para todas as demais, foi escrita por um grande amigo seu, admirador e intérprete, sob a encomenda da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Governo Dutra. Mariz conta que “[...] Os Embaixadores Barbosa Carneiro e Altamir de Moura autorizaram a edição, que foi publicada efetivamente por Vladimir Murtinho [...]”<sup>83</sup>. Mais do que ter um caráter oficial, podemos afirmar que se trata de uma biografia autorizada, e mais, fora construída, praticamente, em conjunto, entre biógrafo e biografado, daí o maestro sempre chamá-lo de *nosso* livro. Portanto, a memória construída no livro por Mariz teve o aceite do maestro. A consequência inevitável foi que o caráter apologético, laudatório dessa biografia era não só previsto, mas desejado e inevitável. Mariz chegou a afirmar que suas entrevistas com o maestro lhe impressionaram tanto que achou melhor, “[...] por prudência, qualificar os elogios ou até a gravar as restrições, a fim de não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado”<sup>84</sup>. Em

---

<sup>81</sup>Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminde em Fragmentos”. In: *Presença Villa-Lobos*, Rio de Janeiro:Museu Villa-Lobos, vol. 14, 2012, p. 28.

<sup>82</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos, na seção de correspondências: FE: 1651.

<sup>83</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 7.

<sup>84</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 7.

segundo lugar, porque o autor nunca escondeu o caráter do texto que pretendia escrever: “A obra, afinal, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito”<sup>85</sup>.

Além disso, o tom laudatório era previsivelmente esperado tendo em vista que a obra foi editada por um organismo político e burocrático do governo, responsável pelo estabelecimento e manutenção de relações internacionais como é o caso do Ministério das Relações Exteriores. Dessa forma, a escolha de Villa-Lobos e o tom laudatório adotado, dando a sua trajetória a dimensão de origem da música nacional, não eram, portanto, fortuitas. Ela faz parte do caráter nacionalista, ufanista da época, de exaltação da pátria, da nação. Uma apologia, portanto, à música de Villa-Lobos era, concomitantemente, uma apologia ao país, funcionando com uma verdadeira exortação cívica. Este discurso veiculou a ideia de que a música de Villa-Lobos refletia a *alma* sonora do Brasil e do *povo brasileiro* e, através de suas melodias, ritmos e efeitos musicais, uma *verdadeira e fantástica* viagem poderia ser feita através dos sons destes *Brasis* que, em suas composições, frequentemente homenageava as florestas, as matas e todas as belezas naturais do Brasil. Aqui, a imagem/memória construída ganhou força “unificadora e integradora”, ou seja, confundiu-se mesmo com a memória nacional.

Na reedição da obra *Villa-Lobos: compositor brasileiro*, publicada em 1989,<sup>86</sup> Vasco Mariz disse que “Villa-Lobos não gostou do livro. Nunca me escreveu elogiando-o ou corrigindo-me”. E que foi somente em 1976, através de Arminda, é que soube o porquê de tanto rigor. Ao que parece, Villa-Lobos havia ficado furioso, não pelas restrições que fizera no livro a alguns aspectos formais de suas obras, mas porque Mariz escrevera que ele “dava cascudos nas crianças que participavam nas concentrações orfeônicas!”. Mariz se defendeu: “Bem, eu levei um cascudo leve, mas jamais tive a intenção de afirmar que ele batia sistematicamente nas crianças

---

<sup>85</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 7-8. No Brasil, a questão da publicação de biografias não autorizadas pelos biografados só foi aprovada há bem pouco tempo. A Associação Nacional de Escritores de Livros (ANEL), impetrou uma ação judicial, argumentando que os artigos 20 e 21 do Código Civil conteriam regras incompatíveis com a liberdade de expressão. O assunto, em 2013, virou debate nacional e ganhou destaque nos jornais, nas revistas, em *blogs*, redes sociais e televisão. A proibição da publicação das biografias não autorizadas estava amparada pelos artigos 20 e 21 do Código Civil que garantia o direito de preservação da imagem-atributo, ou seja, ligadas à personalidade e ao comportamento de uma pessoa. A Suprema Corte declarou, através de sua relatora, a ministra Cármen Lúcia, em 10 de junho de 2015, por unanimidade, a inconstitucionalidade da proibição, pois feria o direito de liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença da pessoa biografada, relativamente às obras biográficas, literárias ou audiovisuais (a Ação Direta de Inconstitucionalidade - ADI 4815). Na legislação atual, caso o biografado ou qualquer outra pessoa retratada na biografia entenda que seus direitos foram violados pela publicação, poderá pedir reparação. Informações disponíveis no site [www.stf.jus.br](http://www.stf.jus.br). Acesso em 12/02/2017.

para obrigá-las a cantar!” Segundo o autor, ele levou o ‘tal cascudo’ quando “[...] certa vez, como escoteiro do mar, ajudava a manter a ordem em uma daquelas concentrações [...]”<sup>87</sup>. Diz que revisara o seu texto, eliminando esses comentários, a fim de se *redimir* com “a memória do mestre”. Assim, de maneira confessa, Mariz diz ter selecionado as informações que lhe pareceram *convenientes* para preservar intacta uma determinada memória do maestro, memória esta de que ele fora um dos mais importantes agentes criadores.

Sem dúvida, toda memória é construída a partir de alguns elementos e marcos escolhidos dentro do imenso e contínuo universo em que consiste a trajetória vivida por uma pessoa ou por uma sociedade. A eleição desses e/ou daqueles elementos não se dá por acaso. O processo de construção de memórias implica escolhas entre os fatos do passado que, por uma razão ou outra, determinado grupo considera que devam ser lembrados. Ao fazer escolhas, o grupo também esquece e faz esquecer outros acontecimentos. Assim, a ideia de que numa sociedade há sempre várias memórias e, muita delas, muitas vezes, em disputa é algo que precisa ser levado em consideração, antes mesmo de nos perguntarmos sobre os responsáveis pela transmissão de determinada lembrança. Segundo Alessandro Portelli, “[...] na verdade, estamos lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas”<sup>88</sup>. A memória é, portanto, um fenômeno socialmente e individualmente construído.

No processo de construção da memória de Villa-Lobos a primeira característica destacada pelos seus biógrafos foi, como já dito, a sua *genialidade*. Desde o seu nascimento, em 1887, e seus primeiros contatos com a música, através das lições recebidas pelo pai, até a composição das *Bachianas Brasileiras n.º 5*, em 1938, toda a autobiografia do maestro está pautada pelas suas conquistas no terreno musical, organizadas de acordo com o estágio correspondente à infância, juventude, amadurecimento e maturidade artística. Sobre esta organização, basearam-se posteriormente todos os seus biógrafos, na elaboração de suas respectivas obras. Vasco Mariz, em sua primeira obra, a de 1949, dividiu o livro em duas seções: “A vida de Heitor Villa-Lobos” e a “Obra de Heitor Villa-Lobos”. Os oito capítulos que compõem a primeira seção

---

<sup>86</sup> Ao todo foram doze as edições dessa obra, em vários idiomas, além do português (inglês, francês e russo) sendo a mais recente versão em português, datada de 2006. Informações obtidas no site [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br). Acesso em 12/02/2017.

<sup>87</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 8.

correspondem à mesma organização dada pelo maestro na sua *Autobiografia*: “Infância”, “Os Chorões”, “Em busca da personalidade” (juventude), “O Inovador”, “A Semana de Arte Moderna”, “Paris”, “Maturidade” e “O Educador”. Na edição de 1989, Mariz ainda manteve essa divisão, embora acrescentasse os capítulos: “O Reconhecimento Mundial” e “O homem e a Obra”, que correspondem ao legado que deixou<sup>89</sup>. É importante destacar que em um livro com duzentas e trinta e três páginas, Mariz dedicou apenas onze páginas ao capítulo “O Educador”, ou seja, a experiência de agente público, à frente da SEMA e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, totalizando quinze anos de trabalho do maestro.

Nesse tipo de biografia, onde o texto aparece organizado numa cronologia, pautada nos diversos estágios da formação intelectual do biografado, os autores, em geral, procuram mostrar a evolução criativa do seu personagem, do aumento de sua sabedoria, desde os seus primeiros passos até o momento em que atinge o seu ápice, um estágio inacessível para a maioria dos homens. No caso de Villa-Lobos, como é recorrentemente relatado, esta propriedade teria se manifestado desde a sua infância:

Desde os seis anos de idade aprendera com o pai a tocar violoncelo em uma viola especialmente adaptada para aquele fim. No ano seguinte, já improvisava melodias simples, baseadas nas cantigas de roda que cantava com os seus companheirinhos de folguedo<sup>90</sup>.

A citação de Vasco Mariz mostra também outra característica formadora da personalidade artística do personagem, sempre destacada por este tipo de biografia laudatória: a do artista *autenticamente* brasileiro e ligado à raiz da música *nacional*, algo que nada mais é do que a repetição do texto do próprio maestro, ou seja, as informações contidas na *Autobiografia*.

---

<sup>88</sup> Ver PORTELLI, Alessando. “O massacre de Civitella Vila di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1994): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 109.

<sup>89</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 5-10. A segunda parte da edição em português de 1989, que utilizo nesse trabalho, intitula-se “A Obra” e está subdividida em “Os Choros”, “As Bachianas Brasileiras”, “As Peças para Piano”, “Os Concertos”, “As Sinfonias”, “Os Bailados e os Poemas Sinfônicos”, “A Música de Câmara”, “As Canções”, “Música Vocal (óperas, oratórios e peças corais)”, mais um Apêndice contendo agora, além de uma lista das obras importantes do maestro, já presente em outras edições, uma bibliografia comentada e a Aula Magna proferida por Mariz na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 16 de março de 1989, por ocasião das comemorações dos 102 anos de nascimento de Villa-Lobos (p. 218-226).

<sup>90</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 25.

Na mesma direção do livro de Vasco Mariz, outra importante biografia de Villa-Lobos é a de Lisa Peppercorn, intitulada *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Trata-se de uma jornalista norte-americana, contemporânea e amiga de Villa-Lobos, também conhecida pelo nome de Lisa Bauer ou Lisa Margot, cujo nome apareceu, em várias ocasiões, em meio à *intrigas* e *denúncias*, nas páginas dos jornais da época. Em um desses episódios, ao que parece, acusaram-na de haver prestado serviços de tradução ao maestro para algumas de suas obras, sendo contratada mediante utilização de dinheiro público e com a promessa de um emprego de tradutora para correspondência estrangeira no Serviço de Educação Cultural e Artístico. O fato gerou muita polêmica, com o jornal *O Radical* acusando o maestro de antinacional e exigindo explicações no artigo “Explique-se o Sr Villa-Lobos”, ao qual ele respondeu, três dias depois, uma resposta em *O Diário de Notícias* com o mesmo título. Além disso, pesava sobre a jornalista, denúncias na imprensa de que retratava de forma pejorativa o Brasil em suas reportagens para o jornal *New York Times*, embora, ao mesmo tempo, pleiteasse a cidadania brasileira<sup>91</sup>.

O livro de Peppercorn foi publicado pela primeira vez em alemão, no ano de 1972. A tradução em português só aconteceu em 1989. Segundo a autora, o livro foi escrito a partir de “longas conversas com Villa-Lobos”, durante quase vinte anos; entrevistou ainda amigos e contemporâneos do compositor – “o que também lhe permitiu examinar suas obras nas versões originais” –; e, para obter informações mais detalhadas, pesquisou em jornais do Rio de Janeiro e São Paulo de 1912 em diante, assim como em revistas especializadas europeias e americanas, em bibliotecas dos EUA, da Europa e de Israel, além de outras fontes<sup>92</sup>.

Da mesma forma que o livro de Vasco Mariz, dividi-se em oito capítulos: “Infância e Juventude”, “Viagens pelo Brasil”, “Desenvolvimento Artístico”, “Primeira viagem à Europa”, “De volta ao Brasil”, “Paris”, “O Brasil depois de 1930” e “Os últimos anos”. Preocupada com a trajetória evolutiva das características composicionais do maestro, apesar do capítulo “O Brasil

---

<sup>91</sup> Os jornais com as denúncias contra o maestro Villa-Lobos e a jornalista foram, respectivamente: jornal *O Radical*, terça-feira, 7 de janeiro de 1941. Rio de Janeiro, Edição 3.178, Ano IX, p. 2 e jornal *A Noite*, quarta-feira, 8 de janeiro de 1941. Rio de Janeiro, Edição 10.384, Ano XXX, p. 2. O documento resposta do maestro encontra-se na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 1: HV:01.01.03. Neste documento, consta a informação que fora publicada no jornal *Diário de Notícias* no dia 8 de janeiro de 1941. Há um equívoco, entretanto, a matéria só foi publicada no dia 10. Ver jornal *Diário de Notícias*, sexta-feira, 10 de janeiro de 1941. Rio de Janeiro, Edição 5.585, Ano XI, p. 9. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 28/07/2016. Todos os artigos estão disponíveis no Anexo II.

<sup>92</sup> Ver PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos. Biografia ilustrada...*, cit., p. 7-8. Houve também uma publicação em inglês. Em português, a obra foi reeditada em 2000.

depois de 1930”, a biografia não analisa a ligação política entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas, embora consciente e/ou inconscientemente, acabe por pontuar o início de uma nova época, de uma nova fase de atividade no pós-30<sup>93</sup>. A proposta pedagógica do maestro é retratada em quatorze páginas, num total de cento e sessenta e três, limitando-se Peppercorn a falar das dificuldades iniciais enfrentadas à frente da SEMA e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, causadas pela falta de professores especializados e pelas críticas que partiam da imprensa e do corpo docente da Escola de Música do Rio de Janeiro, que não aceitava sua indicação para o cargo. Aborda, no entanto, o processo de instrução musical “inventado” pelo maestro – o “Método Manisolfá” – e das apresentações orfeônicas realizadas durante o governo Vargas. Na realidade, sua preocupação foi a de mostrar que, no período em que o compositor esteve envolvido com a educação, “nada de novo aconteceu na vida de Villa-Lobos”, que “continuou dando concertos para orquestra ocasionalmente, mas fora isso, ocupava-se principalmente em fazer arranjos de canções para o seu coral de professores ou para escolas”<sup>94</sup>. Em síntese, a partir do mesmo enfoque laudatório, o livro encadeia etapa a etapa da vida e da obra musical de Villa-Lobos, obedecendo a uma linha cronológica, como fizera Vasco Mariz.

Os artigos da museóloga e pesquisadora Maria Augusta Machado da Silva (1915-?) vão ainda mais longe nessa *idealização* da imagem do maestro como *genuinamente* brasileiro. Em 1988 e 1999, a autora percorreu a mesma lógica cronológica dos trabalhos de Mariz e de Peppercorn, ou seja, as fases da vida do maestro. Recorrendo a uma linguagem poética, distinguiu-se destacando o período vivido em Minas Gerais e o quanto isso teria influenciado, mais tarde, sua carreira artística. Ainda segundo ela, o pai do maestro escrevera um livro atacando a ditadura militarista de Floriano Peixoto, cujas repercussões resultaram numa ordem de prisão, a partir de processo aberto contra Raul Villa-Lobos com a acusação de desviar livros da Biblioteca Nacional. A partir desse momento, alguns amigos influentes, que também se opunham ao regime, planejaram a fuga da família para a cidade fluminense de Sapucaia e, daí, para a povoação de Bicas, nos arredores de Juiz de Fora, acabando a transferência em Sant’Ana de Cataguazes, na zona da mata mineira. Nestas viagens, “feitas em trens a vapor”, especula então que, provavelmente,

Villa-Lobos registrou impressões e ruídos que posteriormente deram origem ao famoso ‘Trenzinho Caipira’.

---

<sup>93</sup> PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos. Biografia ilustrada...*, cit., p. 114-127.

<sup>94</sup> PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos. Biografia ilustrada...*, cit., p. 123.

Foi o seu primeiro encontro com os violeiros, os cantadores, os aboios, os sons musicais dos carros de bois, dos pássaros despertando madrugadas e anoiteceres, dos ventos fazendo músicas nas árvores, dos pios comunicantes, das vozes dos homens e dos animais. Um mundo totalmente novo a se justapor aos ruídos urbanos que o fascinavam<sup>95</sup>.

Mesmo admitindo que tudo não passara de fruto da imaginação do músico, Maria Augusta Machado da Silva também abordou a suposta participação de Villa-Lobos na expedição Rondon, onde teria convivido com indígenas. O seu cunhado, Romeu Bormann fez parte dessa expedição como telegrafista, relatando posteriormente para a família os seus detalhes. Segundo a autora, “o que certamente causou a Villa-Lobos um enorme interesse foi o relato da reação dos índios ao ouvirem a voz de Caruso num gramofone e os 138 fonogramas de músicas indígenas gravados por Roquette Pinto, entre os índios parecis”<sup>96</sup>. Sempre sem indicar documentos ou depoimentos que tivessem servido de fonte de informação, o texto mostra-se recheado de figuras de linguagem de modo a criar uma imagem poética, idealizada e nostálgica do passado do compositor.

Ao tocar na questão sensível da ligação do compositor com o Estado Novo, a autora observa que o

Estado Novo, identificado como rótulo da Ditadura Vargas, teve, na época de sua vigência, defensores e opositores radicais. Para uns, representava conquistas trabalhistas, participação, força agregadora de caráter social. Para outros, apenas um governo demagógico que se mantinha através de luta de classes. [...] O fato é que a participação artística de Villa-Lobos na cerimônia cívico-religiosa da incineração das bandeiras estaduais vinculou-o irreversivelmente ao Estado Novo. Circunstância que, até a atualidade, atua de forma agressiva e radical em relação às suas obras<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> A autora, entretanto, não citou a fonte de onde tenha retirado tais informações. Ver SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”. In: *Revista do Brasil*. Ano 4-nº 1. Rio Arte-Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988, p. 46-47. Ver também \_\_\_\_\_. “Notas biográficas sobre a infância e a mocidade”. In: *Villa-Lobos. Brasileira*. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 3, setembro de 1999. Essas histórias foram contadas por Vasco Mariz tendo como base documental o livro de Rodrigo Otávio, *Minhas Memórias dos Outros*, de 1936. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 24. Há controvérsias também em relação à importância do cargo que o pai de Villa-Lobos exercia na Biblioteca Nacional. Para uns, como Maria Augusta – era um simples amanuense –, para outros, como Ahyara I. Villa-Lobos era “professor, físico, músico e alto funcionário da Biblioteca Nacional”. Ver VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família.*, cit., p. 10.

<sup>96</sup> Ver SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”..., cit., p. 57.

<sup>97</sup> Ver SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”, cit., p. 60.

Chefe da Seção de Pesquisa do Museu Villa-Lobos durante algum tempo, ou seja, atuando como uma das responsáveis pela produção de determinada imagem do compositor, nas vinte páginas do artigo da *Revista do Brasil*, Maria Augusta Machado da Silva não deixa de mencionar o contexto político da época, como revela a citação anterior. No entanto, dedica apenas três parágrafos ao convite de Anísio Teixeira ao maestro para ocupar o cargo de diretor do ensino musical das escolas do Distrito Federal, diminuindo assim o papel de Villa-Lobos enquanto educador, embora reconheça o seu lugar de músico oficial do Estado Novo e o desgaste de sua imagem no após a redemocratização de 1945.

Já o artigo do crítico e musicólogo Eurico Nazaré Nogueira França (1913-1992), que foi amigo do maestro e também trabalhou no Museu Villa-Lobos como coordenador, se não abandona o tom laudatório comum aos autores anteriores, concede maior ênfase aos aspectos técnicos e artísticos da obra, a fim de destacar o caráter do compositor de precursor da *verdadeira* música brasileira, ao liberá-la “do modelo europeu”. Em apenas quatorze páginas, ele parte para a afirmação de Gilberto Freyre – “Villa-Lobos é o intérprete musical do Brasil” –, numa conferência para homenagear o maestro em 1982, de modo a examinar a obra artística do compositor: os *Choros*, as *Bachianas*, a música para piano, as obras de câmara e sinfônicas, etc., mas sem perder o sentido laudatório: “Villa-Lobos, ao mesmo tempo, o arauto e o profeta, [...] o retrato musical do Brasil”. E mais:

As palavras gilbertianas sugerem que Villa-Lobos é o intérprete musical do Brasil [...] o cantor do universo tropical [...].

O contato íntimo que estabelece com a música folclórica, ao colhê-la, na fonte, impregna-lhe a obra inteira de íntima brasilidade, prodigiosamente diversificada. A vivência extrema, na absorção complexa de materiais, que vão desde o canto urbano carioca ao indígena do Alto Purus, corresponde uma produção inesgotável, a mostrar-nos que Villa-Lobos se alimenta de brasilidade, de todas as nossas vozes das cidades e das selvas, mas também do espetáculo dos rios, das matas e das montanhas, da realidade do homem e da paisagem – e fez desbordar a imaginação criadora movido por um insopitável impulso biológico. [...] A inevitável consciência de ser uma força, um agente, uma explosão de brasilidade, tinha que naturalmente moldar-lhe a personalidade. Daí suas atitudes tão típicas, que se lhe compunham a fisionomia barroca. ‘O folclore sou eu’ – proclamava Villa-Lobos. E esse dito, que na época surpreendeu muita gente, corresponde a uma *verdade transcendente*, porque ele resume e supera vozes folclóricas<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Ver FRANÇA, Eurico Nazaré Nogueira. “Villa-Lobos e Gilberto Freyre”. In: *Revista do Brasil*. Ano 4-nº 1. Rio Arte-Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988, p. 11-12. O autor em questão, da mesma forma que Vasco Mariz e Donatello Grieco, manteve correspondência com o maestro. Ver Seção de

Maria Augusta Machado e Nogueira França ressaltam, dessa maneira, um Villa-Lobos familiar com o sertão e a música *folclórica* que ali se originara. Apesar disso, outros destacaram o seu contato com a música popular urbana, especialmente a dos *chorões*. Com isso, acaba-se compondo a imagem do compositor como alguém, ao mesmo tempo, *rural* e *urbano*, capaz de combinar a *pureza* e a *brasilidade* do sertanejo, do caipira, com a *erudição* e a *inteligência* do homem da cidade, do cosmopolita, capaz de realizar, portanto, a síntese entre o *popular* e o *erudito*.

Segundo essa versão, desde muito cedo o compositor se sentia *atraído* por este tipo de música, tendo que romper com uma série de tabus para firmar o seu gosto. Por sua vez, ela aparece em Francisco Pereira da Silva.

Zé do Cavaquinho, que lhe ensinara capoeira ou a divertir-se pelo mato, nas artes de apanhar preás, era amigo de importantes ‘chorões’ de serenatas, e uma noite levou o companheiro para conhecer uma dessas funções.

Era um grupo que vinha de uma festa. Um conjunto de tocadores de flauta, violão e cavaquinho, pistão, saxofone e outros instrumentos. Ora solava a flauta, ora o violão, ora o cavaquinho. Um tema dado, uma melodia, era esta desenvolvida em múltiplas variações que podiam alcançar um tom mais sério ou mais jocoso, mais nobre ou, então, desembocar para o corriqueiro. Mas em geral era o tom sentimental que caracterizava o conjunto dos ‘chorões’. Já o seresteiro era o apaixonado a cantar para todos, acompanhando-se do violão, o seu amor, ou mais certo, as desditas do seu amor.

Villa-Lobos via e ouvia as explicações de Zé do Cavaquinho. Estava encantado como esse novo mundo, o mundo da música noturna, a vagar pelas ruas do Rio de Janeiro. O mundo que os bem-comportados chamavam, com desprezo, de vida boêmia.

Daquele contato com o Zé e seus amigos chorões, compôs, aos treze anos, a **Panqueca**, para violão. O nome foi uma homenagem a um de seus pratos favoritos, a panqueca.

D. Noêmia pôs as mãos na cabeça. Nada de violão, que é instrumento de capadócios! Inda fosse o nobre violão que o pai tocava ... Que ele mirasse no exemplo do pai e não andasse a frequentar mais aquele terreno baldio. E que nem sonhasse em se misturar com esses cachaceiros de serenatas. Os perdidos! [...]

Quase menino, ainda, queria tornar-se mais íntimo dos seresteiros. E o que fazer para agradar-lhes, para que eles o deixassem dedilhar o violão e acompanhá-los pelas ruas, becos e vielas da provinciana cidade do Rio de Janeiro? Depressa encontrou logo um meio de captar-lhes amizade: foi vendendo aqui, ali, alguns

livros da excelente biblioteca que o pai lhe deixara. Dinheiro apurado pagava pingas para aqueles notívagos tocadores, e até chegou a adquirir um violão<sup>99</sup>.

De fato, na época, o violão era ainda um instrumento não bem aceito<sup>100</sup>. Vinha associado à vida boêmia, símbolo da malandragem, como aparece em Lima Barreto: “a vizinhança conclui logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” Pouco lhe importava o preconceito.

De acordo com a sua paixão dominante, Quaresma estivera muito tempo a meditar qual seria a expressão poético-musical característica da alma nacional. Consultou historiadores, cronistas e filósofos e adquiriu a certeza que era a modinha acompanhada pelo violão. Seguro dessa verdade, não teve dúvida: tratou de aprender o instrumento genuinamente brasileiro e entrar nos segredos da modinha<sup>101</sup>.

Como resultado, o filho de Dona Noêmia”, integrou-se ao grupo liderado pelo também violonista Quincas Laranjeira e composto por Zé do Cavaquinho, naturalmente, e por Luís de Sousa e Luis Gonzaga da Hora, no pistão baixo; Anacleto de Medeiros, no saxofone; no oficlíde, Macário e Irineu Almeida; e, na flauta, Juca Kalu, Spíndola e Felisberto Marques. Eles se reuniam na loja *Cavaquinho de Ouro*, situada rua da Carioca, onde recebiam os convites para tocar em bailes e em festas<sup>102</sup>. Para Pereira da Silva, essa convivência com os “chorões” refletiu-se, “mais tarde, em suas composições, em criações mais elaboradas, com um sabor todo novo e

---

<sup>99</sup> Ver SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Editora Três, 1974, p. 52-53. Também aqui o autor não menciona as fontes de onde são retiradas essas informações. Vasco Mariz se refere a Zé do Cavaquinho (José Rodrigues de Moura) como aquele que introduziu Tuhú nos diversos grupos de chorões, aprendendo “um pouco de capoeiragem” e se divertindo “em pegar preás com um rapaz muito hábil, o futuro Zé do Cavaquinho, figura representativa dos chorões cariocas”. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 28-29. É interessante que esse mesmo Zé do Cavaquinho foi depois funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, organizado e dirigido pelo maestro.

<sup>100</sup> Ver também TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, ainda que destaque o maestro como “grande conhecedor” do instrumento (cf. p. 103).

<sup>101</sup> BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 9 e 23. Informações obtidas no site [www.ebooksbrasil.org/adobebook/policarpoE.pdf](http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/policarpoE.pdf). Acesso em 04/04/2014. O livro veio a público pela primeira vez em folhetins, entre agosto e outubro de 1911, na edição da tarde do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Em 1915, também no Rio de Janeiro, a obra foi impressa pela primeira vez.

<sup>102</sup> Ver <http://www.dicionariompb.com.br/villa-lobos/dados-artisticos>. Acesso em 07/07/2017. Cf também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 30-35.

bem brasileiro. As músicas que começa a compor partem do coração de seu povo, afastando-se dos padrões rançosos dos modelos europeus”<sup>103</sup>.

O livro, publicado na Coleção *Os Grandes Brasileiros*, da revista *Isto é*, persegue, igualmente uma linha cronológica. O Villa-Lobos educador comparece somente em seis páginas do capítulo XVIII, onde o autor cita Anísio Teixeira de forma muito superficial e sequer menciona Getúlio Vargas. Como nas estórias, do tipo “era uma vez...”, ao longo de duzentas e três páginas, divididas em trinta e dois capítulos, a narrativa constrói com títulos pretensamente poéticos, cada um retratando uma etapa da vida do personagem. O capítulo I, “Sob o verde das Laranjeiras”, por exemplo, fala do nascimento do maestro: “Foi num fim de verão, quando as cigarras ziniam e as acácias se cobriam de flores amarelas, que nasceu Heitor Villa-Lobos...”; no capítulo II, “Da viola do sertão às cantigas de Ciranda”, trata do período em que Villa-Lobos viveu em Minas: “o miudinho Tuhu, quando ouvia um ponteio de viola, aguçava o ouvido e, rápido, se escapulia de casa...”; no capítulo IV, “O Chorão Villa-Lobos”, retratou o contato com os músicos populares e as “tentativas” do aprendizado de harmonia no Instituto Nacional de Música: Villa-Lobos “não gostou da rigidez e nem do convencionalismo do ensino e abandonou as aulas do instituto...”; no capítulo V, “Bota de Sete Léguas”, narra as viagens pelo interior, onde há uma música “com outros sons e outros ritmos, e que precisa ser descoberta...”; e assim por diante, até o último capítulo, quando fala da doença do maestro, que o levaria à morte. E, para encerrar, Pereira da Silva relembra a homenagem ao compositor da Escola de Samba Mangueira no carnaval de 1966.

Os crioulos capricharam na bela homenagem. [...]

As alegorias de suas alas evocavam as composições do grande maestro. [...] e sobretudo, havia o destaque da Dança do Índio Branco, um índio que, diz a lenda, dançou sem parar, até morrer. Era Villa-Lobos a própria imagem do índio. Um povo vindo da escura selva, cantando e dançando até o amanhecer. [...] O verde e rosa de um Brasil belo, doce, puro e ingênuo. Villa-Lobos, para sempre, no coração de seu povo. Villa-Lobos cada vez mais vivo<sup>104</sup>.

Mais recente é o livro do jornalista e crítico musical, Luiz Paulo Horta (1943-2013), publicado em 1987. A primeira frase de seu livro já denota o tom de toda a sua narrativa: “Villa-

---

<sup>103</sup> SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. cit., p. 55-58.

Lobos está para música brasileira como Bach está para música alemã: tudo parece começar com ele”. E citando Manuel Bandeira, reitera: “Era um gênio mesmo”, [...] “o mais autêntico que já tivemos, se é que algum dia tivemos outro”. Segue-se a esperada narrativa apologética, heroizando a figura de Villa-Lobos e realçando a cada capítulo qualidades intrínsecas ao personagem, para destacar sua genialidade, seu talento precoce, a exuberância da obra, as dificuldades encontradas e superadas em sua carreira; enfim, o que ele denominou de “fenômeno Villa-Lobos”, *precursor* da música nacional, apesar das muitas lendas que sempre o envolveram.

Dessa profusão de histórias, da mistura permanente entre o mito e a realidade, houve (e como houve) quem partisse para a conclusão de que o Villa-Lobos era um mistificador, um aventureiro, um aproveitador do folclore. Mas também se pode ver em tudo isso a abundância da imaginação de uma *personalidade ciclópica* que conservou por toda a vida o “olho mágico” que é privilégio das crianças – e dos criadores.

Há uma explicação bem mais simples que essas dissonâncias. *O “milagre” Villa-Lobos não foi absolutamente assimilado pelo Rio de Janeiro belle époque – o de um criador que, por uma intuição divinatória, juntava as pontas da tradição popular e da sensibilidade culta: a primeira vez que isso foi feito, numa tal proporção, na cultura brasileira.* O meio reagiu com o sarcasmo ou o simples distanciamento.

Nesse ambiente hostil, impenetrável, Villa-Lobos compensou, com o seu poder fabulatório, o que a realidade lhe negava. Vivia simultaneamente em vários planos. Mas mesmo quando o reconhecimento chegou – mais no estrangeiro do que no Brasil -, ele não perdeu os seus poderes “mitológicos”<sup>105</sup>.

Organizado em dez capítulos, o livro segue a cronologia dos acontecimentos mais importantes da vida do maestro. Nas cento e vinte e seis páginas, relata desde o nascimento (“No Compasso do Choro”), as viagens (“Correrias pelo Brasil”), a vida no Rio de Janeiro (“Na Rua Dídimo”), para chegar, enfim às viagens aos EUA e depois à morte (“Villa no Outono”), ao que se soma, como apêndices, uma cronologia, um vocabulário musical, uma bibliografia e o catálogo das composições. Ao longo do texto, mais denso que o de Pereira da Silva, destaca-se a capacidade da obra de Villa-Lobos de aproximar-se, ao mesmo tempo, da música popular (urbana ou folclórica) com as formas *elevadas* da arte musical, aspecto manifestado de início no gosto

---

<sup>104</sup> SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*, cit. p. 193-195. Cf. p. 39, 43, 50 e 59 para as citações anteriores.

<sup>105</sup> HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 9-10.

pela música de Bach tocada por sua tia Zizinha e, posteriormente, pela série das *Bachianas Brasileiras*<sup>106</sup>.

Uma outra ‘iniciação’ foi feita mesmo em casa: o jovem Heitor, na sua inquietação, achava às vezes ‘quadradas’ as peças clássicas que ouvia executadas pelo grupo do pai; mas experimentava uma fascinação inesperada ao ouvir os prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado*, de Bach, interpretados ao piano por sua tia Zizinha. O roteiro de sua vida começava a ser definido muito depressa: de um lado, a absoluta liberdade improvisatória dos *chorões*; de outro, a severa disciplina da arte de Bach<sup>107</sup>.

Todas as características – a identificação com os elementos do folclore, dos sons da natureza, com os chorões, além da música erudita constituem elementos que, como se vai evidenciando, os biógrafos elegeram, sem grandes variações, para compor a personalidade do compositor, desde a obra de Vasco Mariz em 1949 até a de Luiz Paulo Horta em 1987, passando pelas de Lisa Peppercorn (1972) e de Francisco Pereira da Silva (1974).

À regra não fugiu outro autor, o diplomata Donatello Grieco, contemporâneo do maestro, com quem ele manteve relações na década de 1950 em Nova York, onde morava. O livro foi construído como se fosse um roteiro, como o próprio nome indica, por meio de comentários, ano a ano, das atividades do compositor desde seu nascimento<sup>108</sup>.

Na mesma direção seguiu o crítico musical e amigo de Villa-Lobos José Cândido Andrade Muricy (1895-1984).

O caso Villa-Lobos veio comprovar que só um artista de sua complexidade poderia refletir, em sua amplitude, o caleidoscópio imaginativo e de sensibilidade da alma brasileira. [...] Esse criador, de complexa espontaneidade, [...] não renuncia a nenhuma de suas desencontradas tendências, a nenhuma das facetas da sua multiforme vocação. Na sua obra coexistem o chorinho insinuante e saudoso e o grande painel selvagem do *Amazonas*; uma valsinha brasileira retrabalhada com trato de ourives, e massa monumental da *Primeira Missa no Brasil*<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Leopoldina Villa-Lobos do Amaral, a Zizinha - era como era carinhosamente chamada a única irmã de Raul Villa-Lobos, pai do maestro -, era casada com o dr Gurgel do Amaral, médico famoso na época, grande colaborador de Oswaldo Cruz, no combate à febre amarela e varíola. Eles foram padrinhos do maestro. Ver VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família*, cit., p. 10.

<sup>107</sup> HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*, cit., p. 17.

<sup>108</sup> GRIECO, Donatello. *Roteiro Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.

<sup>109</sup> MURICY, José Cândido Andrade. *Villa-Lobos – Uma interpretação*. Ministério da Educação, 1961, p. 19-20.

E nem mesmo Anna Stella Schic (1925-2009), pianista, amiga do maestro e considerada uma de suas maiores intérpretes. Para ela:

As águas dos rios começavam a misturar-se; de um lado, às da grande corrente popular oriunda de diversas fontes, que se amalgamavam num verdadeiro espírito popular; de outro, o conhecimento das técnicas ocidentais que traziam um apoio, constituíam o esqueleto, a armadura, para que essa vida esfuziante, que estava se organizando, se expressasse. O ponto culminante, a base sólida do edifício, foi Villa-Lobos<sup>110</sup>.

Não obstante, fora o próprio maestro, em sua *Autobiografia* quem destacara as características formadoras de uma personalidade musical. E, consciente ou inconscientemente, na memória construída, seus biógrafos não o contradisseram. Cada um a sua maneira construiu uma figura do compositor em que se destacava a variedade, a particularidade, a espontaneidade, a simplicidade e, sobretudo, a brasilidade de sua música. Por outro lado, a preocupação de projetar-se como músico genuinamente brasileiro, conhecedor de sua terra e sua gente, fez com que Villa-Lobos incluísse em seu relato viagens fantásticas, que teria realizado em sua juventude pelo interior dos Estados do Brasil. Algumas ocorreram de fato, mas outras não. Alguns biógrafos, após a morte do músico, ao reconhecerem que diversas das tais narrativas não passavam de invenções e anedotas, revisaram as edições mais recentes de suas obras. A maioria, porém, sem grandes preocupações documentais, continuou a incluí-las em seus livros, pois as tinham ouvido contar pelo próprio Villa-Lobos ou por alguém que era próximo dele. Francisco Pereira da Silva, por exemplo, escreve: incluem essas histórias em seus livros como sendo verdadeiras, uma vez que muitos as ouviram do próprio Villa-Lobos. Na versão contada pelo maestro, essas viagens teriam sido realizadas objetivando o recolhimento de material folclórico o qual, posteriormente, viria a ser utilizado em suas composições. Autores como Francisco Pereira da Silva assim se referiu a essas viagens:

[...] Em 1910, ele se engaja como músico de orquestra de uma companhia de opereta. Um grupo de mambembes que pretendia fazer toda a praça nordestina e chegar até o Pará. As dificuldades financeiras porém foram minando a companhiazinha que, dissolve-se aqui, dissolve-se acolá, terminou dissolvendo-se no Recife.

---

<sup>110</sup> SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 24-25.

Villa-Lobos contudo não iria se conformar com o destino da companhia, que era ficar em Recife, à espera de melhor sorte, para recambiar os seus integrantes no Rio. Não ele. O roteiro estava traçado. Era seguir viagem com o seu vilão. E vai a Fortaleza e lá se enamora de uma moça de nome Carmen. Mas deixa Carmen com saudades e segue até Belém, até a porta da Amazônia. Dando seus concertos cariocas consegue dinheiro, toma o navio e volta a Fortaleza para namorar Carmem.

Em Fortaleza conhece um boêmio incorrigível, sempre na bebedeira, mas bom músico, pianista e saxofonista. É o jovem Donizetti. Donizetti era capaz de aceitar toda e qualquer aventura, e isto animou Villa-Lobos que via no recém-amigo o homem ideal para uma volta à Amazônia. Iria até Manaus, mas a pé, pelo interior. Donizetti concordou ali, na bucha. [...] Foram quatro Estados de grandes extensões territoriais que eles tiveram de atravessar, até chegarem a Belém. Hospedavam-se em casebres de caboclos. [...] Então, ele no violão e Donizetti no saxofone, tocavam para agradecer a boia. Dormiam pelos matos, ouviam miados de onças, fugiam de cobras venenosas, e andavam, andavam sempre.

Villa-Lobos fazendo suas pesquisas musicais e Donizetti, quando a sorte o favorecia, empilecando-se na cachaça. [...] Atravessa o território brasileiro e chega até a ilha de Barbados, onde escreve *Danças Africanas: Farrapos, Kankukus e Kankikis*, isto é, a dança dos velhos, dos moços e das crianças. Esta obra, no entanto, só terminaria em 1914. Três anos fora do Rio e sem ninguém ter notícias do rapaz, D. Noêmia, que o considerava morto, encomendou uma missa por sua inquieta alma<sup>111</sup>.

Mas essas histórias eram, em grande parte, produto da fértil imaginação do maestro, fato reconhecido por Vasco Mariz, quando da revisão de sua obra sobre o compositor publicada em 1989.

A mais importante conclusão de nossas pesquisas é que só existem provas concretas de duas longas viagens na juventude do compositor: uma, em 1908, a Paranaguá, e outra, em 1911-12, ao nordeste e ao norte do país, como violoncelista da orquestra de operetas Luís Moreira. Não há a menor dúvida de que Heitor não participou da expedição Rondon à Amazônia: seu nome não consta da relação dos membros da expedição. As mirabolantes declarações do compositor, feitas a mim e a outros, sobre suas aventuras na Amazônia parecem ter se inspirado nas pitorescas informações ouvidas de seu cunhado Romeu Bormann, em casa de sua irmã Carmem. Romeu passou dois anos na Amazônia como telegrafista da missão Rondon e de lá trouxe abundante anedotário. Para

---

<sup>111</sup> SILVA, Francisco Pereira. *Villa-Lobos*, cit., p. 63-66. A obra é de 1974. Em 2004, Ermelinda A. Paz registra que “na quarta viagem que durou três anos, ele foi acompanhado pelo amigo Donizetti. Viajaram pelo Norte e Nordeste, tocando aqui e ali para ganhar dinheiro, travando contato com os índios pacíficos para conhecer sua música”. Acrescenta que, na volta ao Rio, “surpreendeu-se com sua mãe, que, imaginando que estivesse morto, em virtude da falta de notícias, encomendara uma missa por sua alma”. Ver PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular...*, cit., p. 16.

efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios contados pelo cunhado<sup>112</sup>.

Maria Augusta Machado da Silva, por sua vez, em relação a essas viagens, afirma que há documentos no Museu Villa-Lobos que provam definitivamente a viagem a Paranaguá em 1908: um retrato que Villa-Lobos teria enviado a sua irmã mais velha, a Bertha – carinhosamente chamada por Lulucha –, um programa do Teatro Santa Celina e um programa do Clube Literário<sup>113</sup>. E, embora a autora não os tenha indicado, esses documentos realmente existem e estão disponíveis no acervo do Museu Villa-Lobos<sup>114</sup>. Além disso, acrescenta, sem comprovação, que a permanência na cidade, “tocando violoncelo para as elites e violão para a gente jovem”, estendera-se por dois anos, sendo motivada pela necessidade de escapar da perseguição policial movida contra sambistas e chorões.

Já em relação à suposta viagem à Amazônia, não há nenhuma informação oficial que a comprove. No próprio *site* do Museu Villa-Lobos constam informações de viagens no ano de 1905 aos estados do Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, com temporadas em engenhos de fazendas do interior, em busca do folclore local. Menciona-se ainda uma excursão pelo interior dos estados do Norte e Nordeste, mas sem menção à Amazônia<sup>115</sup>. Entretanto, há no Museu uma espécie de anotação de apenas uma página, escrita pelo próprio Villa-Lobos, sem data, intitulada: “Viagens de Pesquisas, Observações e Adaptação Psicológico-Sincrética das Expansões, Expressões e Manifestações da Natureza do Brasil para sentir conscientemente o ambiente da Música Típica Brasileira”. O documento parece mais um roteiro, pois, depois de referir-se a três viagens ao Norte e Centro e uma ao Sul, passa, em seguida, a arrolar rios e outros acidentes geográficos, como se os tivesse percorrido ou pretendesse percorrer: “Amazonas – Rio Branco – Negro – Amazonas – Negro – Quito – Purús até o Alto-Purús”, e também os rios Solimões, Madeira, Mamoré (Cuiabá), Xingú, Tapajós, Tocantins, Parnaíba, Araguaia, São Francisco, Paraná, Paranaíba, Paraíba do Sul e Tietê, as serras de Cayapó e Norte, a Planície de Goiás,

---

<sup>112</sup> MARIZ, Vasco. “O projeto memória de Villa-Lobos”. In: *Vida Musical IV*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2011, p. 16. Publicado também na revista *Brasiliana*. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Nº 3/setembro de 1999.

<sup>113</sup> Ver SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”, cit., p. 48-49.

<sup>114</sup> Ver Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL:Pasta 04:HVL:01.03.01 a 01.03.21.

<sup>115</sup> Ver *site* do Museu Villa-Lobos: <http://www.museuvillalobos.org.br>. Acesso em 04/04/2014.

Minas e Estado do Rio e Capital Federal<sup>116</sup>. É possível que ainda haja muito a ser explorado, principalmente nos acervos sobre folclore, no norte e nordeste do país, o que poderia trazer mais elementos sobre o assunto<sup>117</sup>.

E as histórias não param por aqui. Conforme Vasco Mariz, sua popularidade na França iniciou-se com a publicação de um artigo da poetisa francesa Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), às vésperas de concerto na *Salle des Agriculteurs* no periódico *L'Intransigeante* (1880-1948). Nele, Villa-Lobos aparecia como um exótico compositor brasileiro que, em sua juventude, fora aprisionado por uma tribo de índios antropófagos e amarrado a um poste, enquanto dançavam à volta, esperando para assá-lo. Segundo Mariz, a escritora baseou o seu texto em *Viagem ao Brasil*, do viajante alemão Hans Staden, que esteve no Brasil em meados do século XVI e relatou as suas aventuras no livro. Esse artigo deu o que falar, afinal, o compositor teria sido membro de uma expedição científica alemã em pleno século XX! Ele acredita que Mardrus teve as melhores das intenções, mas o equívoco, em realidade, acabou “atingindo plenamente o seu objetivo”, para a glória de Villa-Lobos. Este desejara desfazer o mal entendido, “mas o empresário e os amigos dissuadiram-no, aviltrando-lhe que o mal estava feito e que o melhor seria aproveitar a publicidade”. Entre a indignação de uns e a curiosidade de outros, o resultado foi o sucesso artístico e financeiro do seu concerto e muita piada sobre o assunto, como a de uma senhora parisiense que perguntou ao maestro se ele ainda comia gente. “O maestro retrucou-lhe que, no momento, só gostava de crianças, especialmente as francesas, que eram das mais tenrinhas...”<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção Documentos Manuscritos: Pasta 4: HVL 01.03.08-pi/annot.div.Villa-Lobos.

<sup>117</sup> Em comunicação, Alesandra R. e S. Mafra apontou que a *Coleção Vicente Salles* (pesquisador e folclorista paraense), atualmente sob a guarda da Universidade Federal do Pará, possui um grande acervo de periódicos, jornais, revistas, partituras, folhetos de cordel e correspondências sobre folclore. Indagada, a autora afirmou, na época, haver documentos sobre Heitor Villa-Lobos no acervo. Ver MAFRA, Alesandra R. e S. *Construindo um Acervo: História, Intelectualidade e Coleccionismo em Vicente Salles*. Comunicação apresentada no Terceiro Encontro do Grupo de Trabalho da Associação Europeia de Historiadores Latinoamericanistas (AHILA), Uerj, 27-29 de agosto de 2013.

<sup>118</sup> Segundo Mariz, algum tempo depois, o maestro teria desmentido a reportagem de Mardrus, por pressão vinda do Brasil. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 65. Curioso é que o artigo de Lucie Delarue-Mardrus, publicado pelo *L'Intransigeante*, em 13 de dezembro de 1927 e intitulado *Musique cannibale*, falava de um concerto na *Salle Gaveau*, e não na *Salle des Agriculteurs*. E, ainda, quem teria se tornado prisioneiro era o “neveu de M. Steeg”, sobrinho de Théodore Steeg – político francês que, na época, era administrador do Marrocos, onde então ele fora tomado como refém por rebeldes. Veja-se que Mariz, numa leitura “apressada” do artigo, não teve o cuidado devido.

Informações obtidas em [www.anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/ark:/61561/hv104hcfa\\_num=20.form=complexe.start=21](http://www.anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/ark:/61561/hv104hcfa_num=20.form=complexe.start=21) e [https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore\\_Steeg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_Steeg). Acesso em 09/07/2107.

A questão da publicidade, aliás, foi um dos elementos chaves na construção da memória de Villa-Lobos. Dessa maneira, o que os biógrafos do tipo assinalado até aqui construíram foi a imagem do grande músico, criativo e original, o *autenticamente* brasileiro, impetuoso, temperamental, generoso, *politicamente inocente*, um *sábio* e um *gênio* musical. Quando dela se lembravam, porém, relegaram a faceta do educador a um segundo plano. O principal legado da obra de Villa-Lobos, para a maioria desses autores, consistiu na criação de uma nova *identidade brasileira*, resultado da fusão e da remodelação de várias tendências estéticas originais e particulares, tornando-o um *divisor de águas* na história da música brasileira. Sua música tornou-se uma espécie de *elo* que unia os vários *Brasis*, sintetizando a tão almejada *alma nacional*. Para Vasco Mariz, “ele foi o desbravador, aquele que *aplainou o caminho espinhoso da brasilidade* para as novas gerações. [...] Villa-Lobos *criou a música nacionalista no Brasil*, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, em linhas vigorosas, a brasilidade sonora [...]”. Por isso, a

posição de Villa-Lobos na história da música brasileira é fundamental, porque sua obra a divide em dois períodos. Ele foi o criador da música brasileira nacional e continua a ser nosso mais importante compositor. Entretanto, Villa-Lobos não fez escola, pois não dispunha de tempo para ensinar. Sua música é, porém, um guia para todo compositor brasileiro e sua influência persiste, muito sensível, mesmo entre os músicos de vanguarda<sup>119</sup>.

Ao mesmo tempo, ele era moderno não só por ter incorporado a sua música elementos do nacionalismo-romantismo dos países europeus, nem tampouco técnicas modernas de composição, mas sobretudo porque participara da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Para Elizabeth Travassos, por exemplo, somente isso justificava sua cristalização como marco da música brasileira<sup>120</sup>.

Para seus biógrafos laudatórios, contudo, a história foi outra. Se concordavam que a Semana de Arte Moderna de 1922 tinha sido um acontecimento importante na carreira artística de Villa-Lobos, com a inclusão de capítulo específico sobre o assunto, a maioria tendeu a minimizar a participação, recusando qualquer indício de que o compositor pudesse ter adotado uma nova

---

<sup>119</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., 1989, p. 15 e 96, respectivamente. [Grifos meu].

<sup>120</sup> Ver TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 17-33.

postura – política, ideológica ou estética – a partir do movimento modernista. Afinal, o próprio maestro nem chega a mencionar a Semana de Arte Moderna de 22 na *Autobiografia* e fazia questão de dizer que não era fruto de 22: “eu fui convidado e fui pago pelo Graça Aranha”<sup>121</sup>. Para eles, todos os *gênios* são precursores. Como homens à frente de seu tempo, não precisam receber lições. Criam sozinhos<sup>122</sup>. E podem manifestar a superioridade que exibiu ao chegar a Paris, dizendo que sua viagem não era de estudos: “Vocês é que vão estudar comigo”<sup>123</sup>.

Ao mesmo tempo, esses trabalhos, a maioria deles escrito por seus intérpretes, concentram sua atenção especialmente na dimensão propriamente artística da produção musical de Villa-Lobos, na sua atuação como músico e regente, em detrimento da dimensão política de sua obra de educação musical que, às vezes, sequer é citada. Exemplo disso foi o que escreveu Anna Stella Schic ao se referir às concentrações orfeônicas:

Essas manifestações, aproveitadas pelo Estado Novo para exortação e exaltações cívicas, reunindo escolas de vários Estados do país [...], com Villa-Lobos empoleirado bem no alto em seu estrado, regendo e conseguindo um inegável resultado, foram severamente julgadas, e assimiladas a outros tipos de concentrações em países fascistas [...]; pessoalmente inclino-me a pensar, assim como muitos dos contemporâneos daquele período, que ignorante de política que era, para Villa-Lobos o regime sob o qual exercia as suas funções não o atingia – não se compenetrava realmente dos acontecimentos graves, tendendo a ignorá-los. Prestigiado, apoiado na realização de um trabalho no qual se empenhava desde 1932, aproveitou para pô-lo em prática. Não pretendo desculpar, nem acusar. Constatei, em convivência com o casal Villa-Lobos, que, da mesma forma como em inúmeros casos acontecidos durante a era nazista na Europa (houve artistas, que voltados inteiramente para o seu próprio trabalho e suas realizações, não se davam conta da gravidade real da situação em que se

---

<sup>121</sup> Série *Depoimentos para a Posteridade: Arminda Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1º de outubro de 1971. Disponível para consulta no acervo sonoro do Museu da Imagem e do Som-RJ. Mindinha foi entrevistada por Eurico Nogueira França, Aloysio Alencar Pinto e Lélia Coelho Frota.

<sup>122</sup> PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia...*, cit., p. 33.

<sup>123</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., 1989, p. 64. Em levantamento de 1999 da bibliografia publicada sobre Villa-Lobos, constam oitenta e cinco títulos sob o aspecto “Vida e Obra”, a maior parte é de artigos publicados em revistas especializadas em música. De caráter propriamente biográfico, registram-se: BEAFILS, Marcel. *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*. Paris: Livraria Agir, 1967; BÉHAGUE, Gérard. *Heitor Villa-Lobos: The esearch for Brazil's misical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994; HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987; MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (edição revisada do original publicado em 1949); PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000; SCHIC, Anna-Stella. *Villa-Lobos, o índio branco*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1989; SILVA, Francisco P. da. *Villa-Lobos – A vida dos grandes compositores 10*. Rio de Janeiro: Ed. Três, 1974; STORNI, Eduardo. *Villa-Lobos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988; TARATI, Eero. *Heitor Villa-Lobos, já Brasilien sielu*. Helsinki: Ed. Gaudeamus, 1987; WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos. Oxford studies of composers*. Oxford, NY: Oxford University, 1992; BITTENCOURT, Maria Cristina. *Futuro Panorama da bibliografia villalobiana*. In: *Brasiliana*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música-Edição Especial: Villa-Lobos 40 anos de morte – nº 3. Rio de Janeiro/setembro de 1999, p. 38-47.

colocavam), o nosso compositor acreditava na necessidade de reunir corais para ensinar música, acima de tudo e antes de mais nada<sup>124</sup>.

A construção da imagem/memória do maestro, enquanto *mito* e *divisor de águas* na história da música brasileira teve início já nos primeiros anos do modernismo, por autores como Mário de Andrade (1893-1945), Renato Almeida (1895-1981), Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), Ronald de Carvalho (1893-1935), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e tantos outros. Tanto quanto as biografias laudatórias, eles contribuíram para fixação da memória em torno de seu papel e de sua obra na história da música no Brasil.

Crítico musical, escritor e professor, Mário de Andrade (1893-1945) acompanhou a carreira de Villa-Lobos, através das matérias que escreveu para os jornais e chegou mesmo a articular algumas apresentações para o compositor em 1925, em São Paulo. Ao defender uma *consciência criadora nacional*, a partir da pesquisa do folclore para elaboração de uma linguagem musical original, Mário de Andrade definiu a obra do compositor como aquela que conseguiu fazer a *síntese* entre a música *erudita* e a música *popular*, ao “resgatar a alma popular” das modinhas caipiras ou do repertório dos chorões. Na década de 1920, foi defensor intransigente de algumas obras de Villa-Lobos, em especial a série *Choros*, definindo a arte de Villa-Lobos como “primitivismo pau-brasil”<sup>125</sup>. Entretanto, a atitude do escritor mudou radicalmente quando o maestro se aproximou João Alberto, interventor de São Paulo, após a Revolução de 1930, o que foi o primeiro passo para, em seguida, se aproximar de Getúlio Vargas. A partir daí, passou a criticá-lo em cartas e na coluna semanal o “Mundo Musical”, no jornal *Folha da Manhã*. Em 19 de outubro de 1944, por exemplo, disse:

[...] Eu gostava era daquele Vila Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que viveredor maravilhoso era ele então! [...] Pobre, numa dificuldade reles de dinheiro. Ganhava uma bolada boa, tinha dívidas a pagar, mas convidava a gente para um restaurante, onde acabava gastando não só o que ganhara, mas uma quantia que os outros precisavam completar. [...] Mas preciso sempre que se afirme que muitos, que a maioria dos músicos verdadeiros do Brasil, repudiam, até envergonhados, quase todos os escritos ‘com palavras’ publicados por Vila Lobos desde então. Desde as suas entrevistas até seus

---

<sup>124</sup> SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*, cit., p. 59.

<sup>125</sup> ANDRADE, Mário. Cartas a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro:Ediouro, s.d, p. 43. A carta é de 29 de dezembro de 1924.

opúsculos de diretor dos serviços públicos. *Mas nada impedirá, nada que ele seja o criador de numerosas obras-primas musicais, de uma produção imensa que é quase toda do maior interesse de estudo e execução, um dos compositores mais fortes do mundo contemporâneo*<sup>126</sup>.

Renato Almeida (1895-1981), musicólogo e folclorista, em seu *Compêndio de História da Música Brasileira*, logo de início aproveitou José Lins do Rêgo para falar de Villa-Lobos:

Uma das mais agudas observações sobre o fenômeno musical brasileiro foi feita pelo escritor José Lins do Rêgo, e é tão sugestiva que não me furtarei ao prazer de citá-la em alguns dos seus trechos.

[...] ‘A grandeza brasileira está mais em Villa-Lobos, do que em Machado de Assis. Villa-Lobos é uma criação do povo brasileiro, *um gênio nativo* que dá mais a medida dos nossos instintos do que o romancista que é uma flor de civilização, uma essência da vida, um milagre de equilíbrio’. A mim, me parece irrecusável a conclusão. A música não é apenas uma expressão preferida da nossa sensibilidade, representa a mais significativa das criações artísticas brasileiras<sup>127</sup>.

Ao se referir a mudanças na linguagem musical, o destaque foi novamente Villa-Lobos: “Villa-Lobos apareceu de modo definitivo em 1915, quando deu o seu primeiro concerto de apresentação de suas obras, no Rio de Janeiro, sendo recebido como um *compositor original e novo*, cujas audácias já motivaram, aliás, as reservas da crítica reacionária”. Referindo-se às dificuldades enfrentadas pelo maestro no início da carreira, Renato Almeida não teve dúvida em considerá-lo “uma força a despontar”, pois “sua música era uma inspiração que procurava linguagem nova, para definir-se nacionalmente, palpitando-lhe na alma os ímpetos da música popular”.

A imaginação de Villa-Lobos alça sempre voo muito largo. Sensorial e voluptuoso, desdobra a sua fantasia em formas, cores, dimensões e ritmos, pelo prazer de mundos novos, pela revelação de achados sonoros. As estiradas para o desconhecido são as que mais o atraem e, nessa diretiva, o impulso e o fulgor caracterizam muito da sua obra onde se desenvolve aquela eloquência tão do

---

<sup>126</sup> ANDRADE, Mário. “O perigo de ser maior”. In: *Mundo Musical. Folha da Manhã*, 19 de outubro. São Paulo, 1944. Citado por TONI, Flávia Camargo. “Mário de Andrade e Villa-Lobos”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1987, p.51.

<sup>127</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro:F. Briguiet & Cia. Editores, 1958, p.126. [Grifos meu].

agrado de nosso tropicalismo. Esse colorido, esse movimento, essa torrente da obra de Villa-Lobos refletem qualidades fundamentais da psique brasileira. Isso o fez o *músico brasileiro por excelência*. Para a grande transmissão artística de valores nacionais-populares era preciso essa intensa força temperamental que se concentra em Villa-Lobos<sup>128</sup>.

Dessa maneira, o folclorista foi aos poucos delineando a imagem mítica do compositor, desde o jovem músico que não “titubeia”, que já em 1918 empregava “combinações bitonais, politonais e atonais” e que, através dessa “imagem moderna”, acabou marcando a sua arte “num sentido nacional e com uma *originalidade requintada*”. É verdade que cumpria “não esquecer, por fim, o grande papel de Villa-Lobos na educação musical no Brasil, como animador do canto coral brasileiro”, atividade na qual se destacava a fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, “cúpula de todo o esforço vencedor, organizando, compondo, ensinando, propagando, em suma criando uma atmosfera de entusiasmo e civismo para o canto coral no seu país”. No entanto, mais importante, isso tudo fazia dele uma das figuras de maior “maior vibração” no cenário musical contemporâneo, sendo “conhecido, admirado, comentado e discutido” em todo o mundo, quer pela “força de sua criação”, quer pela “audácia de sua escrita” e, sobretudo, pelo que há de “diferente na sua expressão”, não sendo “mais possível, nem ninguém mais o pretende, fixar o quadro da música atual sem considerar a obra de Villa-Lobos e a imensa contribuição de valores novos que nela se encontra”<sup>129</sup>.

Outro musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), mais atento à dimensão pedagógica, ao fazer um balanço crítico da década de 1930, referiu-se a Villa-Lobos como um *agente de transformação*, mas não deixou de enfatizar o *ineditismo*, a *força*, a energia do *gênio*:

[...] Villa-Lobos, *primus inter pares*, passa a residir no Rio e inicia a sua famosa campanha em prol da cultura musical infantil e popular; desaparecem velhas instituições e surgem outras que modificam totalmente a cadência de nossa vida musical; o ensino é modificado revolucionariamente; atingimos uma autonomia artística compatível com os votos mais otimistas.

Na realidade,

---

<sup>128</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História...*, cit., p. 135-138. [Grifos meu].

<sup>129</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História...*, cit., p. 150-151. [Grifos meu].

Foi Villa-Lobos quem pôs em moda o canto orfeônico, fundando o seu Orfeão de Professores, de maravilha eficiência técnica, e produzindo enorme série de composições, em que os efeitos obtidos com a voz humana atingem limites extremos que só a incomparável maestria desse homem de gênio poderia conceber<sup>130</sup>.

Em outra obra, ao mencionar a primeira manifestação coral realizada em São Paulo, em 1931, Luiz Heitor voltava a enfatizar o caráter *transformador* de Villa-Lobos:

O ineditismo da manifestação, a mobilização da massa infantil, interessando milhares de famílias e exigindo providências especiais de transporte, que se faziam notar e alteravam o tráfego normal da metrópole, tiveram o resultado que ele visava: atrair para a música, para a importância de cantar, a atenção das multidões. Ninguém pode deixar de tomar conhecimento da proeza; e o telégrafo levou a notícia a todo o Brasil<sup>131</sup>.

Já na ocasião da realização da Semana de Arte Moderna, nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, o poeta Ronald de Carvalho (1893-1935) considerava que a

música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões de nossa cultura. Palpita nela a chama de nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Ela não representa um estado parcial de nossa psique. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou a simples simbiose dessas quantidades étnicas que percebemos nela. O que ela nos mostra é uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis.

Para que Villa-Lobos pudesse realizá-la, tornava-se mister, justamente que possuísse esse dom de humanidade, ou melhor, de universalidade, próprio do criador. Mercê de Deus, ele não lembra Beethoven, nem Wagner, nem Chopin, nem Debussy, nem Bach [...]. Seu canto não se perde na massa coral. Vibra insulado, único, singular.

Villa-Lobos veio demonstrar, mais uma vez, que a verdadeira tradição, em arte, é o respeito a antiguidade e o horror aos métodos do passado. Somente se renova aquele que tem coragem de se libertar [...]<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 380 e 382.

<sup>131</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 268.

<sup>132</sup> Carvalho, Ronald. "A música de Villa-Lobos". *Jornal O Estado de São Paulo*, sexta-feira, 17 de fevereiro de 1922. São Paulo, nº 15.739, Ano XLVIII, p. 3. Disponível em [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 10/08/2016.

Bem mais tarde, a homenagem do poeta ao compositor quando de sua morte em 1959, Carlos Drummond de Andrade (1895-1981), insistia que “telúrico” fosse a:

[...] palavra cunhada para definir Villa-Lobos, tamanha era nele a identificação musical com a terra; mas o criador não cabia no vocábulo. Encarnava ainda o mistério do artista, em sua *intemporalidade* e *inespacialidade*; encarnava-o até à revelia de si mesmo, pois muitas vezes o que se manifesta à superfície era o homem comum, com suas contingências e limitações. [...]

Com todo orgulho de sabê-lo brasileiro, alguma coisa que me perturbava em sua personalidade artística: intuía que Villa concentrava uma expressão maior, raríssima entre nós: a expressão americana. Em geral somos homens de uma cidade, [...] mas quando alguém chega a incorporar um imponderável geofísico e humano, que excede o quadro nacional, [...] esse alguém nos causa uma espécie de assombro feliz. Foi o caso de Villa-Lobos; é o caso de Portinari. [...] E isso explica um pouco a “solidão” nacional de ambos<sup>133</sup>.

O texto de Drummond sobre o compositor trouxe à tona elementos da personalidade, do comportamento e da obra que refletem a impressão que o maestro causou no poeta. Elementos estes que marcavam sua ligação com a terra e com raízes brasileiras. Mas, para o poeta, o “Villa”, artista brasileiro, transformou-se no “Villa”, artista da América e do mundo, pois tamanha era sua capacidade artística, que não cabia num só espaço. E terminou sua homenagem reconhecendo que, aos poucos, as gerações mais novas iam conhecendo melhor a obra do maestro, o que lhe trazia “certo consolo”, de que “a glória de Villa-Lobos está amanhecendo no Brasil”. A ideia do artista imortal reflete na escrita do poeta e serviu, como os demais textos, para cristalizar uma imagem mítica do maestro.

De maior densidade, *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* de Bruno Kiefer (1923-1987), músico, professor e crítico musical retratou a trajetória do maestro antes e depois da Semana de Arte Moderna, destacando aspectos musicais do Rio de Janeiro entre 1900 e 1922 e as influências sofridas pelo compositor durante a carreira. Logo no início, observa:

---

<sup>133</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Glória Amanhecendo”. Publicado no jornal *Correio da Manhã*, quinta-feira, 19 de novembro de 1959. Rio de Janeiro, Edição 20.445, Ano LIX, p. 6. O mesmo texto foi publicado em *Presença Villa-Lobos...*, cit., p. 68 e na *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos...*, cit., p. 4. Este não foi o único texto escrito por Drummond sobre Villa-Lobos. O poeta, até a data de sua morte, apareceu em quase todos os volumes publicados, até então, da série *Presença Villa-Lobos*, do Museu Villa-Lobos.

Villa-Lobos! O estudo de sua produção musical, de suas atividades didáticas, de sua vida, da repercussão, pelo mundo afora, de suas criações, é uma tarefa que supera a capacidade de trabalho de um indivíduo só, por mais bem preparado que seja. A análise crítica de sua gigantesca obra ainda está por ser feita. Na literatura existente, muito abundante e contando com excelentes trabalhos, predominam, infelizmente, os escritos laudatórios, incondicionalmente laudatórios. Tais escritos, cuja motivação é compreensível, não favorecem, no entanto, nem o compositor nem a cultura de nosso País. [...] Urge, no caso de Villa-Lobos, que um trabalho crítico sério, abrangente, equilibrado, ajude a separar o joio do trigo e situar, esteticamente, o que sua obra tem de definitivo. E que não é pouco!<sup>134</sup>

Para Kiefer, foi Villa-Lobos quem instaurou o Modernismo no campo da música brasileira e, por esta razão convidaram-no para participar da Semana de Arte Moderna com obras de sua autoria. A partir daí, aponta a importância de “rastrear as inevitáveis influências europeias sofridas pelo *genial* compositor” e, a segunda “como, quando e de quem, [...] recebeu Villa-Lobos influências?”<sup>135</sup> Desse ângulo, tal qual os seus biógrafos, reafirma o papel exercido pelo pai e também as marcas deixadas por Bach, Florent Schmitt, Debussy e Stravinsky. Com depoimentos de Luiz Heitor e Manoel Bandeira, contesta, entretanto, a informação dada por Lisa Peppercorn, na versão alemã de seu livro, de que o compositor teria tido contato com a obra deste último ainda no Rio de Janeiro, em 1917, o que somente veio a ocorrer quando da primeira viagem a Paris<sup>136</sup>.

Curioso, porém, é o fato de que Kiefer, além de analisar muitas das obras, pretenda uma análise crítica da trajetória do maestro e, por isso, preocupe-se em corrigir equívocos de outros autores, mas, ao mesmo tempo, não escape do uso de adjetivos laudatórios e de juízos de valor característicos dos autores epígonos. Isso se verifica, por exemplo, quando o autor analisa as *verdadeiras* intenções do compositor ao assumir a educação musical nas escolas do Distrito Federal e sua posição diante da Revolução de 1930.

---

<sup>134</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2ª edição. Porto Alegre: Movimento/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 9. Quanto à obra de Bruno Kiefer, *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*, escrita na década de 1980, foi considerada aqui como *epígona*, na medida em que o autor, apesar de propor uma análise crítica “séria” da obra de Villa-Lobos, não “escapou” ao tom laudatório em sua análise. De qualquer forma, ele aborda, de forma mais direta, a questão da experiência pedagógica de Villa-Lobos e a sua posição em relação a “Revolução de 1930”.

<sup>135</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*., cit., p. 12-13.

<sup>136</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*., cit., p. 21. Além desse equívoco, Kiefer apontou vários outros no livro de Peppercorn, por exemplo, a data da partitura de *Uirapuru* (p. 47).

1-Villa-Lobos, ao estourar a Revolução de 30, recém tinha chegado da Europa, onde permanecera durante alguns anos, mais preocupado com a sua carreira de compositor do que com as coisas de política;

2- Conforme testemunhou Adhemar da Nóbrega, musicólogo que, por convívio e por estudo, tornou-se um dos melhores conhecedores de Villa-Lobos, o compositor era pouco menos que *analfabeto em política*;

3- O compositor já tinha apresentado um plano de educação musical ao Governo de São Paulo antes de eclodir a mencionada revolução;

4- *A ideia de criar coros populares nacionais é bem anterior a sua segunda viagem à Europa*. Com efeito, na Folha da Noite (Rio), de 3 de novembro de 1925, Villa-Lobos veicula ideias a respeito [...];

Creemos que os argumentos aduzidos mostram com clareza que Villa-Lobos não partiu para a organização do canto orfeônico em nossas escolas – ou em praça pública na presença de autoridades – originalmente por incumbência dos donos do poder de 1930 em diante, mas sim por um ideal, tanto artístico como patriótico, acalentado desde, pelo menos, 1925, se não antes. A oportunidade, finalmente se ofereceu e Villa-Lobos agarrou-a firme. Do resto pouco entendia<sup>137</sup>.

Com isso, apesar das boas intenções, Bruno Kiefer não escapa de alguns enganos e acaba também por retratar Villa-Lobos como um *idealista apolítico*, somente preocupado em elevar a cultura musical do país, tal qual ocorre nas biografias laudatórias. Entretanto, diferente destas, o livro trouxe ao debate sua faceta de educador que, na maioria das vezes, sequer foi citada por outros autores. Para Kiefer, a proposta de uma educação musical através do canto orfeônico já existia desde antes da “Revolução de 1930”. Sendo assim, Villa-Lobos não teria apresentado sua proposta por “incumbência dos donos do poder”, mas a oportunidade teria surgido neste momento e, por isso, ele “a agarrou firme”. Para o autor, o que importava eram as “verdadeiras” “intenções” de Villa-Lobos e não ao uso que se fez delas mais tarde. O seu discurso tentou, portanto, “inocentar” o maestro de qualquer vínculo político e descaracterizar a versão autoritária de sua proposta.

Assim, a maioria dos trabalhos sobre a vida e a obra do maestro teve como foco a dimensão artística de sua produção musical, a sua atuação enquanto compositor e regente e procurou, de certa maneira, ao não privilegiar a dimensão política e ideológica de sua proposta de educação musical, construir uma imagem de um músico *descompromissado* com as questões políticas de seu tempo. Os pressupostos desses estudos estão relacionados a uma concepção de Arte que envolve transcendência, pureza e sublimação e, como consequência, a construção de

uma determinada memória nacional, na qual Heitor Villa-Lobos, com seu talento desde a infância, teria desenvolvido, ao lado da tenacidade de seu caráter, um senso musical excepcional e uma postura única de maestro e compositor, o que o levou a assumir o papel de maior compositor brasileiro de todos os tempos.

Como num espelho de palavras, os autores que denominei aqui de *epígonos* foram construindo um discurso que refletiram a memória construída pelo próprio maestro, na *Autobiografia*. E não foi diferente com a Mindinha e com o Museu Villa-Lobos. É o que veremos a seguir.

### 1.2.2 – A *Mindinha* de Villa-Lobos

Mindinha,  
O mais feliz dos artistas é aquele que possui uma linda, boa e inteligente  
companheira, a lhe consagrar toda a sua obra, até o fim de sua vida. Assim sou  
eu.

Villa-Lobos<sup>138</sup>.

Arminda Neves d’Almeida ou a “Mindinha de Villa-Lobos”, como gostava de ser chamada nasceu em 26 de julho de 1912, no Rio de Janeiro. Era filha de Joaquim d’Almeida e Hermenegilda Neves d’Almeida, um casal de poucos recursos do subúrbio de Ramos. Formou-se professora de música na Universidade do Rio de Janeiro, em torno de 1930 e, nos anos subsequentes tentou, mas sem sucesso, uma vaga na máquina estatal através da realização de concursos públicos, como era comum na época<sup>139</sup>.

Mas, pouco se sabe sobre a sua infância e juventude. A ausência de documentos sobre sua trajetória antes de conhecer o maestro Villa-Lobos e mesmo no período em que viveram

---

<sup>137</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.*, cit, p. 142-143. [Grifos do autor].

<sup>138</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. Carta encaminhada a Mindinha em 04/09/46. Ver seção de correspondência do Museu Villa-Lobos:FE 871.

<sup>139</sup> Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”. In: *Presença Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*. Rio de Janeiro:Museu Villa-Lobos, vol. 14, 2012, p. 31. As informações obtidas sobre Mindinha foram retiradas em sua maior parte da Coleção *Presença Villa-Lobos*, nº 14, que é uma publicação do próprio Museu Villa-Lobos. Ver também BELCHIOR, Pedro & ANTUNES, Andreson. “Presença de Arminda: processos de construção da memória no Museu Villa-Lobos (1956-1985)”. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio/PPG-PMUS*. Unirio/MAST, vol. 4, nº 2, 2011, p. 51-74. Além dessas, não encontrei nenhuma outra bibliografia específica sobre Arminda Neves. Numa pesquisa na *internet*, seu nome aparece sempre vinculado ao nome do maestro Villa-Lobos. No *site* da Ong Rede de Desenvolvimento Humano (REDEH), por exemplo, encontrei uma pequena biografia sobre ela, destacando sua formação em música, como violinista, mas sem acrescentar nenhum detalhe novo. Ver [www.mulher500.org.br/acervo/biografia-detalhes.asp?cod=813](http://www.mulher500.org.br/acervo/biografia-detalhes.asp?cod=813). Acesso em 04/02/2017.

juntos ilustra bem a própria experiência feminina no Ocidente ao longo século XX. Neste sentido, segundo Michelle Perrot, a existência de um silêncio da “fala feminina” está relacionada ao tempo de dominação masculina que renegou as mulheres ao esquecimento e à invisibilidade. Suas vozes, nas raras vezes em que alguém se propunha a escutá-las, só eram ouvidas indiretamente, através da fala masculina<sup>140</sup>.

Essa “zona muda” do passado de Arminda e os poucos registros do período em que viveu com o maestro, apesar das várias fotografias e cartas endereçadas a ela (e a Villa-Lobos) ou escritas por ela (e por Villa-Lobos) reforçam a verdadeira dimensão desse silêncio na narrativa historiográfica dessa personagem. Mindinha falou de Villa-Lobos - e através dele - sendo somente no período em que dirigiu o Museu Villa-Lobos é que se pode constatar registros *dela* e sobre *ela*, ainda que sua imagem se mantivesse associada à imagem do maestro. Na posição de diretora do Museu, ela se inseriu, de forma autônoma, na esfera pública, e sua voz pode ser ouvida através das inúmeras entrevistas concedidas a jornais e revistas<sup>141</sup>.

Em 1971, ao participar da série “Depoimentos para a Posteridade”, promovida pelo Museu da Imagem e do Som, em edição dedicada a Heitor Villa-Lobos, ela falou por mais de três horas sobre fatos pitorescos da vida do compositor, mas quando foi perguntada sobre *como* e *quando* conheceu o maestro, ela foi logo dizendo:

Você não me mande falar sobre a minha vida, porque eu não sei nada dela. Se você quiser que eu fale sobre a vida de Villa-Lobos, eu sei tudo! Mas, da minha, eu não sei nada, não sei mesmo. Se me perguntar: “Mindinha, você sabe disso?” Eu respondo: “Mas não sei mesmo!”<sup>142</sup>

Sua trajetória é intencionalmente entrelaçada à do seu companheiro para formar um *todo indissociável e harmonioso*. Criou-se, assim, a imagem de uma união simbiótica entre os dois, fato este destacado por todos que conviveram com o casal e que se tornou imprescindível, para dadas as circunstâncias da união dos dois. Afinal, em 1936, quase cinquentenário, ao romper seu casamento de 23 anos com a conhecida professora e pianista Lucília Guimarães, para assumir o relacionamento com uma jovem de apenas de 24 anos, Villa-Lobos se expôs a uma situação que

---

<sup>140</sup> Ver PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru:EDUSC, 2005, p. 9.

<sup>141</sup> Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”..., cit., p. 30-31.

lhe rendeu muitos constrangimentos numa sociedade conservadora como a do Rio de Janeiro da época. Os pais dela não aceitaram de imediato a união, nem tampouco Dona Noêmia, mãe de Villa-Lobos, que somente se reconciliou com o filho um ano após a separação<sup>143</sup>.

Segundo Mindinha, no já referido depoimento ao Museu da Imagem e do Som, ela e o maestro se conheceram em 1932 – ela com 20 anos e ele com 45 – na sala da direção do Serviço de Educação, num prédio que hoje faz parte do Instituto Superior de Educação, na Tijuca. Encaminhada por Paulina d’Ambrosio, violinista e professora, que participara da Semana de 1922, ela fora pedir a opinião do maestro a respeito de um trabalho sobre teoria musical.

Esta versão, entretanto, não é a mesma da família de Lucília Guimarães. Segundo Luiz Guimarães, cunhado do maestro, Arminda teria conhecido Villa-Lobos na casa do próprio compositor, na rua Dídimo, nº 10, nas redondezas da atual praça da Cruz Vermelha. Ia por recomendação de Paulina d’ Ambrosio e por insistência da própria Lucília pleitear um emprego na SEMA, como tantos outros faziam na época. O livro de Luiz Guimarães faz uma crítica às biografias escritas sobre o maestro que praticamente omitem a figura de Lucília Guimarães da vida de Villa-Lobos, inclusive, àquela de Vasco Mariz. Assim, pretendem fazer uma “justa homenagem à Lucília”, pois, até então, “o silêncio em torno de seu nome” tinha “sido inexplicável, e diremos mesmo, ostensivo! Ainda é tempo para uma reparação!... Afinal o Museu é ‘Villa-Lobos’”<sup>144</sup>.

Nem a versão foi a mesma que Mindinha contou em outras ocasiões. Em 1964, no *Almanak do Correio da Manhã*, disse ter conhecido o maestro em 1936 e não em 1932 – em data posterior, portanto, à separação de Lucília. Já para a museóloga Ely Gonçalves, amiga e confidente de Mindinha nos seus últimos onze anos de vida, ela teria dito ter conhecido o maestro

---

<sup>142</sup> O depoimento de mais de três horas de Arminda, em 1º de outubro de 1971, a Eurico Nogueira França, Aloysio Alencar Pinto e Lélia Coelho Frota encontra-se disponível para consulta no acervo sonoro do Museu da Imagem e do Som-RJ.

<sup>143</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12ª edição. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 2005, p. 111. Ver também VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família.*, cit., p. 33-37. Neste livro, a autora, sobrinha do maestro, descreve como se deu o encontro do tio com Lucília, a vida do casal e depois a separação que, segundo ela, foi um grande sofrimento para toda a família devido ao afeto que nutriam por Lucília, embora reconheça também a dedicação de Arminda ao tio.

<sup>144</sup> Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro:Edição do autor, 1972. O livro destaca Lucília Guimarães, não só como esposa, mas como pianista laureada pelo ex-Instituto Nacional de Música, como professora do Colégio Sacré-Coeuer, intérprete das músicas do maestro, desde o “nascimento de suas obras”; tocando-as antes de terminadas; executando-as em audições residenciais (em casa de Mme. Santos Lobo, na de João Alberto e nas dos maestros Henrique Oswald e Francisco Braga); bem como tomando parte, ora como acompanhadora, em números de canto e piano; ora como integrante de

em 1932, a fim de pedir-lhe um emprego<sup>145</sup>. Numa entrevista em 1977, Mindinha deu o seguinte relato:

Fui apresentada a ele por uma amiga, a violinista Paulina d'Ambrosio. Ela queria mostrar um trabalho meu. Acho que ele gostou. Eu tinha estudado música e Villa me convidou para fazer um curso com ele. Tempos depois, tornei-me sua assistente. Da minha parte, juro que até aquele momento, e já se haviam passado quatro anos, não existia nada além de uma enorme admiração. Do lado dele, não sei, talvez houvesse outro sentimento. Era aberto, às vezes indiscreto, muita gente notou. A verdade é que o falatório começou antes do tempo<sup>146</sup>.

Neste mesmo ano à revista *Fatos e fotos*, Arminda refere-se a esse encontro da seguinte forma:

Incentivada por um amigo, fui procurá-lo para mostrar um trabalho que havia desenvolvido sobre teoria da música. Eu aprendia violoncelo [sic] com a professora Paulina d'Ambrosio e já lecionava na escola dela. Villa-Lobos para mim era um mito. Ele gostou muito do meu estudo e me convidou para participar de um curso. Tenho guardada até hoje a dedicatória que Villa, professor do curso, escreveu em um dos meus cadernos pautados: 'À trabalhadora e inteligente aluna, que só pode honrar qualquer mestre'. Acho aí começava a nascer a nossa paixão<sup>147</sup>.

Durante toda a sua vida, Mindinha sempre se referiu aos problemas sociais gerados pela sua união com o maestro Villa-Lobos como incompreensão. Ela afirmou ter sido “a sua companheira e colaboradora de todas as horas; que não temeu as convenções humanas e enfrentou, sem esmorecimento, todas as barreiras, visando sempre a sua felicidade pessoal”<sup>148</sup>. A legitimação do seu casamento com Villa-Lobos foi uma longa luta judicial, pois Lucília jamais aceitou à petição de desquite do marido, e o processo aberto por ele perdurou por longos anos na Justiça. Apenas em 1970, quatro anos após a morte de Lucília e onze anos após a morte do maestro, é que Mindinha ganha judicialmente o direito de assinar o nome de Arminda D'Almeida Villa-Lobos. Em entrevista em 1977 ao *Jornal do Brasil*, ela comentou:

---

conjuntos de câmara na execução de sonatas e trios; ora como solista com orquestra, em audições públicas (p. 10-11).

<sup>145</sup> Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”, cit., p. 32.

<sup>146</sup> THORMES, Jacinto de. “Villa-Lobos, o gênio da vaia”. *Jornal do Brasil, Revista de Domingo*, nº 69, ano II, 31 jul., 1977, p. 4-7. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 15/05/2016.

<sup>147</sup> Ver Memórias. *Fatos e fotos*, nº 822, 1977, p. 16-17.

A união aconteceu em 1936. Problemas e mais falatórios. Villa era casado, sem filhos, e separou-se.

Eu era muito moça, e além de minha própria família, enfrentei a época. A vida inteira, até o fim, Villa lamentou não poder casar comigo. Sua primeira mulher nunca admitiu o desquite. Lutei para usar oficialmente o seu nome. Era como ele me apresentava ao mundo inteiro: minha mulher. Várias vezes juntei provas, testemunhos de gente, cartas, telegramas, nomes que iam de Nelson Rockefeller a Laurinda Santos Lobo, de Carlos Guinle a muitas personalidades, para conseguir a vitória do nome. Somente depois de sua morte consegui<sup>149</sup>.

Diante das tensões, o nome de Arminda, a partir daí, esteve quase sempre atrelado ao de Villa-Lobos como sua companheira, a quem devotou atenção integral. Era a forma possível do reconhecimento social, de sair do anonimato e de se projetar na vida pública. A Arminda dos anos 1930, desafiadora dos padrões morais, que larga a família para viver com um homem casado, dá lugar à esposa fiel e solícita ao marido, o seu braço direito, como bem exigiam os padrões morais da época. A criação, portanto, de uma relação simbiótica entre os dois não foi aleatória, mas necessária. E disso ela própria se orgulhava.

---

<sup>148</sup> VILLA-LOBOS, Arminda. “Meu depoimento”. In: \_\_\_\_\_. *Presença de Villa-Lobos*. 10º vol., Rio de Janeiro: Museu Villa, Fundação Nacional Pró-Memória, 1965, p. 20.

<sup>149</sup> A ação de desquite movida por Villa-Lobos contra sua esposa, correu na Primeira Vara de Família da Justiça do Distrito Federal. Na petição inicial de 1949, alegava-se “que, desde os primeiros tempos da vida conjugal a ré revelou um temperamento excessivamente ciumento, provocando atritos e desentendimentos marcados por atitudes e palavras ofensivas à dignidade do autor; que, além disso, impedia a ré exercesse o suplicante suas atividades artísticas; que antes mesmo da separação definitiva do casal em mil, novecentos e trinta e três, já possuía o postulante fama internacional e depois das atitudes citadas, passou a suplicada a espalhar que o suplicante não sabia música [...] e que a música que revelava conhecer havia aprendido com ela”; que, tal atitude, visando o nome artístico do suplicante encontrou ressonância, causando-lhe sérios danos; além dessa atitude, a ré começou a divulgar entre os professores da Prefeitura que o suplicante tinha conduta reprovável, “e que vivia a fazer a corte às empregadas domésticas”, ferindo-se, assim a sua reputação entre colegas e subordinados; que por tudo isso, a situação do casal atingiu um ponto de saturação, tornando impossível a vida em comum”; que assim, em mil, novecentos e trinta e seis separou-se, não tendo a ré concordado em um desquite amigável; que, todavia, antes de separar-se da ré o suplicante procurou ampará-la economicamente, colocando-a como professora de canto orfeônico do Colégio Pedro II e na Escola Técnica da Prefeitura; que, além disso, passou a mandar à ré a importância de setecentos cruzeiros mensalmente” [...]. (p. 1-2). O processo, longo e litigioso, com acusações e apelações de ambas as partes, envolveu várias testemunhas como Iberê Gomes Grosso, Tomás Terán (e sua esposa D. Tereza Marcadal Savadi), Artur Rubinstein, professor Gazzi Galvão de Sá, além da professora do Colégio Pedro II, Antonieta Leite de Castro; do professor Silvio Salema que deram seus depoimentos sobre a convivência do casal. O processo principal e as apelações encontram-se depositados no Acervo de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 16: HVL:03.07.01 e HVL:03.11.03. É importante destacar ainda que os autos do processo demonstram nitidamente os conceitos morais da sociedade brasileira da época, extremamente conservadora, em seus padrões de comportamento, da função da família, do papel da mulher, a influência da religião nos padrões morais da época, enfim, tornam-se uma fonte muito interessante para a investigação histórica e que, neste caso em particular, uma investigação mais aprofundada poderia

Eu tinha uma escola, que eu herdei, e que era a Escola de Villa-Lobos. Foi horrível, sabe? Porque eu imbuí muito da escola dele, sabe? E foi uma tragédia, porque às vezes eu fico pensando que eu sou Villa-Lobos e começo a voar demais. Depois eu fico pensando e digo assim para comigo mesmo: Mas meu Deus do céu, mas eu não sou o Villa-Lobos. [...]

Eu assimilei o trabalho dele com tanta devoção... Havia ocasiões em que ele me perguntava: “Que nome tem essa música, Mindinha?” Ele mesmo não sabia os nomes que davam em muitas das obras que ele compôs. Minhas cópias de música ficavam, muitas vezes, com a letra dele. Inúmeras vezes nós confrontávamos essas cópias e não sabíamos quais eram as minhas, quais eram as dele...<sup>150</sup>.

Vários são os depoimentos acerca dessa simbiose e da dedicação. Para a pianista Anna Stella Schic, Mindinha sabia “literalmente tudo o que se passa quando Villa-Lobos está em causa, mesmo que seja uma simples menção de seu nome no Tibet”<sup>151</sup>. Outro amigo do casal, o maestro Walter Burle Marx deixou registrado que “ela trabalhou com ele, copiando incansavelmente, estudando línguas, até mesmo o russo, para ficar a par de sua correspondência que recebia do mundo inteiro”. Além disso, ela se responsabilizava por todas as tarefas cotidianas: “Ele raramente atendia ao telefone”. Em certa ocasião, porém, estando sozinho, o maestro não teve alternativa e, ao atender ao chamado dele, só falou: “Espere Arminda chegar, que você sabe, sou muito burro no telefone”<sup>152</sup>. Já a pianista Sônia Strutt, sobrinha de Arminda, ressaltou a dedicação:

Mindinha foi uma mulher extraordinária de todos os pontos de vista. Foi a musa inspiradora de Villa-Lobos, e quem conviveu com eles presenciou a sua dedicação. Ela sabia de tudo, era ela quem se entendia com os empresários e quem se expressava em inglês – Villa-Lobos gostava da América, mas não sabia falar inglês. Mindinha foi desde a enfermeira até a grande mulher. E viveu do amor que sentia por Villa. Era Villa-Lobos de manhã até a noite. Uma coisa linda! Nunca vi amor tão lindo em toda a minha vida<sup>153</sup>.

---

nos trazer à tona explicações acerca das inúmeras críticas sofridas pelo maestro Villa-Lobos ao longo de sua vida, intensificadas, sobretudo, após sua separação de Lucília.

<sup>150</sup> ROQUE, Carlos. “Arminda Villa-Lobos: Meu marido foi um incompreendido”. *Interview in Concert*, Rio de Janeiro, nº 49, maio de 1982, pp. 44-46. Citado por BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”, cit., p. 29.

<sup>151</sup> SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos. In. \_\_\_\_\_. *Presença de Villa-Lobos*. 10º vol., p. 20.

<sup>152</sup> Ver MARX, Walter Burle. “Na morte de Villa-Lobos”. In. \_\_\_\_\_. *Presença de Villa-Lobos*. 10º volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Fundação Nacional Pró-Memória, 1977, p. 231 e 184.

<sup>153</sup> Ver BARBOSA, Valdinha. “A arte de amar Villa-Lobos”. In. \_\_\_\_\_. *Presença Villa-Lobos*. volume 14. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, p. 21. Após o falecimento de Arminda, coube à Sônia Strutt dirigir o Museu até 1986, quando foi sucedida pelo violonista Turíbio Santos.

A partir da década de 1940, Mindinha e o maestro passaram a viajar com regularidade para os EUA e a Europa, com estadias frequentes em Nova York e Paris. O diplomata Donatelo Grieco, amigo do casal, registrou com detalhes o cotidiano dos dois:

No estrangeiro, em qualquer hotel em que se hospedasse, Villa-Lobos montava, desde o momento de sua chegada, um grande laboratório em que imediatamente começavam a ouvir-se os sons de sua música. O piano, de preferência de meia cauda, muitas vezes tinha que ser içado e entrava pela janela. Arminda Lobos desdobrava-se em esforços de desarrumação de malas e em telefonemas a empresários e amigos. Em mangas de camisa, ou com o pullover, algo usado, de sua predileção, o compositor já tinha o charuto aceso, ligava a televisão para os filmes de bang-bang e começava a encher as pautas com as suas notas, acompanhando-as ao piano. [...]

Arminda arrumava a roupa, batia-se para a rua, em direção ao supermercado mais próximo do Hotel New Weston, no East de Manhattan, em busca de grandes pedaços de carne para rosbife, pão, frutas, manteiga, queijo – tudo rapidamente arrumado na kitchenette da suíte. Poucas horas depois, a carne já estava assando no pequeno fogão e era aguardada com gula pelo maestro, que jantava com apetite, acompanhando a carne com um copo de vinho espanhol Marques de Riscal. E, naturalmente depois de tudo isso, um bom charuto e de novo, até alta noite, mais composição e mais bang-bang na TV.

A atmosfera ficava impregnada do cheiro dos charutos de havana, os preferidos do compositor, igual, nessa predileção, ao Presidente Getúlio Vargas, que não trocava os havana por quaisquer outros charutos.

Ao aroma dos Montecristos somava-se o da água de colônia Royal Briar da perfumaria Atkinsons, pois o casal viajava sempre com vários frascos em sua bagagem<sup>154</sup>.

Ao longo das décadas de 40 e 50, Villa-Lobos e Mindinha, ainda que continuassem a fazer parte do corpo dos funcionários do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, pouco se envolviam nas decisões do órgão. O maestro era uma espécie de diretor de honra e destinava a maior parte do seu tempo à composição e à carreira internacional. Mindinha o acompanhava em todas as viagens. Como funcionários públicos, fizeram inúmeras solicitações ao governo para sair do país. Todas, sem exceção, foram aceitas, e a maioria sem prejuízo de seus vencimentos, com a justificativa de que representariam o país no exterior.

Nessas viagens Mindinha registrava as suas impressões pessoais através das cartas enviadas a sua família. Na maioria das vezes, utiliza a primeira pessoa do plural e ressentia-se de receber poucas notícias da mãe Hermenegilda e dos irmãos.

A carta da mamãe, escrita do próprio punho como a de Adelina, foram de imensa alegria para nós dois. Se é que tens algum prestígio junto delas, estimula-as a escreverem sempre e a nossa felicidade será enorme. Não há necessidade de quaisquer correções. As cartas não irão para a exposição nem para o museu, mas vão diretamente aos nossos corações de filhos e irmãos, isso que importa. Redações, como? E as minhas, escritas à máquina sem qualquer preocupação ou reflexão? Essa é também uma maneira para que me desculpem também de meus erros, de minhas mancadas gramaticais, não é mesmo?<sup>155</sup>

De Paris, em junho de 1957, Arminda comentava a vida na Europa:

E o custo de vida no Rio? Estratosférico? Aqui nem se fala, verdadeiro absurdo; tudo custa os olhos da cara e a comida então?... calamidade. Gastamos aproximadamente por semana, em dinheiro brasileiro, 20 mil cruzeiros... O importante, porém, é que temos conforto e se não juntamos um pé de meia, gozamos enquanto temos vigor e saúde. Para que juntar? Não temos filhos para pensar no futuro deles e estou certo de que quando envelhecermos teremos almas boas e amigas no seio de nossa família que tudo farão para nos proporcionarem um quinhão de felicidade, não é verdade? Temos a pretensão, embora com algumas desconfianças, que somos mais queridos do que desprezados...<sup>156</sup>

Em 1948, durante uma viagem aos EUA, Villa-Lobos descobriu ter um câncer na bexiga. Foi operado no mesmo ano no Memorial Hospital para a retirada da bexiga, da próstata e do rim – cirurgia complexa e que envolveu uma equipe de médicos norte-americanos de renome e que deu ao maestro uma sobrevida de onze anos. O acontecimento traumático tornou o maestro ainda mais dependente dos cuidados de Arminda, que assumiu também a tarefa de enfermeira<sup>157</sup>.

Nessa relação simbiótica entre os dois, porém, um profundo silêncio cerca a personagem Arminda. Mencionada com frequência nas biografias do maestro, permanece figura *secundária*. Nenhum biógrafo de Villa-Lobos debruçou-se sobre a trajetória dela. Apesar disso, a *Mindinha* tornou-se a maior responsável pela existência do Museu Villa-Lobos, não só por ter conservado os seus pertences, colecionado matérias de jornais e revistas, reunido cartas e organizado

---

<sup>154</sup> GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. cit., p. 112.

<sup>155</sup> Carta ao irmão Orlando Neves d'Almeida, de 25 de dezembro de 1956. Documento arquivado no Acervo de Correspondências do Museu Villa-Lobos: FE 1443.

<sup>156</sup> Documento arquivado no Acervo de Correspondências do Museu Villa-Lobos: FE 1448, p. 2.

<sup>157</sup> GRIECO, Donatello. *Roteiros de Villa-Lobos*, cit., p. 118.

partituras, mas também por ter contribuído decisivamente para a construção de uma determinada memória por meio da própria instituição. É o que veremos a seguir.

### 1.2.3 – O Museu Villa-Lobos

Um “Museu de portas para a rua”, sonhava Mindinha, artífice da memória e a mais tenaz defensora e difusora do legado do maestro. Um centro ativo de trabalho de investigação, um círculo de estudo e de superação. Um Museu vivo, inquieto e impetuoso, como vivo, inquieto e impetuoso foi Villa-Lobos<sup>158</sup>.

A ideia da criação de um museu para preservação e difusão da vida e da obra de Villa-Lobos data de antes da morte do maestro. Os primeiros esforços políticos nesse sentido são de 1956, com a apresentação de um projeto do deputado federal mineiro Gabriel Passos, na Câmara dos Deputados, solicitando um crédito de 5 milhões de cruzeiros para sua instalação. Conforme a justificativa,

É dever do Estado cercar de maior respeito os homens que tiveram atuação marcante na vida nacional e concorrer, por todos os meios de seu alcance, para que os vultos que assim se destacarem sejam venerados pelos seus concidadãos [...].

No momento, uma personalidade, na arte musical, tem se projetado de tal maneira, querida e respeitada por todas as nações cultas do mundo, que se torna necessário dar-lhe um lugar de merecido relevo na admiração nacional.

Trata-se de Villa-Lobos, o grande compositor brasileiro, [...] um dos maiores da atual geração pela obra ímpar que vem realizando quase toda dedicada a exteriorizar as peculiaridades da nossa terra.

[... Ele] tornou-se o músico nacional o preferido das grandes plateias onde a sua música, como uma centelha divina da arte, traduz de maneira inequívoca, o transbordamento da alma tropical [...] <sup>159</sup>.

Além da argumentação laudatória, o texto do projeto reuniu também depoimentos de músicos e intelectuais próximos ao compositor, como Gilberto Freyre, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Eleazar de Carvalho, Leopold Stokowsky, dentre outros. Em resposta a esse projeto, o

---

<sup>158</sup> Discurso de posse como primeira diretora do Museu Villa-Lobos durante a inauguração da sede da instituição nas salas do Palácio da Cultura, citado por BARBOSA, Valdinha. “A arte de amar Villa-Lobos”..., cit., p. 21.

<sup>159</sup> CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Projeto de lei n° 1.588/1956*. Cria o Museu Villa-Lobos e dá outras providências. Acervo do Museu Villa-Lobos, Pasta “Criação do Museu Villa-Lobos: Antecedentes”.

Ministério da Educação e Cultura propôs a criação de uma *Sala Villa-Lobos*, anexa ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e a aquisição dos direitos autorais de obras do maestro, para sua posterior edição e distribuição em bibliotecas. O crédito oferecido passou de 5 para 1 milhão de cruzeiros e mais a promessa de aposentadoria com proventos integrais, já que como funcionário público, Villa-Lobos teria direito apenas à aposentadoria proporcional. Mas, segundo Clóvis Salgado da Gama (1906-1978), ministro da Educação e Cultura à época, o maestro não gostou nada da ideia da construção do museu e teria dito:

Museu é coisa para gente morta e eu estou bem vivo. Parece até que querem me arquivar; que me julgam incapaz de produzir mais alguma coisa. Pois estão muito enganados. Sinto-me forte como nunca, e inspiração não me falta para continuar produzindo a minha música. Criar músicas é meu ofício, minha vida, minha alegria. Nada de museus<sup>160</sup>.

Diante da reação do maestro, o projeto ficou para depois. Logo em seguida a sua morte, ainda em 1959, o vereador Murilo Miranda solicitou ao governo do município do Rio a autorização para a compra do apartamento do compositor, na rua Araújo Porto Alegre, nº 56, a fim de torná-lo museu. A ideia não teve desdobramentos e a instituição só foi criada em junho de 1960, ano seguinte ao falecimento do maestro, através de um decreto-lei do presidente Juscelino Kubitschek,<sup>161</sup> e inaugurada em fevereiro do ano seguinte. Para tal, Arminda Neves, com seu esforço incansável, arregimentou e articulou instituições, políticos, músicos e intelectuais em torno da missão de manter *vivo e presente* o legado cultural de Villa-Lobos.

Segundo palestra do escritor Rui Mourão no Museu Villa-Lobos:

Por apelo da D. Arminda, o ministro da Educação Clóvis Salgado – marido da destacada cantora lírica Lia Salgado e apreciador da grande música – fez todo o empenho possível para a criação do Museu. O ministro conhecia Villa-Lobos, compreendia muito bem a linguagem do compositor e enviou a Juscelino Kubitschek uma carta belíssima, solicitando a criação do museu. O presidente

---

<sup>160</sup> Ver SALGADO, Clóvis. “O Museu Villa-Lobos, sua história e perspectiva”. In: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª edição, 6º volume, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971, p. 73.

<sup>161</sup> CÂMARA DOS DEPUTADOS. Decreto-lei nº 48.379. Institui o Museu Villa-Lobos e dá outras providências. Brasília, 22 de junho de 1960. Disponível no site [www.museuvillalobos.org.br/museu.vil/historic/foto\\_01.htm](http://www.museuvillalobos.org.br/museu.vil/historic/foto_01.htm). Acesso em 07.02.2017.

acolheu imediatamente a ideia. O Juscelino sempre foi um homem voltado para a cultura<sup>162</sup>.

Inicialmente, o Museu instalou-se na sala 911 do Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro e, apesar das boas intenções políticas e da retórica oficial que exaltava a *brasilidade* e os *traços patrióticos* da obra de Villa-Lobos, o museu funcionou de forma precária por bastante tempo. Tendo sido instituído por decreto, e não por projeto de lei, era inviável a obtenção de uma estrutura administrativa própria e a criação de novos cargos. A própria Arminda trabalhou durante anos sem qualquer contrapartida financeira. Muitas vezes era ela quem comprava café e açúcar para o *cafezinho* com os funcionários e convidados. Mais tarde, entretanto, foram incorporadas ao Museu, as salas de 912 a 914, passando a funcionar também uma copa como depósito de material de consumo<sup>163</sup>. O espaço de exposição permanente era a sala de Arminda e, por falta de uma equipe técnica, contava com a ajuda de alguns funcionários do setor administrativo do MEC, com a colaboração de funcionários da FUNARTE e de músicos e estudiosos da obra de Villa-Lobos, como Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Eurico Nogueira França e Souza Lima, dentre outros.

Apesar de Arminda ter reivindicado, durante anos, a edição de uma lei de criação para o Museu, isso só veio a ocorrer, de fato, em 1976, quando foi oficialmente nomeada sua diretora.

Eu fiquei nesse impasse de 1961 a 1976. [...] Eu fiquei com uma vergonha danada porque parecia que eu tinha feito chantagem aqueles anos todos. [...] Porque aí eu aprendi que o MVL não havia sido criado, e sim instituído. Eu não sabia que havia diferença nessa coisa<sup>164</sup>.

Nesta tarefa de expandir o Museu fisicamente e de transformá-lo por lei federal em unidade orçamentária, Mindinha encaminhou vários ofícios às autoridades do governo. A primeira vitória veio na década de 1970, quando o Museu foi vinculado à Fundação Pró-

---

<sup>162</sup> Palestra proferida por Rui Mourão na programação da 9ª Semana de Museus – Museu Villa-Lobos, maio de 2011. Ver BARBOSA, Valdinha. “A arte de amar Villa-Lobos”. In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, vol. 14, 2012, p. 21.

<sup>163</sup> Ver VILLA-LOBOS, Arminda. “Notas soltas sobre o Museu Villa-Lobos”. In: *Boletim Informativo do Museu Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1983, p. 3.

<sup>164</sup> Entrevista ao jornalista Carlos Roque, em 1982, citada por BELCHIOR, Pedro & ANTUNES, Anderson. *Presença de Arminda:...*, cit., p. 67.

Memória, em 29 de outubro de 1982. O órgão foi criado em 1979 por iniciativa de Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães (1927-1982), como consequência das reformas na política de preservação do patrimônio cultural e artístico nacional, consolidadas a partir de 1979 com a incorporação de parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), transformado em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e de outras instituições, como o Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Educação e Cultura, do qual fazia parte o Museu<sup>165</sup>.

Em seguida, após insistentes apelos de Arminda, o presidente da Fundação Pró-Memória, Aloísio Magalhães, aprovou a aquisição de uma nova sede para o Museu, um casarão na rua Sorocaba, número 200, em Botafogo. Iniciava-se uma nova fase.

Entretanto, com a morte de Aloísio Magalhães, em 1982, Arminda perdeu seu maior aliado. Consequentemente, as obras na nova sede não caminharam a contento, para desgosto de Arminda, que queria ver o museu pronto para a celebração do centenário de Villa-Lobos em 1987. Por isso, teria chegado a cogitar na abertura de um museu em Paris, “já que o interesse deles é enorme”<sup>166</sup>. No entanto, Arminda faleceu em 1985, e a inauguração somente se deu no ano seguinte, graças aos empenhos de Turíbio Santos, diretor no período de 1986 a 2011, e de Joaquim Falcão, presidente da Fundação Pró-Memória.

Apesar desses percalços, enquanto esteve à frente do Museu, entre 1961 e 1985, Arminda não deixou de desenvolver uma agenda dedicada a difundir a obra de Villa-Lobos e da música brasileira de concerto, enveredando por atividades que projetavam a memória de Villa-Lobos para além do espaço do Museu. Além do *Festival Villa-Lobos* houve concursos internacionais de instrumentos, regência e canto, conferências, concursos de monografia sobre a vida e a obra do maestro, todos voltados para estudantes do ensino médio; lançamentos de discos, livros e exposições temporárias, montadas em outras instituições, sobre a trajetória do maestro, programações em rádio; intercâmbios culturais através do Ministério das Relações Exteriores, visando a divulgação de Villa-Lobos no exterior; serviço de reprodução de partituras para a

---

<sup>165</sup> Ver VILLA-LOBOS, Arminda. “Notas soltas sobre o Museu Villa-Lobos”, cit., p. 5.

<sup>166</sup> Ver GONÇALVES, Ely. “A Mindinha que conheci”. In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, vol. 14, 2012, p. 63-69.

difusão da obra de Villa-Lobos entre músicos, regentes e orquestras brasileiras e internacionais; e eventos musicais diversos<sup>167</sup>.

Segundo Pierre Nora, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”<sup>168</sup>. Sem saber, foi com esse sentimento que Arminda reuniu esforços para transformar o Museu no mais completo centro de referência e também no *lugar de memória* por excelência de Villa-Lobos. Ali, passavam a ficar guardadas fotografias, cartazes de concertos, diplomas, objetos pessoais, partituras originais do compositor – estrategicamente conservadas em estantes atrás da escrivaninha de Arminda e só manuseadas por ela ou, quando muito, por um funcionário de sua mais estrita confiança; além, de cartas, telegramas, anotações sobre obras, rascunhos diversos, gravuras, pinturas, gravações em *super 8* e uma coleção de 56 livros de recortes que reúnem cerca de 35 mil artigos de periódicos. Tais livros ficavam guardados no apartamento de Arminda, no Flamengo, e seus recortes muitas vezes foram temas de conferências e de artigos para a coleção *Presença Villa-Lobos*.

A partir da década de 1960, a maior parte deste material reunido por Arminda foi disponibilizada na forma de doação ou empréstimo ao Museu, mas assegurando que a lógica de produção e de preservação do acervo Villa-Lobos fosse marcada pela *presença* de Arminda, por sua visão de mundo e sentimentos e pela seleção que realizava entre o que desejava ou não que ficasse enquanto memória. Sua presença é tão forte, que muitas vezes torna-se difícil, em alguns casos, distinguir em que medida o acervo é de Heitor ou de Arminda<sup>169</sup>. Da mesma forma que os biógrafos, Arminda cultivou a memória do maestro do mito. Para isso, tentou conscientemente desconstruir a imagem negativa que relacionava Villa-Lobos ao autoritarismo do Estado Novo, procurando fazer do Museu um lugar de memória não tanto pela história de vida, mas pela importância de sua obra.

---

<sup>167</sup> Ver VILLA-LOBOS, Arminda. “Notas soltas sobre o Museu Villa-Lobos”, cit., p. 3. Também tiveram destaque os Cursos de Interpretação destinados a jovens músicos cameristas ministrados pelo fagotista Noel Devos e a violoncelista Ana Devos que serviram para maior compreensão da obra de câmara de Villa-Lobos e que teve um efeito multiplicador com a criação, por exemplo, do Quinteto Villa-Lobos, com 52 anos de serviços prestados à divulgação da obra do maestro. Ver BARBOSA, Valdinha. “A arte de amar Villa-Lobos”. cit., p. 23.

<sup>168</sup> NORA, Pierre. “Entre Memória e História. A problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo:PUC-SP, nº 10, dez-1993, p. 13.

<sup>169</sup> BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”, cit., p. 28.

Na condução do Museu Villa-Lobos, Arminda passou a ter voz ativa, inserindo-se na esfera pública, agora não mais como coadjuvante, mas de forma autônoma. Transitou por vários níveis de poder e articulou-se com os presidentes do regime militar e com diversos ministros. Arregimentou estudiosos, músicos e políticos em prol de seus projetos. Lidando com falta de verbas e uma estrutura muito precária,

D. Arminda carregou aquele museu desde sua criação, e ele só se manteve pela dedicação total e exclusiva dela. Ela foi uma mulher de muita coragem que segurou aquele museu. A instituição poderia ter acabado ou ter se transformado em departamento em outra instituição. Ela foi o Museu. D. Arminda foi o Museu<sup>170</sup>.

E prossegue Ely Gonçalves, a primeira museóloga do Museu e amiga de Arminda:

D. Arminda foi a mulher de Villa-Lobos. As pessoas precisam entender isso. Ela enfrentou o mundo por causa dele. Enfrentou a família, amigos, sociedade, enfrentou o mundo por causa dele. Então Villa-Lobos era dela. Ela tinha aquele sentimento de “essas coisas são minhas”. Muitas vezes ela dizia: “D. Ely, deixei meu óculos em casa, abre aí a vitrine – porque os óculos de Villa-Lobos dão em mim”. E é claro que eu abria e emprestava, porque como eu vou dizer à mulher do homem que viveu com ela tantos anos que não, que aqueles óculos agora fazem parte do acervo museológico? Eu é que não ia<sup>171</sup>.

O Museu era como uma extensão de sua casa, ela levava itens de seu apartamento para o Museu e vice-versa. Não havia para ela uma distinção entre uma memória institucional dos museus, com regras de organização e de segurança e sua memória afetiva. Nesse papel de criação e manutenção da memória do maestro, amigos e conhecidos incentivaram-na, como a carta de 22 de janeiro de 1960, escrita por Luiz Heitor Corrêa de Azedo:

Prezada Arminda,  
Sua carta de 18 foi ontem recebida, [...] Ela bem reflete, como a anterior, um estado de espírito que todos os seus amigos compreendem muito bem, mas do

---

<sup>170</sup> Depoimento de Ely Gonçalves para o autor, em 27/08/2012. Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”. cit., p. 38. [Grifos meu].

<sup>171</sup> Depoimento de Ely Gonçalves para o autor, em 27/08/2012. Ver BELCHIOR, Pedro. “Arminda em fragmentos”, cit., p. 38.

qual V. precisa se libertar, pois da mesma maneira que sua presença foi de uma vital importância para a existência de Villa-Lobos e a criação de sua obra, ela é indispensável como guardiã dessa mesma obra, que V. conhece melhor do que ninguém. E há muito o que fazer, minha prezada amiga [...] <sup>172</sup>.

Como falar sobre museus é falar sobre memória, no caso de um museu biográfico, como o Villa-Lobos, tudo o que se preserva *constrói e reconstrói* a memória do artista, em especial, a da brasilidade, consolidada principalmente a partir da década de 1920, quando as duas viagens à França, que realizou, permitiu o confronto com os europeus e a representação de um Brasil exótico: “Villa-Lobos se descobre brasileiro”. O Museu Villa-Lobos funciona, portanto, como um espaço que tem a função de *oficializar* essa brasilidade. Nessa linha, o Museu promove até hoje seminários, concursos e o Festival Villa-Lobos, que já faz parte do calendário cultural oficial da cidade do Rio de Janeiro, além de manter a publicação dos volumes de *Presença de Villa-Lobos*, reunindo trabalhos de pesquisadores de vários campos de conhecimento.

Esta série constitui a mais longeva publicação dedicada inteiramente a um único compositor brasileiro, com depoimentos de músicos, intelectuais e amigos de Villa-Lobos, do Brasil e do exterior, sempre em tom laudatório a enfatizar sua genialidade e sua brasilidade, ou seja, a *presença* de Villa-Lobos. No total são 14 volumes. Os doze primeiros foram lançados entre 1965 e 1984, no período em que Arminda dirigia o Museu <sup>173</sup>. O décimo-terceiro saiu em 1991 e o décimo-quarto data de 2012, em homenagem ao ano de centenário de Arminda.

Em suas páginas encontramos, além de textos do próprio maestro e, também da Mindinha, uma longa lista de depoimentos de pessoas que conviveram ou conheceram Villa-Lobos, como: Adhemar da Nóbrega, Anísio Teixeira, Ana Stella Schic, Arnaldo Estrela, Bidú Sayão, Camargo Guarnieri, Carlos Drummond de Andrade, Celso Kelly, Clovis Salgado, Donatello Grieco, Érico Veríssimo, Eurico Nogueira França, Francisco Mignone, Gastón Talamón, Gilberto Freyre, João de Souza Lima, Luiz Câmara Cascudo, Luiz Heitor Corrêa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Paul Le Flem, Renato Almeida, Victor Nunes Leal, Viriato Corrêa, Walter Burle Marx, entre outros. A tônica foi ressaltar sua importância para a consolidação da música nacional, com destaque para elementos como a cultura popular, o folclore e a modernidade de sua música, a

---

<sup>172</sup> A carta encontra-se na Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos: MVL1978-17A-0010.

<sup>173</sup> Tais depoimentos eram reunidos por Arminda a partir de entrevistas, realizadas por ela própria, a essas personalidades, num programa de rádio do início dos anos 1960 chamado “Villa-Lobos, sua vida, sua obra”, produzido pela Rádio MEC. Ver BELCHIOR, Pedro & ANTUNES, Anderson. *Presença de Arminda:...*, cit., p. 53.

atividade pedagógica com o canto orfeônico, os concertos, além de histórias pitorescas do cotidiano e da carreira do compositor.

Partindo da perspectiva de que a memória é uma construção social, entendê-la requer a análise da rede de relações formada pelo conjunto da sociedade. Por conseguinte, por mais que a memória que se preserva sobre Villa-Lobos seja uma construção do próprio compositor, de seus biógrafos epígonos e, ainda da Mindinha, graças ao seu papel privilegiado de “guardião” de todo o acervo do maestro, ela provém igualmente da diversificada sociabilidade do personagem, envolvendo personalidades do meio artístico, intelectual e político, assim como sua faceta de homem público. De certa maneira, foi o que se tentou fazer mais recentemente.

### **1.3 – A (res)significação da memória construída**

Se vários autores escreveram sobre Villa-Lobos, sua vida e sua obra, construindo e preservando uma memória *mítica*, onde a canção entoada foi sempre o da brasilidade, esses trabalhos, ao enfatizar o caráter nacional de sua obra, acabaram deixando de lado questões importantes do momento em que viveu e da complexa rede de relações que estabeleceu. Foi somente a partir das décadas de 1970 e 1980, com a renovação da história política e o princípio de sua influência sobre a historiografia brasileira que este cenário mudou. Multiplicaram-se, então, os estudos sobre o período, com a exploração de novas abordagens: questões institucionais, a relação entre Estado e intelectuais, entre cultura e educação ou política e repressão, o mito construído em torno da figura de Vargas, como igualmente em torno de Heitor Villa-Lobos.

Foi também neste novo cenário que o movimento do nacionalismo modernista e do nacionalismo musical brasileiro passou por uma importante reavaliação, com o surgimento de publicações sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus participantes, como Mário de Andrade. Elas passaram a questionar os reais significados de conceitos como *nação, brasileiro, nação brasileira, cultura nacional* e outros, tão utilizados desde o final do século XIX. Em paralelo, a própria figura de Heitor Villa-Lobos mereceu uma revisão. Dentre esses autores, de várias áreas do conhecimento, como o ensaísta, crítico literário e professor de Literatura da USP

José Miguel Wisnik e o historiador Arnaldo Daraya Contier foram pioneiros nesse repensar a questão do lugar de Villa-Lobos na música nacionalista no Brasil, ou seja, da memória construída em torno do maestro<sup>174</sup>.

Em *O coro dos contrários*, por exemplo, Wisnik faz uma análise das manifestações de caráter musical que ocorreram durante a Semana de Arte Moderna de 1922 e, dentre estas, a de Villa-Lobos. Para ele, a tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna “um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem [...] entre o velho e o novo [...] e o movimento modernista instaura-se [...] como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências”<sup>175</sup>. Ao mesmo tempo, resgata a produção musical desde a década de 1910 até a década de 1920, embora o seu foco seja a Semana de Arte Moderna. Ao retornar à década de 1910, a fim de demonstrar que o projeto nacionalista para a

---

<sup>174</sup> Além das obras de WISNIK, J. M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977; \_\_\_\_\_. & SQUEFF, E. *Música – O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo:Brasiliense, 2001; e de CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia*. São Paulo:Editora Brasiliense, 1980; \_\_\_\_\_. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988; \_\_\_\_\_. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo:EDUSC, 1998; também foram publicadas outras obras sobre a temática do nacionalismo musical brasileiro e da relação entre música, sociedade, política e história, a saber: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista na dimensão filosófica*. Rio de Janeiro:Graal, 1979; NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo:Ricordi Brasileira, 1981; KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira. Da cultura de roda à música de massa*. São Paulo:Brasiliense S. A., 1983; TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis:Vozes, 1983; KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre:Movimento/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986; CAVALCANTI, Lauro. *Modernismo na repartição*. Rio de Janeiro:Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993; ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura moderna no Brasil*. São Paulo:Editora Scipione, 2ª edição, 1994; SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado. A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro:Obra Aberta, 1994; NAVES, Santuza Cambráia. *O violão azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro:FGV, 1998; BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22 – A Semana de Arte vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo:EDUSP, 2000; TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro:Zahar Editor, 2000; MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo:Lemos Editorial, 2002 e VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente-da proclamação da República à revolução de 1930*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2003; PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro:Editora da UFRJ, 2007. No campo da educação musical destacamos os trabalhos de SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”. *Revista Brasileira*. Edição Especial, nº 3. Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, p.18-25, set. 1999; \_\_\_\_\_. “A educação musical no Brasil dos anos 1930-1945”. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (org.). *Educação musical no Brasil*. Salvador:P&A, 2007a, p.13-17; \_\_\_\_\_. “Histórias da educação musical no Brasil: à guisa de um prefácio. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (org.). *Educação musical no Brasil*. Salvador:P&A, 2007b, p. 10-13; \_\_\_\_\_. Pensar a educação musical como ciência: a participação da Abem na construção da área. *Revista da Abem*, nº 16, março, 2007c., p. 25-30; \_\_\_\_\_. *Música na escola: propostas para implementação da Lei 11.769/08 na Rede Municipal de Gramado-RS*. Porto Alegre:Tomo Editorial, 2011.

<sup>175</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo:Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 63.

música não surgiu com os modernistas. Muito antes de 1922, o nacionalismo musical já estava presente nos anseios da intelectualidade brasileira, como ocorreu Coelho Neto (1864-1934) e o projeto de um poema-sinfônico intitulado *Brasil*, que pretendia narrar a história do país desde 1500 até a Independência. Tal programa proposto por Coelho Neto tinha raízes no Romantismo musical europeu, mas atrelava-se a um nacionalismo acrítico e idealizado, regionalista que reforçava a união pacífica das três raças formadoras do povo brasileiro, para mostrar aos europeus um amadurecimento, ao mesmo tempo, musical e civil do país:

Ao incorporar manifestações populares ao seu programa, Coelho Neto quer pretender que a história do Brasil se funde a uma história da música brasileira, como se o amadurecimento da música nacional metaforizasse o amadurecimento da nação. Desembocando no hino, na exaltação cívica, a cultura popular é manipulada de modo a fortalecer os símbolos institucionais da Nação<sup>176</sup>.

Contra-pondo-se a esse conceito musical romântico de Coelho Neto, Mário de Andrade buscava “uma aproximação entre os processos de simultaneidade na poesia e nos procedimentos harmônicos e polifônicos na música”. A música deixava de ser vista como programática e passava a fazer parte de um processo de composição poética, muito influenciado pela renovação estética a partir de Debussy e de Stravinsky. Nesse âmbito, porém, perpassava a questão da nacionalidade, que exigia a absorção do folclore pela cultura erudita.

Dessa maneira, Villa-Lobos foi capaz de agradar tanto ao projeto nacionalista de Coelho Neto, quanto ao nacionalismo modernista de Mário de Andrade:

A dissonância entre um crítico conservador e um crítico modernista, resolvida a certo momento em acorde, parece indicar que a obra do compositor respondia não só a intuítos renovadores, mas a tendências mais profundas da cultura, de um provável conjunto de expectativas mais amplo, já latente no contexto pré-modernista<sup>177</sup>.

Era ele quem estava mais próximo dos modernistas, na medida em que ampliou seu universo de material sonoro e adotou “*técnicas cosmopolitas* concomitantes com a representação

---

<sup>176</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 27.

<sup>177</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 38-39.

de um mundo mágico e selvagem”<sup>178</sup>, procurando um equilíbrio entre a cultura *popular* e *erudita*. Suas composições iniciais exemplificavam, na prática, as ideias modernistas de renovação artística e estética, com o aproveitamento das características da música popular. Por outro lado, com a exaltação da nacionalidade e o “descritivismo” presentes em *Amazonas* e *Naufração de Kleonikos*, por exemplo, ou seus hinos patrióticos de 1922, publicados na época do Estado Novo, não desapareciam os pontos de afinidade entre a obra de Villa-Lobos e a concepção de Coelho Neto, por mais que este se mostrasse “incapaz de aproveitar os procedimentos pelos quais a música do século XX insere cada vez mais elementos perturbadores no código tonal”<sup>179</sup>.

Em síntese, o livro de Wisnik, não tinha o caráter biográfico e procurou sinalizar as dificuldades em se realizar uma análise crítica consistente da obra de Villa-Lobos, tendo em vista os elementos ideológicos que revestem a maior parte da bibliografia a seu respeito, conduzindo a uma mitificação da imagem do compositor, que passava a transitar entre o *histórico* e o *lendário*.

É compreensível, pois que o talento genial de Villa-Lobos tenha correspondido a fortes necessidades do momento em que aflorou, parecendo conciliar em si o projeto de uma nova arte com a perspectiva otimista de um novo país florescente, o que pode vir a ser cuidadosamente examinado no contexto da década de 20. É lamentável, por outro lado, que a relação de sua obra com as expectativas do meio tenha tendido para uma certa estratificação daquilo que nela tinha a ver com uma visão grandiloquente do Brasil, quando já amadureciam claramente no contexto cultural visadas críticas capazes de atinar com o caráter enganoso do otimismo eloquente, e já que a obra inicial de Villa-Lobos continha em si o embrião de outros rumos possíveis<sup>180</sup>.

Se a obra do compositor estava pautada em uma nova linguagem musical, ainda que buscasse uma representação “não crítica” do Brasil, abrangendo vários pontos, desde a linha que vai das “*juvenilidades auriverdes*” até os “*orientalismos convencionais*”, revelava, ao mesmo tempo um “temperamento único” e fortemente “brasileiro”, permitindo a Wisnik concluir, já em 1977, que “Villa-Lobos é, pois, modernista como autor e personagem, como fonte de imagens com que os escritores começavam a figurar o horizonte de uma grande arte nacional”<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 167.

<sup>179</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 36-37.

<sup>180</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 171.

<sup>181</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 171.

Duas décadas depois, com *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*, Wisnik trouxe novas reflexões sobre o modernismo musical, destacando outra vez as figuras de Mario de Andrade e de Villa-Lobos, ao fazer uma comparação entre o projeto nacionalista para a música defendido pelo primeiro e o nacionalismo musical empregado pelo segundo. Ao pensar no processo de construção da “verdadeira música nacional” levado a cabo nas primeiras décadas do século XX, Wisnik destacou a oposição, defendida por Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre as manifestações musicais de um “povo bom-rústico-ingênuo do folclore” e o elemento “democrático-anárquico” das “massas urbanas”, cujo produto musical, o samba, espalhava-se pelos rádios e gramofones das cidade, “provocando estranheza e desconforto”<sup>182</sup>. O projeto do nacionalismo musical visava estabelecer o que ele denominou de “cordão sanitário-defensivo” entre uma “boa música”, resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore, diante de uma “música má”, tanto a popular urbana comercial, quanto a erudita europeizante. Nesse contexto, a figura de Villa-Lobos ocupava um lugar ambíguo, uma vez que, embora defendesse a superioridade do folclore, teve grande contato com os *chorões*, contribuindo para a decisiva série de *Choros*, compostos ao longo da década de 1920<sup>183</sup>.

Ao mesmo tempo, tendo por base *A República* de Platão e retomando a reflexão travada em *O coro dos contrários* sobre o lugar político pedagógico da música nas décadas de 1920 a 1940, Wisnik pretendeu “colher os sinais, [...] de um modelo, historicamente recorrente, de reconhecimento e controle do poder da música através de uma triagem do significante, que discrimina a música *aceitável* (elevada, liberadora de impulsos ético-sociais) e a música *inaceitável* (vista como rebaixante)”<sup>184</sup>. Sua premissa é de que a partir deste debate que começaram a surgir manifestações de incentivo a um programa de educação musical nacional, cujo carro chefe era o canto coletivo. Nesta perspectiva, destacou o trabalho de Villa-Lobos que buscou efetuar a passagem “do caos ruidoso do Brasil a um cosmos coral” através de dois registros: o registro propriamente estético e o registro político do programa pedagógico autoritário do orfeão escolar. Destacava, por conseguinte, com certa primazia, a existência da dimensão política do projeto pedagógico apresentado por Villa-Lobos, desde a primeira

---

<sup>182</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: WISNIK, J. M. & SQUEFF, E. *Música. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.131.

<sup>183</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p. 134.

<sup>184</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p. 139-140.

apresentação em São Paulo, em 1931, passando pela criação do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, em 1932, pela criação do Orfeão dos Professores, pela SEMA, pelo Guia Prático, pelas várias manifestações cívica – no Dia da Pátria, da Bandeira, do Trabalho, etc. –, até a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942<sup>185</sup>.

O projeto do canto orfeônico inseriu a música no campo político, onde o corpo social se manifestava através de uma rigorosa disciplina e submetida ao culto e às ordens de um chefe. Por isso, a preocupação pedagógica aparecia também na *obsessão* pela catequese e pela figura de Anchieta, em quem, segundo o autor, o maestro “claramente se projeta”. A ideia da catequese pressupõe uma relação com o povo, equivalente à de “crianças rendidas ao canto orfeônico”, ou seja, *índio* e *criança* seriam figuras de um “projeto de conversão do povo ao culto da nação”. No fundo, “através do canto coral, se quer levar a população ao transe cívico, composto de êxtase e ascese, identificação fervorosa e introjeção da autoridade. A música tem de, ao mesmo tempo, desencadear forças afetivas, e represá-las; detoná-las e contê-las; liberá-las e dirigi-las”<sup>186</sup>.

Esta interpretação, Wisnik reconhecia que se contrapunha às opiniões de alguns estudiosos, que tentaram *atenuar* o caráter propagandístico e cívico do mesmo, em face da *monumentalidade* de seu trabalho de educação musical.

Há quem considere, no entanto, que a ação orfeônica de Villa-Lobos não deveria ser encarada pela faceta autoritária com que se apresenta nos numerosos relatórios e textos de propaganda do DIP getulista, mas como representante de uma orientação humanista tradicional que marcava presença nos primeiros anos do governo Vargas, através da ação de Anísio Teixeira na Diretoria de Instrução Municipal do Rio de Janeiro, e pelos estímulos modernizantes de Capanema, que engajou tantos dos intelectuais brasileiros no período. Foi através de Anísio Teixeira, justamente, que se criou a Superintendência de Educação Musical e Artística, a partir da qual levou Villa-Lobos a desenvolver o programa do canto orfeônico. Já enfatizei o caráter “platônico” desse movimento musical como tentativa de responder à emergência de uma cultura capitalista industrial dissolvente da cultura letrada clássica (todavia quase inexistente no Brasil como instauradora de um padrão educacional abrangente), e daí a presença da música como elemento decisivo, nessa perspectiva, para uma estratégia de “elevação” da cultura, como elemento mediador entre o popular e o erudito. O encarecimento desse aspecto humanista tradicional faz com que alguns vejam na ação de Villa-Lobos um vigoroso trabalho de educação musical popular sem precedentes na nossa história, frente ao qual o aspecto propagandístico e cívico não mereceria maior importância, relegado ao plano de um mero expediente de

---

<sup>185</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p. 173.

<sup>186</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p. 187-188. [Grifos meu].

circunstância externo à própria pedagogia, de interesse puramente tático para obtenção de respaldo institucional indispensável à consecução de uma ação musical de tais proporções. Adhemar Nóbrega, por exemplo, desconhece nos textos do DIP a dicção villa-lobística [...] e praticamente considera que esses textos, mesmo que assinados pelo compositor, não deveriam ser creditados ideologicamente a Villa-Lobos.

Acho que a possível verdade contida nessas ponderações deveria levar não à cômoda distensão do problema na mera suspensão da “aparência”, mas o redobro de sua complicação<sup>187</sup>.

Vale assinalar que Adhemar Nóbrega (1917-1979) foi contemporâneo, amigo e colaborador do maestro. Diplomou-se no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1944, tendo sido professor do quadro desta instituição, onde lecionou as disciplinas História da Música e Etnografia Musical. Posteriormente, foi também grande colaborador de Arminda Neves quando da instalação do Museu Villa-Lobos. Considerada a proximidade entre os dois, não é fortuita a defesa em relação às ideias políticas de Villa-Lobos. Também ele estava preocupado em preservar a imagem do grande compositor brasileiro, como àquele avesso à política, o que o levou a desconsiderar e/ou relativizar um documento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, mesmo assinado por Villa-Lobos, não deveria ser atribuído ideologicamente à autoria do maestro<sup>188</sup>.

Discordando, portanto, dos autores que insistiam em não enxergar ou minimizar o caráter político da obra de Villa-Lobos, Wisnik, ao contrário, apresentou o maestro como um homem de seu tempo, cujas escolhas políticas se consubstanciariam, por exemplo, num projeto de educação musical que reforçou valores cívicos, nacionalistas e ufanistas – e isso antes de 1937. Ou seja, o maestro já *oferecia*, antes mesmo da ditadura estadonovista, o canto coral como fator de civismo, de cultura, de disciplina, de hierarquia, pretendendo fazer do Estado Nacional uma verdadeira obra de arte. Em troca *clamava* por um governante capaz de dar uma função social ao músico e de consumir aquilo que sua obra, simbolicamente, já realizava: a exaltação do trabalho e da cidadania.

Por maior que seja a importância do trabalho de Wisnik, para repensar o papel de Villa-Lobos como educador, não se pode esquecer que este discurso está longe de ter se apresentado de

---

<sup>187</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p. 185-186.

<sup>188</sup> WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”..., cit., p.186. Ver também [www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br) e [www.dec.ufcg.edu.br/biografia](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografia). Acesso em 23/08/2017.

forma coesa e unânime. Outras vozes ecoaram na discussão para além das questões ligadas à formulação de uma base para a música nacional. Em particular, merecem destaque as tendências pedagógicas também em disputa, pois, de um lado, uma iniciação musical, priorizava a individualidade, enquanto, do outro, a do canto coletivo priorizava o trabalho em conjunto.

Em *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*,<sup>189</sup> Arnaldo Daraya Contier também retomou a reflexão sobre as relações entre música, poder e modernidade, destacando a forte marca ideológica da produção musical nesse período. Ao interpretar a valorização do folclore – enquanto depositário das “verdadeiras raízes de uma cultura brasileira” – por intelectuais e artistas modernistas, que buscavam a almejada *alma brasileira*, ele chamou a atenção para o papel exercido pelos *pianeiros* e *chorões* na elaboração das concepções a respeito do *nacional* e do *popular* na música brasileira. Coube-lhe construir uma ponte entre o *erudito* e o *popular*, fazendo com que este último penetrasse “lentamente nos salões burgueses dos anos 20 e 30”. Ao mesmo tempo, foram os *chorões* que asseguraram a formação daquele que viria a ser, segundo ele, o maior representante do nacionalismo musical brasileiro: Heitor Villa-Lobos.

De maneira peculiar, Contier considera que a Semana de Arte Moderna de 1922 serviu de “desabafo” para os grupos intelectuais marginais às instituições oficiais, ignorados pelo que havia de política cultural durante a República Velha e acabou fomentando o debate sobre as relações entre música erudita e folclore. Nesse sentido, “representou o canal de divulgação da obra de Villa-Lobos e do ideal de brasilidade, num momento em que a elite burguesa ainda consumia basicamente a música produzida nos grandes centros culturais europeus”. Com isso, a Semana transformou Villa-Lobos na corporificação da *alma brasileira*, em oposição à tradição representada por Carlos Gomes<sup>190</sup>.

Como Wisnik, em 2001, com “Getúlio da Paixão Cearense...”, Contier, em 1988, já destacava Mário de Andrade que, ao unir música e questão nacional, empenhara-se na criação de uma escola nacionalista de composição. Afinal, o *Ensaio sobre a Música Brasileira* serviu de “verdadeiro manifesto” a favor da criação de uma música nacional, ao atacar “a música estrangeira de consumo fácil” e defender o aproveitamento das fontes populares pelos artistas

---

<sup>189</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988. Do mesmo autor: *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo:EDUSC, 1998 e *Música e Ideologia*. São Paulo:Editora Brasiliense, 1980.

<sup>190</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade...*, cit., p. 30.

eruditos<sup>191</sup>. Dessa forma, na interpretação da história da música no Brasil, Mário de Andrade procurou inserir o modernismo nacionalista como o movimento esteticamente mais importante do país desde o descobrimento.

Paralelamente, Contier soube perceber e salientar aspecto importante para este trabalho. Na medida que as poucas casas editoras existentes davam preferência à divulgação das obras mais solicitadas pelo mercado, raros eram os autores brasileiros modernistas que apareciam em seus catálogos. Essa situação mobilizava, por conseguinte, esses últimos – Mário de Andrade, Villa-Lobos e Luciano Gallet e outros – a vincularem suas concepções artísticas a uma proposta pedagógica, para a qual, porém, o Estado, ao manter orquestras, conjunto de câmara, escolas superiores de música e conjuntos corais, devia configura-se como agente capaz de promover música nacional. Desse impulso resultaram diversos projetos de educação musical: o de Villa-Lobos, o da Associação dos Artistas Brasileiros e o da Comissão Central de Música. Todos eles tinham pelo menos um ponto em comum: “a organização da música no Brasil deveria ser pensada a partir de um projeto de natureza hegemônica e fortemente centralizadora”<sup>192</sup>. Foi assim que, na década de 1930, a ideia da prática do canto coral como fator de coesão nacional, defendida pelos intelectuais ligados ao nacionalismo musical, acabou sendo incorporada pelo governo ao seu plano de educação. Villa-Lobos, que retornava ao Brasil após alguns anos na França, traçou então um projeto para o ensino do canto orfeônico nas escolas, que, apoiado por Anísio Teixeira, Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, conduziu o maestro a cargos burocráticos no governo Vargas, transformando-o em um agente disciplinador das massas, onde “o ensino do canto coral prendia-se a uma diretriz romântica de conotações cívico-patrióticas, que visava a despertar, nas crianças, o amor à Pátria”<sup>193</sup>.

A fim de caracterizar essas conexões entre música e política em um determinado contexto histórico, Contier estabeleceu uma comparação entre o discurso de Villa-Lobos e o de Cassiano Ricardo, este, um dos grandes ideólogos do Estado Novo. Em ambos, aparece o uso do folclore como o depositário das verdadeiras raízes da cultura brasileira e a concepção de música como símbolo de *conciliação das classes*. Da mesma maneira que a política governamental passou a ser vista como decisiva para o desenvolvimento das artes no Brasil e, em especial, para o da música, as canções e os hinos executados pelos orfeões, impregnados da ideia do valor positivo

---

<sup>191</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade..., cit., p. 143.

<sup>192</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade..., cit., p. 143.

<sup>193</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade..., cit., p. 239.

do trabalho e de um patriotismo, serviram como instrumento de propaganda por parte do governo. No entanto, a relação não pode ser avaliada de forma simplista.

Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente com a 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<sup>194</sup>.

Neste sentido, Villa-Lobos correspondeu em grande parte, segundo Contier, às expectativas dos intelectuais nacionalistas, preocupados em definir o que seria a “nova música brasileira”. Para Mário de Andrade, por exemplo, Heitor Villa-Lobos era o que melhor exprimia as suas ideias sobre o uso das fontes folclóricas na composição erudita, apesar dos seus receios quanto às ligações do compositor com o totalitarismo. Da mesma forma que a bibliografia sobre o maestro nas décadas de 1960 e 1970 buscou justificar a ponte entre Villa-Lobos e os compositores mais importantes da Música Popular Brasileira – Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Tom Jobim –, era necessário “apagar da História esse tipo de insinuação, pois o autor dos *Choros* era considerado um dos mais importantes compositores do mundo contemporâneo. Neste caso, interessava sobrelevar o sentido estético de sua obra<sup>195</sup>. E conclui Contier: “tentaram apagar da memória a relação Villa-Lobos-Vargas, buscando recuperar o projeto estético representado pela brasilidade villalobiana”<sup>196</sup>.

Tanto para Wisnik, quanto para Contier, na medida que a música de Villa-Lobos se transformava em instrumento de uma *estetização da política*, em um fator legitimador do Estado, passou a assumir um *caráter fascitizante*. Desse ângulo, eles recuperaram a dimensão política da obra do compositor, importante peça do mosaico propagandístico montado pelo governo Vargas. Na verdade, tratava-se de *resgatar* outra faceta do maestro, ou seja, a memória do maestro educador. Contudo, nesse âmbito, além de realçar o caráter ideológico que entrelaça tais questões, cabe indagar qual a efetiva *autonomia*, no interior do governo, proporcionada pelo capital social e cultural de Villa-Lobos, a despeito da ocasional dissonância entre sua voz e a

---

<sup>194</sup> CONTIER, A. D. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade...*, cit., 1998, p.254.

<sup>195</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade...*, cit., p. 387.

política do Estado, pois as divergências foram superadas a partir de seu prestígio e da boa reputação de seu programa educativo que dirigiu. E sua voz continuou a ser ouvida durante bastante tempo.

Dentre os muitos trabalhos mais recentes que têm contribuído para uma reflexão crítica do papel de Villa-Lobos na história da música brasileira, bem como para a constituição de uma história da educação musical no Brasil, merecem destaque os trabalhos da professora Jusamara Souza da Universidade Federal do Rio Grande do Sul<sup>197</sup>. Em artigo na revista da *Academia Brasileira de Música* de 1999, ela discutiu alguns dos fundamentos da concepção de Villa-Lobos sobre a educação musical, procurando situá-los no contexto educacional dos anos trinta e quarenta, ao mesmo tempo que assinalava o papel da música, por meio da prática do canto orfeônico, na formação de uma consciência nacional, na eliminação das diferenças sociais e na representação do regime político de Vargas<sup>198</sup>.

Segundo a autora, no contexto da reforma educacional dos anos de 1930, a obrigatoriedade do ensino da música em todas as séries de ensino, provocou o aparecimento de uma variedade de propostas e modelos na prática escolar para o ensino de música. Foi nesse ambiente que surgiu a proposta pedagógica de Villa-Lobos, primeiro, em 1931, em São Paulo e, no ano seguinte, na Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal. Se Villa-Lobos reconheceu no “movimento renovador” de 1930 a chance para a realização de um programa de educação musical popular, cuja base mais importante estaria no canto coletivo, também partilhava a concepção que atribuía à música uma força socializadora com a capacidade de dissolver a ideia de indivíduo, subjulgando-o à ideia coletiva. Aqui ela identifica uma semelhança na concepção de coletividade e/ou comunidade musical do maestro com a existente na Alemanha dos anos trinta, a *Volksgemeinschaft*:

A tendência de eliminar o sujeito em função do coletivo, numa relação com a música basicamente emocional resulta numa perigosa direção dos objetivos da música, onde o processo de identificação com a pátria pode ser levado às últimas

---

<sup>196</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade...*, cit., p. 397.

<sup>197</sup> A professora atua no Departamento de Artes da UFRGS e no Programa de Pós-graduação em Música da mesma Universidade, com doutorado em Educação Musical pela Universidade de Bremen, na Alemanha, em 1993. Foi presidente da Associação Brasileira de Educação Musical entre os anos 2001 a 2005. Alguns de seus trabalhos foram mencionados na nota 175.

<sup>198</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”. *Revista Brasileira*. Edição Especial, nº 3. Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, set. 1999, p. 18.

consequências como a emocionalização dos alunos e sua disposição em morrer pela pátria [...] <sup>199</sup>.

Em português, a palavra significa a ideia de uma comunidade nacional, comunidade do povo, conceito muito usado no Terceiro Reich ao defender uma comunidade nacional de etnia alemã, com o objetivo de construir uma sociedade baseada na pureza racial, mas já se tornara popular durante a Primeira Guerra Mundial, quando o interesse era unir todas as classes com o propósito nacional de vencer a guerra. A ideia de uma comunidade nacional, contudo, não ficou restrita a Alemanha. Foi um fenômeno internacional dos anos vinte em vários países europeus e, também em países do mundo oriental. E o Brasil não ficou alheio, sem dúvida, a este *Zeitgeist* [espírito do tempo]. Assim sendo, “embora Villa-Lobos não tenha se referido diretamente às influências sofridas de movimentos semelhantes que estavam ocorrendo na Europa, é possível reconhecer muitos elementos que caracterizam o *Zeitgeist* da época no que se refere ao canto coral<sup>200</sup>. Na realidade, só visitou a Alemanha em 1936, após o Congresso de Praga, ou seja, quatro anos depois de assumir seu cargo na SEMA, em 1932, sendo possível, por conseguinte, que a maior influência tenha vindo da França, onde residiu durante boa parte da década de 1920.

Para esta autora, ao ocupar um lugar central na concepção da educação musical de Villa-Lobos, tendo em vista o sistema de *manossolfa* como metodologia de ensino e de disciplina, o canto orfeônico serviu como meio de *doutrinação* e *disciplinarização* dos alunos e das “grandes massas” das concentrações orfeônicas. De um lado, quanto ao repertório, o destaque dado à música folclórica nos hinos e canções patrióticas revela-se fundamental, pois, além de contribuir para a formação do ideal coletivo, trazia implicações pedagógicas, políticas e sociológicas ao viabilizar a contenção da ameaça representada pelo aumento do consumo musical através do rádio, em consequência da industrialização e do tecnicismo. De outro, relegava a função estética do canto orfeônico a segundo plano, realçando apenas a educação cívica: “mesmo que Villa-Lobos reconheça que nele [no canto orfeônico] estariam todos os elementos para uma verdadeira formação musical, como a educação rítmica, a percepção auditiva, a formação de acordes e o conhecimento do repertório, o seu mais importante aspecto estaria na ajuda que o canto coletivo

---

<sup>199</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”, cit., p. 19.

<sup>200</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”, cit., p. 24.

oferecia no campo da educação cívica”<sup>201</sup>. Apesar disso, sobrepunha-se a essa visão da educação musical um aspecto sociopolítico, acreditando Villa-Lobos que sua grande contribuição estaria na “elevação da cultura no Brasil”, devendo a música *culta* alcançar todas as camadas sociais<sup>202</sup>.

Na época, a essa concepção de educação contrapunha-se as de Sá Pereira, de Nicolau dos Santos, de Sílvia Guaspari e outros, que atribuíam à criança e a seus interesses o ponto de partida e na pré-determinação de fatores decisivos no desenvolvimento do indivíduo. Com isso, compreendem-se as críticas que a proposta pedagógica de Villa-Lobos sofreu: a “absolutização do coletivo”, como base e objetivo de uma educação musical nas escolas, que acarretava uma supervalorização dos aspectos emocionais em lugar dos racionais; e o “acento fascista” que, na maioria das vezes, estava associado ao conceito de coletivo, atribuindo a “função clara e objetiva” da educação musical de “camuflar as diferenças sociais”. Não obstante, a proposta apresentada por Villa-Lobos trazia argumentos que, nos últimos anos, foram *esquecidos* ou *abandonados*, mas que permanecem relevantes. Afinal, a discussão de questões como a prática do canto coletivo, a funcionalização da aula de música, a tentativa de viabilizar a proposta oficial de uma educação moral e cívica através da música e a consequente perda da autonomia da área pode servir para o entendimento da situação atual da educação no Brasil<sup>203</sup>.

Ao final desse percurso, na discussão da construção da imagem/memória do maestro, poucas dúvidas parecem restar quanto à importância que a ligação do maestro com os princípios do Estado Novo exerceu. De certa maneira, isso explica por que a maior parte de seus biógrafos, os *epígonos*, e muitos dos depoimentos deixados por intelectuais da época preferiram atenuar maiores detalhes acerca do seu projeto de educação musical e de sua atuação enquanto educador e agente público, de modo a não *comprometer* a figura daquele que era considerado o maior compositor nacionalista brasileiro, internacionalmente reconhecido e respeitado. No entanto, a explicação desse relativo desprezo também pode advir do relativo “fracasso” do projeto educacional, que não conseguiu se implantar, de fato, de maneira mais duradoura.

Os capítulos seguintes procuram contextualizar e ampliar tais dimensões.

---

<sup>201</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”, cit., p. 20.

<sup>202</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”, cit., p. 21.

<sup>203</sup> SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”, cit., p. 24-25.

## Capítulo 2

### Villa-Lobos em seu tempo: as raízes

Tendo convivido com Heitor Villa-Lobos como convivi, sei quanto o Brasil existia, em termos dos mais efusivamente sentimentais, para esse *brasileiríssimo brasileiro*. O Brasil era, para ele, o que se diz no máximo hino cívico: “pátria amada, estremecida: salve, salve!”. Mas era somente pátria, assim estremecida: era quase religiosamente idolatrada.

Gilberto Freyre<sup>204</sup>

“Brasileiríssimo brasileiro”: foi assim que Gilberto Freyre (1900-1987) se referiu ao maestro Villa-Lobos e sua obra, num momento em que as ideias de *nação* e *nacionalismo* já havia se cristalizado no Brasil. Entretanto, apesar do sentimentalismo do escritor, despertado por uma estética representativa dos aspectos nacionais, consolidada e reafirmada a cada geração, a ideia de música essencialmente brasileira – a do *Brasil brasileiro* – se inseriu num processo histórico marcado por um debate tão antigo quanto controverso, e que provocou polêmicas entre pesquisadores de diversas áreas em torno do que viria a ser o *nacional*.

Neste debate, o único consenso que existiu entre os vários autores que trataram a questão da busca de uma *identidade brasileira*, capaz de conformar uma *cultura nacional*, é que seríamos diferentes de outros povos e de outros países, sejam eles europeus, norte-americanos, asiáticos, africanos ou mesmo de outras regiões da América Latina. Nesta discussão, a *identidade* se define em relação ao que lhe é exterior, ou seja, ela é construída em cima da marca da diferença. Assim, quando os intelectuais do século XIX faziam uma crítica à “cópia das ideias da metrópole”, da mesma forma que nos anos 1960 procuravam diagnosticar a existência de uma cultura alienada, importada dos países centrais, o que se buscava, na verdade, eram as marcas dessa diferença. Segundo Renato Ortiz, o porquê dessa insistência em se buscar uma identidade a partir de uma contraposição ao que é estrangeiro talvez possa ser respondido pelo fato de termos sido um país colonizado e pertencente ao chamado “Terceiro Mundo”, isto “teria sido uma imposição

---

<sup>204</sup> FREYRE, Gilberto. *Revisitado*: Conferência de abertura do Festival Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1º de nov. 1982. p. 1. (Coleção “Outros Documentos Textuais”, Acervo de Outros Documentos Textuais do Museu Villa-Lobos). [Grifos meu].

estrutural do sistema de dominação internacional”<sup>205</sup>. Neste sentido, autores de tradições bem diferentes e, politicamente antagônicos, se encontraram, ao formularem uma resposta do que seria uma *cultura nacional*. Mas, para esses intelectuais, dizer que éramos diferentes e/ou “subdesenvolvidos” não bastava. Era necessário dizer em que nos identificávamos enquanto brasileiros. Buscar a *alma nacional*, usando o termo da época, era o ponto polêmico da questão.

Ao se considerar que a nacionalidade, enquanto identidade, é uma construção simbólica, não se pode falar da existência de uma *identidade autêntica brasileira*, mas sim, de uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Não é à toa, por exemplo, que a historiografia colocou a Semana de Arte Moderna de 1922 como o “divisor de águas” para o aparecimento de um pensamento *verdadeiramente* nacional, que desse contorno ao que seria a *cultura nacional*. Assim, elegeu-se um acontecimento que orientasse politicamente a luta ideológica pela definição sobre o *ser brasileiro*.

A busca de uma definição do que seria uma *identidade brasileira* foi, portanto, a forma de delimitar as fronteiras de uma política que procurava se impor como legítima. Colocar a problemática dessa maneira significa dizer ainda que existe uma história da *identidade* e da *cultura* brasileira correspondente tanto aos interesses de diferentes grupos sociais envolvidos, quanto à relação que estes mantinham com o Estado.

No Brasil, essa questão se colocou ao longo de todo o século XIX e se confundiu com a construção e consolidação do próprio Estado. Nesse sentido, buscar-se-á resgatar as diferentes maneiras pelas quais a *identidade brasileira* e a *cultura nacional* foi considerada no debate travado entre os *intelectuais* brasileiros, principalmente, nas últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX, em torno da construção da *nação* e da *nacionalidade*. Pensar o país para esses *intelectuais* – sejam românticos, positivistas ou modernistas – era pensar na tradição colonial; era pensar na língua como um dos critérios básicos para a determinação de uma escrita nacional; era pensar numa população mestiça que conferia ao país uma essência singular, no qual se assentavam as raízes de nossa nacionalidade e de nossa cultura. É interessante observar o quanto essas questões vão desaguar no movimento modernista da década de 1920, especialmente num Mário de Andrade e num Gilberto Freyre, assim como nas discussões acerca de nossa *essência* cultural, levantada também por músicos da chamada escola nacionalista, dentre eles, Alberto Nepomuceno (1864-1920), Antônio de Sá Pereira (1888-1966), Francisco Mignone

---

<sup>205</sup> Ver ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.7.

(1897-1986), Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Villa-Lobos (1887-1959). Nesse contexto, qual o significado da noção de *cultura nacional*? Qual o sentido de uma *identidade* ou de uma *memória* que se querem nacionais? Tais questões ainda hoje suscitam muitos debates e estão intrinsecamente ligadas à própria construção do Estado brasileiro.

Sendo assim, falar em *cultura nacional* ou nação *brasileira* é, portanto, falar em relações de poder. Relações que se manifestaram em vários campos e em vários espaços da sociedade e que expressaram a luta política em busca dessa identidade, seja na academia, no meio artístico e/ou nas instituições políticas. Neste sentido, a música de Villa-Lobos serviu como exemplo dessas relações, pois esta, enquanto um espaço de luta, de afirmação de poder, constituiu um dos elementos que o Estado Vargas, através de seus ideólogos, lançou mão para solucionar o problema da identidade brasileira. Nessa tentativa de se conformar a nação, o poder será exercido não só pela coerção, mas pela tentativa de se instituir uma ordem, uma simulação de acordo entre as partes.

A questão da música nacional ganhou impulso no século XIX, no contexto de construção das identidades nacionais europeias e da busca constante por características que definiriam a *essência* de cada lugar. Acreditava-se que a singularidade de cada nação não seria dada pelas suas elites, cujos hábitos cosmopolitas engendraram práticas civilizadas, mas nos seus camponeses e grupos populares. Iniciou-se aí a coleta de canções, lendas e histórias desses grupos sociais. O conceito de folclore foi criação do período. Consolidava-se o conceito de *universalismo do particular*: as nações carregariam um *espírito* e o caráter supostamente *universal* da cultura deve ser concebido a partir da particularidade dos povos.

No Brasil, a ideia de uma música nacional foi posta em questão ainda no século XIX, e de formas diferentes, por Carlos Gomes (1836-1896), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Lévy (1864-1892). Mas, não havia, entretanto, no campo cultural brasileiro, elementos que pudessem alimentar a formação de uma música com características nacionais. Com exceção dos trabalhos de Silvio Romero (1851-1914) e Mello Moraes Filho (1844-1919), ainda eram incipientes os estudos folclóricos e a coleta de tradições populares que delimitassem a *alma nacional*. Já na época de Villa-Lobos, as discussões sobre o caráter da nação brasileira já faziam parte do *métier* desses *intelectuais*. Autores como Euclides da Cunha, em *Os sertões* (1899) e Lima Barreto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), por exemplo, construíram cada um ao seu modo, questões sobre identidade e formação histórica da nação. Na década de 1930 novas

interpretações sobre o caráter *nacional*, se tomarmos os exemplos de *Casa grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre e de *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda. Quanto ao compositor Villa-Lobos, desde os anos 1920, vinha amadurecendo a questão da música *nacional*, com a composição da série *Choros*, mesclando estética erudita moderna com cantos e sons indígenas e populares urbanos; e com a realização das duas viagens a Paris, momento este de *encontro* e de *confronto* com a música europeia, e do debate em torno do caráter nacional da música.

No Brasil, essas questões estiveram no centro das discussões da *intelectualidade*, sendo absorvidas pelo Estado-Varguista, na década de 1930, produzindo um determinado discurso sobre o que era o *nacional* e o que era o *popular*, identificando e valorizando uma memória coletiva de nosso povo, constituída pela nossa cultura e nossas tradições. História e cultura foram lembradas, pois só assim haveria um verdadeiro “redescobrimto do Brasil”<sup>206</sup>.

O *nacional* pensado dessa maneira, transfigurando o que é *individual* em *coletivo*, tornava invisível não só o mecanismo de identidade, como também criava a ideia de que todos estariam presentes no *nacional*, como se a universalidade política coexistisse com a particularidade cultural. E mais ainda, o nacionalismo pensado dessa maneira gerava a ilusão de que todos fazem parte do todo: cada *indivíduo* fazendo parte da *nação*.

Nessa perspectiva, a forma pela qual os letrados românticos e a geração de 1870 participaram do debate em torno do que era a nação *brasileira* e, de como estes discursos influenciaram a geração seguinte, a modernista, da qual fez parte o maestro Villa-Lobos, será a temática dos próximos itens.

---

<sup>206</sup> Sobre o assunto ver Gomes, Ângela Maria de Castro. “O Redescobrimto do Brasil”. In: GOMES, Ângela M. C. G. (Org.). *et alli. Estado Novo – Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro:Zahar Editores S. A., 1982, p. 111.

## 2.1 – Pensar a nação: os românticos e a geração de 1870

### 2.1.1 – Os românticos

Tu, agora, tu és brasileiro, [...]  
Nada temas; que sou brasileiro,  
[...] Meu saveiro; - que eu sou  
teu igual.

Junqueira Freire<sup>207</sup>

O debate em torno da constituição da nação remonta, segundo Lúcia Bastos e Humberto Machado, ao longo período que se estende da chegada da Corte portuguesa no Brasil até a proclamação da República em 1889. Este intervalo guardava “tensões e acomodações no interior das elites que garantiram a consolidação de uma estrutura interna e a projeção externa do país, sob a forma de um projeto que buscava na civilização europeia o caminho para se constituir a nova nação nos trópicos”<sup>208</sup>. Nação esta, segundo os autores, que já nascia marcada pela contradição que fazia conviver por um lado, a escravidão com o pensamento liberal; a mentalidade herdada do período colonial com a inserção no mundo capitalista do progresso. “Nação, portanto, dividida, esgarçada, inacabada, que legou ao Brasil contemporâneo práticas políticas e vícios mentais que até hoje, não fomos capazes de esconjurar”<sup>209</sup>.

Para os contemporâneos da época e, principalmente para a elite letrada, influenciada em maior ou menor grau, pelas ideias ilustradas, a única forma possível para construir uma nação seria através da disseminação das Luzes do conhecimento, com a eliminação dos entraves que levavam o Brasil à barbárie. Entretanto, essa tentativa fracassou, e o entendimento das razões desse fracasso conduz a uma discussão complexa acerca dos contrastes regionais e da persistência de práticas econômicas, sociais, políticas e culturais que antecederam esse período e que permaneceram até o século XX, como uma oposição entre um país *real* e um país *ideal*.

Para Bastos & Machado, a partir de 1822 procurou-se organizar no Brasil um novo Império que, contudo, não transgredisse os interesses e o poder da aristocracia escravocrata: de um lado, uma elite intelectual, formada em Coimbra ou nas Faculdades de Direito ou de

---

<sup>207</sup> O poema *Meu Saveiro*, de Luís José Junqueira Freire (1832-1855) constitui um dos melhores exemplos entre os românticos de uma poesia patriótica. Citado por ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991, p.254.

<sup>208</sup> NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 19.

<sup>209</sup> NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil ...*, cit., p. 19.

Medicina de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife, em geral, filhos dos proprietários de terra e de escravos que resolviam seus conflitos de forma tradicional, com o uso e o abuso da força; de outro lado, a massa de escravos, por definição excluída de qualquer direito, e uma limitada camada de trabalhadores livres que se sujeitavam ao mando dos proprietários. As tensões e conflitos desse momento desaguarão no período regencial em que, valendo-se da elaboração de mecanismos e de práticas capazes de conciliar os conflitos, estabeleceu-se um compromisso no interior da própria elite. Desse compromisso, nasceu a nação, que conservou as marcas de um ‘país real’ – desigual e cheio de tensões, mas que “passou a conviver com a imagem de um ‘país ideal’, concebido e desejado pelos homens ilustrados, os únicos com a capacidade, naquele momento, de tentar traduzir a realidade em palavra escrita”<sup>210</sup>.

A essa imagem de um *país ideal*, contrapunha-se a realidade da estrutura escravocrata, das cidades carentes de abastecimento, higiene e obras públicas, de uma grande massa de analfabetos e de redes de sociabilidades regidas por favores e proteções. Um Brasil *real* que manteve a aversão ao português como forma de estabelecer uma identificação. Logo, o sentimento de nacionalidade parte de uma pretensa identificação, por meio da qual os indivíduos se uniram, e da diferença em relação aos outros; afinal, naquele momento, ser *brasileiro* significava, sobretudo, não ser português. Não existia no início do século XIX, segundo estes autores, o sentido moderno da palavra *brasileiro*, que denotasse uma *identidade* coletiva, política, cultural ou social. Assim, na ausência de uma “tradição cultural, distinta da herança lusa [...] a única forma de definir brasileiro era pelo o que o termo excluía”, ou seja, “o português transformou-se no ‘outro’, no estrangeiro com o qual havia a possibilidade de conflito, e que, por conseguinte, convertia-se no inimigo”<sup>211</sup>. Portanto, além da conotação politicamente produzida, de inimigo do Brasil, o ser português, como representante do passado colonial, passa ser sinônimo de atraso e, como “misto de desprezo e galhofa”, um antilusitanismo persistiu pelo Império e, por toda a Primeira República<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil...*, cit., p. 185-186.

<sup>211</sup> NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil...*, cit., p. 100.

<sup>212</sup> São vários e frequentes os exemplos de antilusitanismo: no início do século XX, na Capital Federal, os portugueses eram acusados de *roubar* os empregos e de explorar os brasileiros. Já vimos no capítulo 1, que Vasco Mariz, principal biógrafo de Villa-Lobos, em carta enviada ao maestro, fez críticas ao estágio da música no Porto, que considerou *atrasadíssimo*, em tom pejorativo. Isso em 1948! Como se vê, a ideia de atraso ligada ao elemento português se estigmatizou no senso comum e qualquer alusão a Portugal, ainda hoje, em pleno século XXI, ganha adjetivos do tipo “terrinha”, “do jeito português”, à maneira lusitana, etc.

Mas, se essa oposição ao português foi a forma encontrada pela elite política para criar o conceito de *brasileiro*, este, contudo, se colocou como um conceito negativo, já que era identificado pelo que não era. Impunha-se, assim, a necessidade de convertê-lo em conceito positivo. E esta tarefa ficou a cabo dos letrados românticos.

Na primeira metade do século XIX, o Brasil viu nascer o Romantismo, na mesma perspectiva que o europeu, – principalmente o alemão e o francês –; ou seja, aqui ele não se restringiu a uma corrente estética ou a uma escola literária, mas implicou uma filosofia de vida que foi buscar as raízes da nacionalidade naquilo que o país tinha de positivo ou original: a sua natureza<sup>213</sup>. Sua fauna e sua flora foram eleitas *personagens* da realidade a ser descrita nos livros e nos poemas; nos quadros a serem pintados; enfim, tornam-se elementos intrinsecamente dotados de caráter *nacional* ou com uma possibilidade potencial para denotar o *ser brasileiro*. E, aos escritores, não restava alternativa a não ser destacar a exuberância da natureza tropical, e o arquétipo do herói nacional: o índio, pois este era o caminho, naquele momento, de ultrapassar o dilema da identidade linguística com Portugal e de dar um cunho de autenticidade e de originalidade a uma literatura efetivamente *brasileira*. Continuava-se falando o português, mas não se escrevia mais à portuguesa.

Segundo Rouanet, ao colocar a natureza como eixo na construção do discurso nacional, o romantismo brasileiro afastou-se do caso francês e alemão. Para a autora o “Romantismo implicou caminhada”, cujos percursos foram diferentes nestes dois países, que são considerados paradigmas das variações do pensamento romântico europeu. Em relação à França, o que se tem é “um caminhar para a recuperação da natureza”, enquanto um sentimento “interior e anterior a toda socialização”. Ou seja, o romantismo francês tentou realizar “um retorno sobre si mesmo”, tentando recuperar o “estado de natureza” que havia se perdido a partir da conformação de um “estado de sociedade”, bem na linha de Rousseau. No caso alemão, esse caminhar significou “anular, preservar e transcender”, ou seja, não era apenas um “voltar para trás”, como no caso francês, mas uma caminhada que buscava a “conscientização, para a reintegração”, realizada através de uma “alienação”, entendida como “estranheza”. Através dessa “estranheza”, o indivíduo teria “anulado e transcendido” o estado inicial de natureza. Já o caso brasileiro seria bem diferente, na medida em que a natureza aqui não é “um sentimento anterior”, como no caso

---

<sup>213</sup> Sobre o Romantismo ver NEVES, Lúcia. M. B. P. das & MACHADO, Humberto F. *O Império do Brasil...*,cit., p.196-197.

francês e, tampouco “o ponto de partida para a transgressão”, como no caso dos alemães. Nas palavras da autora: “o que se tem, aqui, é a natureza propriamente dita, uma *natureza-ao-pé-da-letra*, feita de árvores e de bosques, de várzeas e de flores, de céus (sempre de anil) e invariavelmente rodeada de adjetivos e de pontos de exclamação...”<sup>214</sup>.

Para um *intelectual* do período, portanto, a tarefa do poeta e da literatura era tentar compreender a nossa “natureza-quadro” que encarnava o “exótico domesticado”, destacado por Ferdinand Denis, e que fez do Novo Mundo um verdadeiro painel pitoresco diante dos olhares curiosos do resto do mundo ocidental. Os poetas românticos incorporaram ao imaginário do país, temáticas que envolviam a natureza tropical, que tanto encantava os viajantes estrangeiros, na tentativa de moldar uma personalidade para o país. Não se produziu aqui o que Rouanet chamou de “estranheza”, referindo-se ao exemplo alemão, pois os letrados românticos não conseguiram colocar a natureza como ponto de partida para uma reflexão acerca de nossas raízes e de nossa nacionalidade; mas simplesmente, ela se constituiu no ponto de chegada desse pensamento. Por isso, a natureza que foi transposta para a literatura era uma “natureza-quadro”: idealizada nas suas riquezas e nos seus personagens. Aqui, além da construção e da valorização da imagem da pátria, incluindo a busca da criação de um herói nacional que denotasse o nosso ser e o nosso caráter, não se conseguiu, entretanto, criar entre os letrados, o que a autora chama de sentimento do “sentir-se em casa”, porque a Europa era o lugar para onde todos os olhos ainda se voltavam<sup>215</sup>. Não é, portanto, fortuita a temática recorrente do exílio na produção romântica brasileira do período. Ao mesmo tempo em que se exaltava a imagem da pátria, o saudosismo da terra natal, marcada esta como contraponto à Europa: lugar onde os letrados foram buscar as “lições do mundo”, imbuídos do “amor à sapiência” como demonstrado nos versos *Adeus à Pátria* de Gonçalves Magalhães: “Sim, eu te deixo, oh Pátria; [...] Amor da sapiência. Desejo de colher lições do mundo. [...] Para, [...] ante o altar da Pátria, meus serviços prestar vir respeitoso”<sup>216</sup>.

E esse tema vai se repetir nos versos de poetas como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias... Todos ciosos da tarefa que lhes competia: a de construir a nacionalidade. Se a figura do

---

<sup>214</sup> Ao analisar e redefinir o papel desempenhado pelos viajantes, na exaltação de uma natureza exótica, a autora destaca Ferdinand Denis, um jovem viajante francês, como aquele que ofereceu à intelectualidade do Estado recém-independente uma alternativa capaz de dar a sua produção literária um caráter nacional. Ver ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido...*, cit., p.245-247.

<sup>215</sup> Ver ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido...*, cit., p. 249-250.

índio surgiu rompendo, enfim, os laços intelectuais do novo Império com a antiga metrópole europeia, os padrões para a definição da pátria e de seu herói, porém, foram assimilados sem o menor cuidado crítico. O olhar desses letrados continua tendo a Europa como o modelo a ser seguido: “lugar da sapiência”, enfim da civilização.

Dentro da visão do *genuinamente brasileiro*, como se vê, a natureza aparecia sempre como o que há de mais *legitimamente* nacional, e a tarefa a ser empreendida pelos letrados românticos consistiu em “trazê-la para a literatura”. Assim, o projeto do romantismo brasileiro assumiu o discurso de construir uma nacionalidade que procurava, de um lado, desenvolver a literatura para consolidar uma língua literária original e, de outro, afirmar a autonomia linguística a fim de conferir nacionalidade à própria literatura. Tratava-se de marcar valores originais da terra americana. Mas nessa empreitada, segundo Rouanet, esses mesmos letrados foram incapazes de criar uma visão própria, no sentido de produzir “um percurso”, na versão do romantismo alemão. Tudo o que se fez então foi definir afirmativamente o Brasil diante de tudo “o que a Europa não era”, ou seja, o discurso limitou-se a um “daqui para aqui mesmo”, a um “constante não sair de casa”. E é neste espaço que o discurso literário se desenvolve, entre o *cá* e o *lá*, da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias<sup>217</sup>.

O Romantismo no Brasil acaba caracterizando-se pelo estabelecimento e pela preservação do que já era esperado e conhecido, através de mecanismos de repetição que vão criando a impressão do “dizer sempre a mesma coisa”. Tal atitude não significou, porém, a simples cópia de modelos literários e culturais; ao contrário, significou a apreensão de valores e atitudes que, filtrados pela ótica dos letrados brasileiros, servia para dar corpo à nação que se constituía. Se a repetição dos temas, das imagens e mesmo dos títulos dos poemas, chama a atenção, essa *monotonia*, contudo, não foi fortuita. Esse movimento tinha como *missão* fundar a representação da nacionalidade, através da exaltação de uma imagem da realidade brasileira. Uma vez

---

<sup>216</sup> Poema publicado em *Suspiros e Saudades* (1836), considerada a obra inaugural do Romantismo no Brasil. Consulta ao site [www.pt.wiki.source.org](http://www.pt.wiki.source.org). Acesso em 10 de junho de 2014.

<sup>217</sup> A *Canção do Exílio* foi amplamente recriada e parodiada, principalmente pelos poetas modernistas e dois de seus versos estão citados no Hino Nacional Brasileiro: “Nossos bosques têm mais vida; Nossas vidas mais amores”. Outras versões desse poema são encontradas em Casimiro de Abreu: *Canção do Exílio*; Oswald de Andrade: *Canto de Regresso à Pátria*; Carlos Drummond de Andrade: *Europa, França e Bahia e Nova Canção do Exílio*; Murilo Andrade Mendes: *Canção do Exílio*; Guilherme de Almeida: *Canção do Expedicionário*; Mário Quintana: *Uma Canção*; Antônio Carlos de Brito: *Jogo de Florais I e II*; José Paulo Pais: *Canção do Exílio Facilitado e Lisboa: Aventuras*; Letra de Chico Buarque de Holanda e música de Antônio Carlos Jobim: *Sabiá*; Taiguara: *Terra das Palmeiras*; Vinícius de Moraes: *Pátria Minha*. Informações obtidas no site [www.ufrgs.br/proin](http://www.ufrgs.br/proin). Acesso em 16/06/2014.

construída e definida essa imagem, cabia aos letrados exaltá-la a fim de fazer com que todos tivessem a consciência de serem “filhos desta Mãe Pátria”. Criou-se, através da repetição temática, a ideia de *unidade*, o que contribuiu para “o estabelecimento de um solo comum entre autores e leitores”, permitindo um “diálogo fácil”, cuja “fluência vai aumentando à proporção que cada texto produzido vem necessariamente ao encontro da expectativa criada pelos que o precederam enquanto prepara, simultaneamente, os demais textos que ainda estão por vir”. Isso não significa dizer, entretanto, que não houvesse discordâncias entre os autores. Ao contrário, as polêmicas literárias travadas entre José de Alencar e Gonçalves Magalhães, por exemplo, ganharam destaque na época<sup>218</sup>.

Apesar do indianismo romântico apresentar a figura idealizada do “índio belo, forte e livre”, ao valorizar determinados aspectos de uma exuberante vida tropical, de certa forma, esses escritores apontavam uma superioridade da vida nos trópicos, em comparação com a europeia, exatamente por estar mais próxima do “natural”. Daí a proliferação de poemas que cantavam os céus tropicais, que tem mais estrelas, ao contrário da frieza das paisagens europeias.

Assim, a literatura romântica cumpria o seu papel de expandir o ideal patriótico, mas era necessário separar o que *era* literatura e o que *não era*. E o elemento diferenciador foi a retórica. E, é nesse ponto, segundo Rouanet, que o movimento romântico brasileiro se aproxima mais do caso francês, do que do alemão, pois não bastava simplesmente servir à Pátria. O texto a ser produzido devia ser dito com belas palavras, aquilo que todos já sabiam e tinham como verdade, embora não soubessem expressá-lo da mesma maneira. A retórica acabou sendo, portanto, a única distinção que se poderia fazer entre literatura e qualquer outra forma de expressão: “e quando se pensou em nacionalizar esta retórica, transpondo-a para este mundo tropical, cisnes e águias desapareceram e deram lugar ao *sabiá*” [...] “que foi convocado para tornar-se um dos motivos mais frequentes da poesia romântica no Brasil”<sup>219</sup>.

Segundo Bastos & Machado, vários nomes se destacaram no romantismo brasileiro: o grupo fundador da revista “brasiliense” *Niterói*, lançada em Paris – Domingos José Gonçalves Magalhães, Manuel José de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales de Torres Homem, incentivados pelo viajante francês Ferdinand Denis; aos quais se juntaram depois Januário da Cunha Barbosa, Antônio Francisco Dutra e Melo, Santiago Nunes Ribeiro, Antônio Gonçalves

---

<sup>218</sup> Ver ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido...*, cit., p. 255.

<sup>219</sup> Ver ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido...*, cit., p. 256.

Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo para lançar uma nova revista cultural, a *Minerva Brasiliense*. Além da poesia, destacou-se o teatro com Martins Pena; crônicas de costume, como a de Manuel Antonio de Almeida – *Memória de um sargento de milícias* (1852-1853); e, sobretudo, o romance, com Joaquim Manuel de Macedo – *A moreninha* (1844), que introduziu o gênero na literatura brasileira.

Gonçalves Dias foi autor, além do já citado poema *Canção do Exílio*, de um *Dicionário da língua tupi* (1857) e de *I-Juca-Pirama* (1848). Com a epopeia *Os Timbiras* (1857), ele inaugurou a figura do índio como caráter fundador da nacionalidade. O poema *I-Juca-Pirama*, que em Tupi significa “digno de morte” ou “aquele que há de morrer”, além de ressaltar o valor da figura do nativo brasileiro, dá um exemplo de musicalidade e fluência da poesia romântica.

Paralelamente, José de Alencar lançava *O Guarani* (1857), em forma de folhetins, considerado um dos maiores romances representantes do indianismo; *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), no mesmo viés de destaque à figura indígena. Alencar escreve ainda *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875) – romances com outro perfil, de caráter urbano e com a introdução de uma dimensão psicológica, até então inédita.

O elemento negro aparece na literatura nos escritos de Luís Nicolau Fagundes Varela e de Tobias Barreto e de forma mais incisiva, no final da década de 1860 nos versos de Antônio de Castro Alves – *O navio negreiro*, publicado somente na década de 1880, após a sua morte<sup>220</sup>.

Nesse momento final do século XIX brasileiro, crescia a população urbana e, concomitante, crescia também um círculo de leitores, apesar da grande massa da população permanecer analfabeta. A literatura ganhava voz e espaço nos livros de Aluísio Azevedo – *O mulato* (1881); João da Cruz e Sousa – *Missal* e de *Broquéis* (1893); Olavo Bilac, famoso pelas obras publicadas após a proclamação da República. Destaca-se ainda o mulato Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* – divulgado na *Revista Brasileira* a partir de 1880. Entretanto, nenhum desses escritores/*intelectuais* sobrevivia exclusivamente de seus poemas e/ou romances. Em busca de reconhecimento e de trabalho, eles dirigiam-se para o Rio de Janeiro – capital da Corte. Como letrados, iam, aos poucos se distinguindo da elite política; livrando-se da proteção dos hábitos religiosos; e adquirindo um lugar próprio, embora muito tênue ainda; que fosse capaz de “pensar o social em termos laicizados”, embora ainda não vislumbrassem a “alma

---

<sup>220</sup> Ver NEVES, Lúcia. M. B. P. das & MACHADO, Humberto F. *O Império do Brasil...*, cit., p. 198-200.

do país”, que permanecia dividida entre um ‘país ideal’ e um ‘país real’, “povoado por uma multidão de analfabetos incapaz de ler sequer uma linha do que escreviam”<sup>221</sup>.

Se na literatura, o romantismo encontrara na natureza tropical e no indígena, o cenário e o herói para dar ao brasileiro uma personalidade que a simples oposição ao português, dos primeiros anos da independência política, não tinha condições de fazer; na música, esquecia-se o mulato José Maurício Nunes Garcia, admirador de Mozart, e exaltava-se a encenação no Teatro *alla Scala*, em Milão, da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, louvado por Verdi. Carlos Gomes (1836-1896) foi o principal compositor romântico do Brasil. Suas obras têm forte influência da música italiana, embora apresentassem temáticas brasileiras, como a citada ópera *O Guarani* (1870), inspirada na obra, de mesmo título, de José de Alencar, sobre o universo indígena; além de *Fosca* (1873), *O Escravo* (1889), *Colombo* (1892) e etc. Tal qual este compositor, outros artistas, como Araújo Porto Alegre, com *Selva Brasileira*; Victor Meirelles, com *A primeira Missa no Brasil* (1861), Almeida Júnior, com *O violeiro* (1899) iniciavam a representação de eventos históricos importantes do país, bem como a retratação dos índios, em telas monumentais, interessados em pintar uma imagem do Brasil<sup>222</sup>.

Neste período a música produzida no país sofria grande influência do movimento europeu que, em linhas gerais, foi marcado por uma maior liberdade de modulação e por um cromatismo cada vez mais progressivo, o que levou os músicos até a fronteira do sistema tonal. Foram comuns as formas livres, *lieds* para piano e canto, prelúdios, rapsódias, o sinfonismo e o virtuosismo instrumental, com destaque para o piano e o violino. Outro aspecto do período foi a própria concepção de artista como um homem *genial* e possuidor de um destino excepcional. Os reverses da vida, criando o mito do artista eterno sofredor, em volta da pobreza, da humilhação, da incompreensão dos contemporâneos contribuíram para a admiração sobre o caráter singular do artista. Na verdade, estes estiveram muito atentos à publicidade da sua imagem. O músico romântico procurou também se firmar como um artista autônomo, deixando de se submeter a patronos ricos. No Brasil, entretanto, estes ainda dependeriam do apoio de *mecenas* e do Estado para desenvolver sua arte até as primeiras décadas do século XX. Carlos Gomes foi um exemplo clássico, pois recebeu o apoio financeiro do Imperador indo estudar na Itália em 1863 e, a partir daí, com idas frequentes a Europa.

---

<sup>221</sup> Ver NEVES, Lúcia. M. B. P. das & MACHADO, Humberto F. *O Império do Brasil...*, cit., p. 203.

<sup>222</sup> Ver NEVES, Lúcia. M. B. P. das & MACHADO, Humberto F. *O Império do Brasil...*, cit., p. 449.

Outra característica marcante desse período foi a chamada música descritiva ou programática (embora não seja característica apenas do Romantismo) e, neste aspecto, muitas vezes o romantismo literário se confundiu com o romantismo musical, pois a literatura serviu como mediadora entre a história e a música, oferecendo-a sob a forma de cenários, paisagens, sentimentos, enfim, elementos para estimular uma descrição musical. É nessa perspectiva que se criou uma *mitologia romântica* que fez do sentimento do exílio, dos estados melancólicos e nostálgicos da alma o traço da expressão *brasileira*, que adviria da fusão das três *raças exiladas*, o português, o negro e o índio, cada um a sua maneira, *exilado* de sua terra natal. Outro aspecto a se destacar no período foi o nacionalismo. A música romântica do final do século XIX, embora imbuída do individualismo, refletia preocupações coletivas relacionadas, no caso europeu, aos movimentos de unificação, primeiro da Itália e depois da Alemanha. Também os russos se destacaram, criando músicas enaltecendo suas raízes e sua pátria, a partir de ritmos, danças, canções, lendas e harmonias características do nacionalismo musical. No Brasil, a maior parte dos músicos românticos do período destacavam elementos do país, embora estivessem ainda muito ligados às escolas europeias. No período, as práticas musicais mais habituais estavam associadas aos gêneros dramáticos “sérios” – a ópera italiana – ou “ligeiros” (operetas, zarzuelas, burletas, etc.). Na virada do século, o nacionalismo iniciado com o movimento romântico vai se expressar na obra de Alberto Nepomuceno e Francisco Braga e, em pleno século XX, nas obras de Francisco Mignone e Villa-Lobos.

Quanto a Villa-Lobos, em particular, podemos fazer um paralelo entre sua música e a de Carlos Gomes, quanto ao caráter indigenista, característico do nacionalismo apregoado pelos letrados românticos. Ambos fizeram sucesso, em momentos diferentes, na Europa: o primeiro na Itália – onde foi estudar – e o segundo, na França – onde foi divulgar sua música e onde se concentrava grande parte das inovações e “exotismos culturais”, onde os modernistas alimentaram suas propostas estéticas. Assim, se Carlos Gomes encontrou uma Itália preocupada apenas com a sua própria música, Villa-Lobos encontrou uma França que descobria “o outro”, o diferente. O primeiro apresentou a ópera *O Guarani* e o segundo, o poema sinfônico *Amazonas*, ambos com a mesma temática – o indígena brasileiro. A questão da brasilidade e o papel do índio nesse quadro de representação devem ser entendidos, portanto, a partir das demandas sociais e culturais da época.

Para Maria Alice Volpe, o pensamento indianista desenvolvido por Carlos Gomes em sua ópera *O Guarani* possui significado importantíssimo no desenvolvimento do ideal de nação, na busca do herói nacional, envolvendo a união do português e do índio como condição necessária para o nascimento do país. Sobre a questão do mito da formação nacional em *O Guarani* e a valorização do índio como herói nacional, na agenda do *Indianismo*, Volpe aponta ressonâncias com o pensamento de Gilberto Freyre, em *Casa-grande & Senzala*, na medida em que, na análise de Freyre, o índio aparece como “o selvagem” que adotou a civilização e, assim contribuiu para a formação da nação<sup>223</sup>. De fato, o que se entendeu por *genuinamente* brasileiro em arte na época de Villa-Lobos, principalmente pelas vanguardas artísticas e, depois, aproveitadas pelo governo Vargas, foi o legado dessa valorização do índio e de tudo o que era *popular*, inclusive a música negra, no Brasil e no mundo.

O projeto de nação dos letrados românticos brasileiros, bacharéis em sua maioria, que, apesar de seguirem as modas europeias e de se identificarem com “a poesia indigenista de Gonçalves Dias, os versos condoreiros de Castro Alves, a música de Carlos Gomes, a pintura de Vítor Meireles e Pedro Américo, tratavam essa cultura como um brasão, a distingui-la da massa analfabeta e ignorante”<sup>224</sup>.

Coincidindo com a consolidação do Império, na década de 1850, após o tumulto das Regências, o tema *nacional* voltou surgir na literatura. *O Guarani*, de José Alencar, buscava, dentro de um estilo romântico, definir uma *identidade nacional* por meio da ligação simbólica entre uma “loura portuguesa” e um “chefe indígena acobreado”. A união das duas raças, num ambiente de exuberância tropical, diferente da civilização europeia, indicava uma primeira tentativa de esboçar o que seriam as bases de uma *comunidade nacional* com identidade própria, o que não deixava de ecoar a proposta de Carl von Martius (1794/1868) em *Como se deve escrever a história do Brasil*<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Ver VOLPE, Maria Alice. “Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro, volume 5, maio 2000, p.36-46. Sobre o assunto ver também VOLPE, Maria Alice. “Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística”. In: *Revista Música*. São Paulo, v. 5, nº 2, nov. 1994, onde a autora afirma que características do romantismo musical no Brasil ainda são encontrados até as três primeiras décadas do século XX, mesmo após a realização da Semana de Arte Moderna em 1922 (p. 135).

<sup>224</sup> Ver NEVES, Lúcia. M. B. P. das & MACHADO, Humberto F. *O Império do Brasil...*, cit., p. 450.

<sup>225</sup> A monografia *Como se deve escrever a história do Brasil* foi a ganhadora do concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sobre o melhor sistema para escrever a História do Brasil, traduzindo, dessa forma, a preocupação da elite letrada e política com o projeto de formulação de uma história para o país. Ver *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Ano 1, nº 1-4 (jan/dez 1839). Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1839, v. 23. Informações obtidas no site [www.ihgb.org.br](http://www.ihgb.org.br). Acesso em 10/07/2014.

Essa questão só será recolocada, no âmbito político, quando se aproximou o momento de enfrentar o problema da escravidão e da imigração estrangeira. A Monarquia aboliu a escravidão, mas não resolveu a questão social; apresentou a questão da *identidade nacional*, mas não conseguiu construir a nação. Esses problemas tiveram que ser enfrentados pelos republicanos que, ao escolherem o tipo de República que queriam, intrinsecamente fizeram suas escolhas pela construção da nação que era possível naquele momento<sup>226</sup>.

A produção literária do século XIX foi de grande importância para a instauração e para a divulgação de uma realidade *nacional*, não restam dúvidas; entretanto a geração romântica não foi capaz de elaborar o *retrato* da nação. O que eles conseguiram foi colocar a questão da *identidade brasileira* como problema, como uma questão a ser debatida numa sociedade cindida entre uma elite culta e uma massa de despossuídos e de analfabetos, excluída de qualquer tipo de cidadania. E a voz do povo somente seria ouvida, de certa maneira, quando, já no século XX, a busca de uma *essência brasileira* ganhasse outros contornos, quando entraram em cena mecanismos de uma indústria cultural de massa que recorreu ao *popular* para construir o *nacional*: através das transmissões de rádio; de novos espaços de sociabilidades, como os estádios de futebol; das concentrações orfeônicas que, sob a regência de Villa-Lobos, pretendiam unir a nação a uma só voz. Mas, aqui, o tempo seria outro. “Tempos Capanema”. Tempo de um Ministério da Educação e Saúde multifacetado. Tempo de uma nova configuração política e de novas relações de poder.

Se o Império colocou a questão da *identidade brasileira* como tema a ser discutido, coube à República buscar a tão desejada *alma nacional* dispersa nos diversos *Brasis*. Essa experiência de busca de uma *alma nacional* ficou a cargo, num primeiro momento, de uma *nova* geração de letrados. Geração esta com um “bando de ideias” novas teria dito Sílvio Romero. Ideias que a geração de 1870, enquanto movimento *intelectual* reformista vai colocar em xeque como uma nova forma de interpretar e pensar o Brasil para além das “palmeiras e dos sabiás”. Era inscrever o Brasil enquanto possibilidade de nação civilizada e moderna.

---

<sup>226</sup> Sobre o assunto ver CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 23.

## 2.1.2 – A geração de 1870

Não éramos uma nação de homens de guerra, ou de estadistas; muito menos de filósofos, artistas, ou santos. Isto decorreria de uma simples condição: o pensamento, função cerebral, é a expressão do indivíduo e da raça. No Brasil o pensamento é mestiço.

Graça Aranha<sup>227</sup>

Assim disse Graça Aranha em 1921, certo de que até aquele momento tudo o que se tinha produzido no Brasil era “pura imitação, sem caráter, que não sai de nosso sangue e do nosso pensamento”<sup>228</sup>. O pessimismo desse escritor era compartilhado por vários de seus pares. A necessidade imperiosa de autoconhecimento nacional manifestou-se tanto no discurso científico da época, quanto no discurso ficcional. O que fazer com uma nação que parecia estar condenada ao atraso? Nação mestiça: impregnada de vícios e de uma herança de atraso estrutural. Essas são questões que farão parte do *métier* desses escritores que, preocupados em conformar uma *identidade brasileira*, foram observar e documentar essa realidade, postulando uma possibilidade de nação, mesmo que mestiça.

No final do século XIX, às vésperas da proclamação da República, o ambiente político, econômico, social e cultural brasileiro havia se transformado. Conflitos de ordem variada foram minando, aos poucos, as bases de sustentação do Estado: a Guerra do Paraguai, a Questão Religiosa, a Questão Militar, bem como conflitos com os proprietários rurais e no interior da própria elite política colocaram o Império em xeque<sup>229</sup>.

Em meio à crise, uma racionalidade política se impôs gradativamente como pré-requisito para que a nação se consolidasse e caminhasse rumo ao progresso. E como consequência se estabeleceu uma preocupação estatística: fica claro, no censo realizado em 1872, que a população emergia como elemento central e constitutivo da própria nacionalidade. Tratava-se não mais do uso da estatística como mero instrumento de contagem, mas afirmava-se como prática de “governo cientificamente sustentado” e voltado para uma “racionalização da gestão pública”.

---

<sup>227</sup> Ver ARANHA, José Pereira da Graça. “Pessimismo Brasileiro”. In: \_\_\_\_\_. *A estética da vida*. Rio de Janeiro:Paris, Livraria Guarnier, 1921, p. 165.

<sup>228</sup> Ver ARANHA, José Pereira da Graça. “Pessimismo Brasileiro”, cit., p. 165.

Medir a nação, desenhar o seu retrato e o reconhecimento do seu “rosto” estavam articulados a outros temas como a implantação de políticas públicas (fim da escravidão e a política de imigração são exemplos) e a questão eleitoral<sup>230</sup>. Desenvolvia-se progressivamente uma ação reguladora sobre a sociedade, buscando seu gerenciamento mais racional e uma maior eficácia administrativa. Somada a essa preocupação estatística, a implantação de um sistema métrico decimal também caminhou no sentido de “ordenar” e “civilizar” o território, o que acabou interferindo no cotidiano de amplos segmentos populares, modificando suas tradições e seus costumes.

Além disso, uma literatura e uma língua nacionais haviam se estabelecido; o poder da religião começava a ser questionado; o positivismo e outras influências europeias do final do século ampliavam a dimensão dos debates em torno da situação do país: suas possibilidades de coesão, seus riscos de fraturas e seus rumos para o futuro. Estas foram preocupações recorrentes da consciência letrada brasileira no período. À maneira do que ocorrera na Europa, a História e o Romance moderno tornaram-se os lugares privilegiados desse tema, sujeito e objeto de uma escrita que se queria comprometida com o sentimento da nação.

Nação esta que, enquanto discurso político de uma época, se constituiu e se modificou no sentido de mostrar que na consciência temporal dos seus atores – neste caso, os letrados brasileiros –, “[...] certos vocabulários estavam disponíveis para discursar sobre sistemas políticos considerados em sua particularidade, e em explorar suas limitações [...]”<sup>231</sup>. Nesta direção, no Brasil nas últimas décadas do século XIX, um conjunto heterogêneo de letrados, aos quais se automeou de *nova* geração, numa referência à juventude de seus membros, ou simplesmente de geração de 1870, também se dedicou às mesmas tarefas que os intelectuais europeus de sua época: ou seja, responder às seguintes perguntas: *o que somos e/ou quem somos?* A vasta produção desses escritores empenhados em compreender, explicar e mostrar a nacionalidade a si mesma revela, para além das representações simbólicas já construídas, as dificuldades e os impasses que historiadores, romancistas, cronistas e poetas enfrentaram nessa busca de uma

---

<sup>229</sup> Ver BASILE, Marcelo Octávio N. de C. “O Império Brasileiro: Panorama Político – Consolidação e Crise do Império”. In: LINHARES, Maria Yedda. (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª edição. Rio de Janeiro:Campus, 1990, p. 294.

<sup>230</sup> Ver OLIVEIRA, Jane Souto. *Brasil mostra a tua cara: imagens da população brasileira nos censos demográficos de 1872 a 2000*. RJ:IBGE, 2003, p. 11.

<sup>231</sup> POCOCK, J. G. A. *O Momento Maquiaveliano: o pensamento político florentino e a tradição republicana atlântica*. Tradução inédita, p. 48-49. Ver também ALBERTI, Verena. “A existência na História: revelações e riscos da hermenêutica”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 17, 1996, p. 31-57.

unidade essencial que distinguiria o *nós* e o *outro*. Pensar o *ser brasileiro* e apontar o caminho a seguir, em busca da superação do atraso e das grandes disparidades regionais foram desafios recorrentes dessa geração. Temas como a escravidão e a falta de instrução se viram inseridos na pauta. O progresso que se anunciava, aqui, tinha o peso da tradição, da manutenção dos mecanismos de exclusão em relação à maioria da população; e a nação a ser (re)criada por uma elite *intelectual* seguiria a marca positivista “da ordem e do progresso”, valores tão disseminados na época<sup>232</sup>.

Mas como a geração de 1870 respondeu a essas perguntas? As vozes mais frequentes apontavam para um *vácuo de identidade*, pois a nação simplesmente não existia. As polêmicas eram muitas: do ponto de vista étnico, éramos uma *raça* em formação; do ponto de vista histórico, nossa experiência coletiva era consequência da história da metrópole, logo, não era *autêntica*; nossa literatura – como apontava José Veríssimo – permanecia “alheia aos mais graves problemas humanos e sociais porque a sociedade não tem nenhum interesse nisso”<sup>233</sup>. Enfim, éramos “um dos povos mais deteriorados do globo”, de acordo com Sílvio Romero<sup>234</sup>. Além disso, uma nação não podia ser reconhecida ou se reconhecer com 70% de sua população analfabeta, denunciava Machado de Assis, assustado com os dados divulgados pelo recenseamento de 1872: “Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler. [...] 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram [...]. Votam como vão à festa da Penha, por divertimento. A Constituição é para eles uma coisa inteiramente desconhecida. Estão prontos para tudo: uma revolução ou um golpe de Estado”<sup>235</sup>.

Se a nação não sabia ler, como reconhecia e denunciava Machado, a elite letrada desejava explicar a nação a ela mesma. Mas como? Desse propósito resultaram as inúmeras histórias políticas e histórias da literatura; os estudos, os ensaios, enfim, toda sorte de trabalhos voltados

---

<sup>232</sup> O exame dessa questão aproxima-nos de Portugal, uma vez que pensar o Brasil, para a geração de 1870, significava avaliar nossas relações de parentesco com a metrópole que nos colonizara. Em Portugal, a cena literária também contava com intelectuais preocupados em responder às questões: *quem somos e por que não somos mais o que fomos?*. A geração 1870 portuguesa, formada, entre outros, por Antero Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Teófilo Braga tratava também de apontar seus males para que pudessem reinventar sua nação. Sobre este assunto ver MOTA, Maria Aparecida Rezende. *A Geração de 1870 e a invenção simbólica do Brasil*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal/RN, 2013, p. 1.

<sup>233</sup> VERÍSSIMO, José. “Das condições da produção literária no Brasil”. In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1977, p. 43.

<sup>234</sup> ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna*. Ensaio de generalização. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial de João Ferreira Dias, 1880, p. 5.

para um exame dos problemas do presente e para a investigação do passado, com o que se supunha possível formular as tendências do futuro. Enfim, parecia que o “horizonte de expectativa” se desgrudava do “campo de experiência”, como diria Reinhart Koselleck<sup>236</sup>. Os homens de letras queriam criar um conhecimento próprio, *brasileiro* e *novo* sobre o Brasil. Neste terreno serão muitas as polêmicas e as controvérsias, pois afinal, no Brasil a nação é mestiça, retrucava Graça Aranha...

Segundo Ângela Alonso (2002), pesa sobre o movimento dessa *nova geração* a acusação de ter se interessado mais em edificar sistemas filosóficos que em interpretar a realidade nacional, ignorando solenemente, salvo algumas exceções (como Joaquim Nabuco), os problemas cruciais da sociedade brasileira, sobretudo a questão da escravidão<sup>237</sup>. Mas, como aponta a autora, se levarmos em consideração a experiência compartilhada por seus membros e ao mesmo tempo, se considerarmos a inexistência de um campo intelectual autônomo no século XIX, a experiência da geração de 1870 deve ser analisada do ponto de vista da ação política de seus membros.

Essa mudança de ótica revela que o movimento de 1870 não era nem alheio à realidade nacional, nem tampouco visava formular teorias universais. Na tentativa de *pensar a nação* e resolver os problemas apontados pelos letrados românticos, os *intelectuais* da geração de 1870 recorreram a um repertório estrangeiro e à própria tradição nacional em busca de recursos para expressar o seu descontentamento com o *status quo* imperial. Assim o movimento compõe, ao mesmo tempo, uma dimensão de obras de “interpretação do Brasil”, incorporando questões da formação do Estado e da sociedade nacionais, quanto de obras que traduzem certa atmosfera de *espírito de época*: estudos culturais sobre o *fin-de-siècle*<sup>238</sup>.

Os estudos diretamente sobre o tema podem ser agrupados, para Alonso em duas grandes vertentes: uma que considera o movimento intelectual do ponto de vista de sua capacidade de gerar teorias sociais, situando-o no plano da história das ideias; outra que considera o movimento

---

<sup>235</sup> Como se pode constatar, Machado de Assis é um desses autores, *cujas ideias viajam no tempo...* Ver ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “História de 15 dias”. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro:Ed. Nova Aguilar, 1986, v. III, p. 346.

<sup>236</sup> KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro:Contraponto:Editora PUC, 2006, p. 305-327.

<sup>237</sup> Ver ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento. A Geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo:Paz e Terra, 2002, p. 21. Ver também da mesma autora: “Crítica e Contestação: o movimento reformista da geração de 1870”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº 44, 2000, p. 35.

<sup>238</sup> ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 22.

como produtor de ideologia modernizadora para novos grupos sociais, particularmente uma “nova classe média”.

A perspectiva da história das ideias é a mais tradicional no estudo do movimento *intelectual*. Aqui os destaques são os nomes de Antonio Paim e Cruz Costa. No caso de Paim e de seus seguidores, há a preocupação em apresentar o movimento intelectual como um produtor de “réplicas” das linhas de pensamento europeia, compondo escolas de pensamento, preocupadas em formular interpretações do Brasil. Quanto a Cruz e Costa, a investigação à qual se propôs sublinhava os processos de “deformação” das teorias estrangeiras no Brasil de modo a servir como “instrumento de ação, principalmente de ação social e política”, para grupos sociais específicos<sup>239</sup>.

Mesmo rivais essas duas vertentes contribuíram na definição de certo campo intelectual no fim do Império, a partir dos critérios e informações de um dos agentes – talvez o mais faccioso tenha sido Sílvio Romero –, e na cristalização do movimento intelectual enquanto escolas de pensamento. Contribuíram dessa forma para a naturalização da “Escola de Recife”, “da Igreja Positivista”, do “Darwinismo Social”, do “Castilhismo”, do “Pensamento Ilustrado”, não permitindo assim o reconhecimento direto dos agentes que produziam o pensamento no período, dando a ideia de um voluntarismo político ou de uma ingenuidade teórica como características do movimento intelectual da geração de 1870.

Alonso destaca ainda que, apesar do caráter pioneiro das obras de Paim e Cruz Costa, elas, contudo, geraram um problema adicional, na medida em que os estudos posteriores incorporaram acriticamente seu critério de circunscrição de um campo intelectual e, por decorrência, adotaram suas categorias para descrever as instituições a partir dos seus membros ou não membros. A consequência dessa postura, segundo a autora, já fora evidenciada por Sílvio Romero, qual seja, a da cristalização da ideia de que o movimento intelectual não passava de “ideias estrangeiras em revoada e intelectuais nacionais imitativos”<sup>240</sup>.

A autora destaca que estudos mais contemporâneos têm tendido para uma história intelectual, pela análise combinada de biografia e obra representativa de uma tendência. Esses estudos são importantes na medida em que “explodem” categorias do tipo “positivismo” e “liberalismo”, em favor da ênfase na constituição da identidade de um grupo ou na visão de um

---

<sup>239</sup> ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 23-24.

<sup>240</sup> ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 26.

personagem sobre seu tempo<sup>241</sup>. Outros estudos restringem o movimento intelectual às instituições “intelectuais” do Império, como por exemplo, às Faculdades de Direito e Medicina e à Escola Militar<sup>242</sup>. De fato encontramos entre os membros da geração de 1870 jovens altamente educados e formados, em sua maioria, nessas faculdades, mas daí considerar que essas escolas sejam unidades de organização do movimento ou de produção de sua identidade coletiva talvez não seja o correto, na medida em que a criação do próprio movimento intelectual denotou muito mais a própria falência dessas instituições do que a socialização do “espírito do Império”. Será apenas na República que os membros do movimento passarão a integrar instituições propriamente acadêmicas, na medida em que se dá a autonomização do conhecimento científico no espaço da academia, apesar de suas limitações.

Uma interpretação alternativa à história das ideias consiste em explicar o movimento intelectual em termos da posição social de seus membros. Assim, o movimento intelectual expressaria os anseios de grupos sociais novos surgidos com o processo de modernização econômica do país, identificando o pertencimento a uma classe, a um posicionamento político e a uma crença ideológica, de acordo com os interesses envolvidos. Neste sentido, o movimento é marcado muito mais pela diversidade do que pela coesão de ideias. Diversidade inclusive geográfica, como apontou Bosi (1992): “positivismo ortodoxo” na Corte; “*spencerianismo paulista*”; “positivismo modernizador e de bem estar” no Rio Grande do Sul; e “novo liberalismo” no Nordeste<sup>243</sup>.

Como dito anteriormente, boa parte das interpretações sobre o movimento *intelectual* de 1870 tendem a colocá-los como *intelectuais* voltados para a produção de conhecimento e distantes de um processo político. A autonomia de um campo intelectual teria gerado a divisão da “geração de 1870” em dois grupos: um mais voltado para os estudos das correntes filosóficas e outro voltado para obras políticas. No primeiro grupo, teríamos pensadores como Pereira Barreto, Miranda Azevedo, Clóvis Beviláqua, Farias Brito e Sílvio Romero; já no segundo os nomes de Joaquim Nabuco, André Rebouças, Júlio de Castilhos e Alberto Torres. Entretanto, os dois

---

<sup>241</sup> Alonso mencionou os trabalhos de SUSSEKIND, F. & VENTURA, R. *História e dependência. Cultura e sociedade em Manuel Bomfim*. São Paulo:Ed. Moderna, 1984; CARVALHO, M. A. R. de. *O quinto século. André Rebouças e a construção do Brasil*. Rio de Janeiro, Iuperj/Revan, 1998. ALONSO, Ângela. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 26.

<sup>242</sup> Respectivamente a autora se refere aos estudos de SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*. São Paulo:Cia das Letras, 1993 e CASTRO, C. *Os militares e a República – um estudo sobre a cultura e ação política*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995. Ver ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento...*, cit., 2002, p. 26-27.

<sup>243</sup> BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo:Cia das Letras, 1992, p. 274.

grupos não são assim tão evidentes; seus membros estão sobrepostos, com membros duplamente alocados. Outro problema é falar de uma autonomia do campo intelectual brasileiro na segunda metade do século XIX. Este processo ainda estava em andamento, inclusive na Europa; e no Brasil só se definiu precariamente nas décadas de 1920-1930<sup>244</sup>.

No Brasil, portanto, é impossível separar, neste momento, *intelectuais* de *políticos*. Muitos membros da geração de 1870 exerceram profissões ou pertenceram a instituições intelectuais na República, mas não havia um grupo cuja atividade fosse exclusivamente a produção intelectual. E a existência de uma única carreira pública, centralizada no Estado, dava a tônica para os empregos no ensino e para candidaturas ao parlamento. Neste momento, o que se percebe é que não dá para situar esses *intelectuais* em uma linha de pensamento específica. Na medida em que pretendem *pensar* a nação internamente e, dessa forma, se distinguem do projeto romântico, cuja preocupação oscilava entre o *cá* e o *lá* do poema de Gonçalves Dias, eles experimentam um tecido de conversas, várias tendências explicativas, nas quais as vozes se somam, entram em conflito e acarretam polêmicas, que exigem escolhas, o que já caracteriza um posicionamento político, mesmo que implícito. A sobreposição de elite política e *intelectual* era a regra, muito mais que a exceção, e o debate político constituiu o principal estímulo para o movimento de 1870.

Sobre as polêmicas levantadas pela geração de 1870, Roberto Ventura expõe que, longe de traduzirem uma unidade de grupo ou representar uma homogeneidade da época, elas incorporaram a “forma dialógica dos desafios da poesia popular e um código de honra tradicional, que entrava em conflito com as propostas de modernização”<sup>245</sup>.

A geração de 1870, portanto, debateu, incorporou críticas e polêmicas, na tentativa de colocar o país na trilha do progresso e da civilização. Mesclando poesia com a oratória inflamada

---

<sup>244</sup> Segundo Ângela Alonso, o termo intelectual só se firma na França e na Inglaterra nos anos de 1870. Ver ALONSO, A. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 29.

<sup>245</sup> Ver VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, p. 10-11. O interessante livro traz um levantamento minucioso de fontes literárias e histórico-culturais que delineiam o debate travado entre a *intelligenza* brasileira acerca de temas até hoje polêmicos como nação, nacionalidade, raças, diferenças regionais, influência estrangeira, cultura e literatura brasileira, história e pátria, em um momento muito específico da história do país, qual seja, a da modernização burguesa, da transição do trabalho escravo para o assalariado, do fim da monarquia e advento da república; da influência do positivismo e do historicismo na cultura letrada, e da atuação do Estado na construção da nação. Ele apresenta os escritores da “geração de 1870” – com destaque para Sílvio Romero – como protagonistas dessas polêmicas e que possibilitou à literatura nacional constituir-se em campo autônomo.

dos tribunais, o discurso procurava converter a palavra em ação<sup>246</sup>. Tais indivíduos estavam em busca de subsídios para compreender a situação que vivenciavam e para desvendar as linhas mais eficazes de ação política. Partindo de um determinado “espaço de experiência”, os *intelectuais* desta geração tentaram compreender o significado do *ser brasileiro* e, ao agir assim, criaram um “horizonte de expectativa”, com o intuito de consolidar a nação possível naquele momento, ou seja, os intelectuais da geração de 1879 resignificaram a tradição imperial, ao mesmo tempo em que transitaram entre a conservação e a mudança<sup>247</sup>.

Mas para resolver as questões que eram colocadas era necessário primeiro (re)inventar a nação e (re)modelar o Estado. Formados no culto à ciência, era natural que, para levar adiante esses projetos, os *intelectuais* do período julgassem prioritário estudar *cientificamente* o país para propor soluções e remédios. Os modelos políticos, as doutrinas e as teorias eram-lhes até certo ponto acessíveis. Dos navios para as livrarias, desembarcavam obras sobre o sistema parlamentar inglês e a república federativa norte-americana; e obras de Henry Thomas Buckle sobre o determinismo geoclimático; de Augusto Comte sobre a passagem da sociedade do estado “metafísico” para o “positivo”, sob a orientação de uma elite técnica e científica; de Herbert Spencer a respeito do darwinismo social, demonstrando a progressão contínua do organismo social pela transformação do homogêneo em heterogêneo; de Jules Michelet sobre o triunfo progressivo da consciência humana sobre as limitações materiais e sociais. Além de Vitor Hugo, paradigma da ação e da escrita revolucionárias; Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola e Eça de Queirós, capazes de desnudar as mazelas sociais e humanas de seu tempo.

Para entender melhor a configuração do movimento intelectual da geração de 1870 é importante destacar que ela é permeada por dois processos fundamentais: a cisão da elite política imperial e uma reforma modernizadora que não chegou a se completar.

Para Ângela Alonso, boa parte da elite política monárquica começou em início de 1870 uma “reforma controlada”, modernizante para a economia e para a sociedade, mas sem alterar as

---

<sup>246</sup> A participação dos juristas nesse debate sobre a nacionalidade, destacado por Roberto Ventura (1991) é muito interessante, na medida em que, sendo grande parte dos escritores da “geração de 1870” bacharéis em Direito, eles, ao lado da discussão acerca da natureza tropical, da degeneração racial, produziram um discurso muito específico sobre a ideia de crime, do criminoso, de processo de criminalização, de punição e da construção da ideia de cidadão brasileiro, destacando todo o processo de ideologização que acompanhou a passagem ao capitalismo no Brasil. Em relação à participação dos juristas neste debate da construção da nação, ver também NEDER, Gizlene. *Discurso Jurídico e Ordem Burguesa no Brasil – Criminalidade, Justiça e Constituição do Mercado de Trabalho (1890-1927)*. Niterói: EDUFF, 2012. O livro traz uma análise muito interessante acerca dos processos sociais e culturais de produção, circulação e apropriação cultural no campo jurídico brasileiro.

<sup>247</sup> Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado...*, cit., p. 306-309.

instituições políticas: o gabinete Rio Branco (1871-75) sintetiza essa iniciativa. O impasse das reformas gerou uma crise política sem precedentes, com a desestabilização dos partidos, com a formação de dissidências, inclusive com a criação de um partido anti-regime. A crise política enfraqueceu assim os pilares do Segundo Reinado e pôs em dúvida a lógica da política imperial, gerando um clima de insatisfação e de incertezas. Diante dessa ruptura, vários grupos políticos, à margem da política imperial, passaram a ter acesso aos recursos sociais imprescindíveis para adquirir visibilidade, organizar associações e publicizar suas críticas e projetos, seja em jornais e/ou livros. Além disso, “a reforma conservadora” impulsionou uma modernização da infraestrutura, com consequências políticas não presumidas pelo regime. Aqui a autora se refere às tipografias e à implantação de estradas de ferro e do telégrafo, que revolucionaram o padrão da imprensa, nivelando o acesso às informações sobre temas políticos e culturais nacionais e estrangeiros em todos os grupos sociais alfabetizados. Essa situação alterou o contorno da população capacitada para agir politicamente contra os fundamentos do *status quo*: a escravidão, a religião de Estado e a monarquia representativa<sup>248</sup>.

Assim, o movimento intelectual de 1870 buscou, no repertório político-intelectual de fins do século XIX, os recursos que lhe permitisse veicular sua crítica ao regime imperial, numa forma distinta da tradição liberal-romântica inventada pela elite imperial. E essa crítica se deu a partir da incorporação de teorias estrangeiras de reforma da sociedade – “políticas científicas” e uma resignificação da própria tradição nacional, encontrando aí uma linguagem e um esquema conceitual para se diferenciar da tradição imperial, incorporando especialmente duas teorias fundamentais: uma para a história e outra para a política.

Uma teoria da história sociologicamente formulada haveria de dar uma explicação científica da sociedade brasileira. Uma lei de evolução universal organizaria todas as sociedades em graus de atraso e civilização, conforme padrões sucessivos de produção, sociabilidade, instituições políticas e formas de pensar. Há a crença no progresso social: a história caminha no sentido de desenvolvimento econômico; da complexificação social; da secularização das instituições; da expansão da participação política e da racionalização do Estado. Essas prerrogativas aparecem como necessidade para que se alcance a *modernidade*, aqui sinônimo de civilização.

---

<sup>248</sup> Ver ALONSO, A. “Crítica e Contestação...”, cit., 2000, p. 42-43 e ALONSO, A. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 332.

Comuns a vários autores na virada do século XIX para o século XX, essas teorias permitiram aos membros da geração de 1870 reinterpretar as opções estruturais da elite política e a própria história brasileira, “inscrevendo o processo de colonização e de formação do Estado-Nação numa história mundial”. Nessa perspectiva, o Brasil se apresentou em meio a impasses e dilemas de uma crise de transição: de uma economia escravista ao trabalho livre; de uma monarquia católica a um Estado laico e representativo, “desaguando na constatação de uma incompatibilidade entre a sociedade imperial e a modernidade”<sup>249</sup>.

Nesse sentido, o movimento manteve diálogo com a tradição imperial: preservou seus traços românticos, em especial a oratória, deu novo conteúdo ao americanismo, reviu a história e os símbolos e fez uma opção política em nome da reforma e não da revolução. Para Alonso, enquanto o movimento intelectual europeu dos anos 1870, em vários países, teve íntima conexão com o socialismo, o movimento brasileiro contemporâneo bebeu soluções elitistas na política científica e afastou as teorias da revolução. A geração de 1870 brasileira buscou no repertório europeu teorias evolucionárias da mudança, que requisitavam uma *intelligentzia* para geri-la e controlá-la<sup>250</sup>.

A teoria científica aparece também na “prosa organicista” que se utilizou de metáforas organicistas e químicas contrastando com a retórica liberal romântica do Império. O romance naturalista, minuciosamente descritivo e sociológico, rompeu com a estetização da sociedade imperial que o indianismo de Alencar tinha nutrido e se dedicava a revelar as *patologias* da sociedade escravista. O discurso ficcional, ao observar, descrever e interpretar configurava, também, uma forma de apresentar e/ou representar a sociedade, na medida em que, reconhecendo-se na *verdade* das letras, ela pudesse se tornar consciente de suas mazelas e desequilíbrios, de modo a superá-los. O romance realista-naturalista trazia, portanto, em sua trama e em seus personagens, esse apelo ao autoconhecimento social.

Nessa perspectiva, ao se retomarem as teorias explicativas do Brasil elaboradas no final do século XIX e início do século XX, surgem nomes importantes como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, dentre outros precursores das Ciências Sociais no Brasil, que, influenciados pela política científicista do período, apontaram as dimensões de nossa origem,

---

<sup>249</sup> ALONSO, A. “Crítica e Contestação...”, cit., 2000, p. 47.

<sup>250</sup> Ver ALONSO, A. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 334.

resignificando a tradição imperial e colocando em debate a relação entre a questão racial e a identidade brasileira<sup>251</sup>.

O dilema dos *intelectuais* dessa época, na produção de um imaginário nacional, foi de compreender a defasagem entre teoria e realidade, entre o Brasil *real* e o Brasil *ideal*, já apontado anteriormente pela geração romântica letrada, consubstanciada na tentativa de construção de uma *identidade nacional*. Segundo Antônio Cândido, a geração intelectual modernista de 1870 dialogou e deixou-se impactar pela vida intelectual europeia da segunda metade do século XIX, marcada por um momento antiespiritualista e antimetafísico, com o positivismo de Comte, o darwinismo social de Spencer e o monismo de Haeckel<sup>252</sup>.

Em países como o Brasil, onde o Estado nasceu antes de um sentimento de nacionalidade, coube aos *intelectuais* brasileiros um papel decisivo: como pensar a realidade brasileira diante de teorias dessa natureza? Aceitar essas teorias evolucionistas significava considerar a evolução brasileira à luz das interpretações de uma história natural da humanidade e, neste sentido, significava aceitar o estágio de “atraso”, de “inferior” em que se encontrava frente às nações europeias. Por um lado, pensar este “atraso” oferecia um desafio a esses *intelectuais*, a quem cabia apontar as possibilidades do Brasil constituir-se enquanto povo, enquanto nação. Por outro lado, se a diferença entre os povos não decorria de uma questão de natureza, mas, sim, do estágio em que se encontravam, tal possibilidade permitia a esses mesmos *intelectuais*, quando armados do cientificismo positivista, que julgassem poder promover o *redespertar* do país rumo à civilização. Em última instância, a ênfase no estudo do caráter nacional se reportava à formação e/ou reconstrução do próprio Estado nacional. E aqui o evolucionismo forneceu a nossa *intelligentsia* os conceitos para a compreensão dessa problemática. Na medida em que a realidade nacional se diferenciava da realidade europeia, era necessário identificar as nossas

---

<sup>251</sup> Segundo Renato Ortiz, o estatuto de precursor das Ciências Sociais desses autores revela a posição que cada um assumiu no estudo da sociedade brasileira, seja analisando suas manifestações literárias, seja considerando as tradições africanas ou os movimentos messiânicos. Segundo o autor, o discurso que construíram possibilitou o desenvolvimento de escolas posteriores, como por exemplo, a escola de antropologia brasileira. Ver ORTIZ, R. *Cultura brasileira...*, cit., p. 14. Cabe ressaltar aqui que esses nomes não são considerados por Ângela Alonso como expressivos da geração de 1870, pois começaram a sua atividade pública depois da queda do Império. Neste sentido, como ainda eram muito jovens, eles são considerados pela autora como integrantes mais “aderentes do que ativistas” do movimento. ALONSO, A. *Ideias em Movimento...*, cit., 2002, p. 46. Optei por não fazer essa distinção, pois entendo que como herdeiros intelectuais desse movimento e, para fins desse trabalho, me interessa perceber como as ideias veiculadas por uma geração “mais velha” foi aproveitada por uma “geração mais nova” e de que forma essa discussão pode levar a conformação de um “pensar o ser brasileiro”. O fervilhar dessas ideias ‘desaguaram’ no movimento modernista e, em particular, na vertente nacionalista de música.

peculiaridades; encontrar e criar novos argumentos que possibilitassem o entendimento de nossa especificidade. E tais argumentos foram encontrados em duas noções particulares: o *meio* e a *raça*.

A partir desse referencial, os jovens *intelectuais* brasileiros do período, lendo avidamente os autores europeus, abordaram obsessivamente o tema *raça* que, sob a égide da ciência, ganhou critérios biológicos e morfológicos: já não seriam mais os fenômenos de ordem religiosa, linguística ou cultural que definiriam a *raça*, mas a crença de que teriam uma determinação física. Seduzidos, portanto, por esse universalismo cientificista e frequentemente racista, os *intelectuais* brasileiros passam a desconfiar do destino de um país como o Brasil, onde uma parcela considerável da população era negra, indígena ou mestiça. Os termos *raça*, *povo*, *nação*, *trópicos* e *miscigenação* estavam na ordem do dia das discussões políticas do período e vários estudiosos e ensaístas brasileiros, como Silvio Romero e outros da chamada Escola de Recife de 1870 – que reuniu também nomes como Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Tobias Barreto de Menezes e José Veríssimo – participaram desse debate e analisaram a situação cultural do país, rompendo com o pensamento religioso em prol de uma visão laica, secular e temporal, com vistas a uma reforma intelectual e social através da literatura<sup>253</sup>.

O movimento crítico da Escola de Recife, que teve em Sílvio Romero, um dos seus protagonistas, correspondeu ao aprofundamento da problemática entre um Brasil *real* e um Brasil *ideal* e, em termos de crítica literária, à introdução do naturalismo, do evolucionismo e do cientificismo. Ao tomar as noções de *raça* e *natureza* com a finalidade de dar fundamentos objetivos à literatura, contribuiu para a construção da nacionalidade, dando continuidade, de certa forma, à tradição romântica, apesar de se opor a sua estética<sup>254</sup>. Ou seja, em Sílvio Romero houve uma mudança radical no teor da busca por uma autenticidade nacional, pois colocou o mestiço no lugar do índio romântico, no lugar da “não imitação”. Esse discurso vai desqualificar as pretensões, por exemplo, de um José de Alencar de fazer poesia brasileira por estar escrevendo na língua tupi. Para Romero, a poesia brasileira nasceu com a mestiçagem.

Os parâmetros *raça* e *meio* fundamentaram todo o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros na virada do século XIX para o XX, seja num Euclides da Cunha em *Os Sertões*,

---

<sup>252</sup> Sobre o assunto ver CÂNDIDO, Antonio. “Silvio Romero: teoria, crítica e história literária”. In: ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Aracaju: Imago/Editora da UFS, 2001.

<sup>253</sup> Sobre a Escola de Recife ver PAIM, Antonio. “Prefácio”. In: *A Filosofia da Escola do Recife*. RJ: Editora Saga, 1966, p. 10.

quando abordou a Terra e o Homem; seja num Silvio Romero que, em seus primeiros estudos sobre folclore, dividiu a população brasileira em habitantes das matas, das praias, das margens dos rios, dos sertões e das cidades e ainda num Nina Rodrigues, em suas análises do direito penal brasileiro, estabelecendo uma vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência ao meio ambiente<sup>255</sup>. A compreensão da natureza e dos acidentes geográficos esclareciam assim os próprios fenômenos econômicos e políticos do país. Chegava-se, dessa forma, a considerar o meio como o principal fator a influenciar a legislação industrial e o estabelecimento do sistema dos impostos, ou mesmo, a determinar na criação de uma economia escravista. Segundo Ortiz, combinando aos efeitos de *raça*, a interpretação se completava:

A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais (Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato<sup>256</sup>.

Embora cientificista, realista e/ou liberal, a seu modo, os discursos dos letrados brasileiros, considerados em seu conjunto, revelam, no entanto, a difícil conciliação entre sistemas e modelos muitas vezes antagônicos. Como combinar, por exemplo, o darwinismo social com a conveniência, às vezes mesmo, a necessidade de um Estado forte, que realizasse as mudanças para as quais a sociedade parecia nem ter vontade, nem competência? Quando a *intelectualidade* brasileira dizia que o Brasil não podia ser uma “cópia” da metrópole, significava também que a nossa particularidade se revelava através do *meio* e da *raça*. Logo o *ser brasileiro* significava viver em um país geograficamente diferente da Europa e povoado por uma *raça* distinta da europeia. E, para esses *intelectuais*, a rota que conduzia a nossa verdadeira essência passava pelo esclarecimento dessa distinção. Mas num discurso construído a partir de diferentes influências, a estrada a ser trilhada rumo ao progresso e à civilização estava pontilhada por dilemas, impasses e contradições. Uma pedra no meio do caminho.

---

<sup>254</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., 1991, p. 11.

<sup>255</sup> Ver ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, cit., 2006, p. 16.

<sup>256</sup> Ver ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, cit., 2006, p. 16.

Sílvio Romero compreendeu claramente essa situação e, quando considerou o *meio* e a *raça* como “fatores internos” que definiam a realidade brasileira, tratou de contrapô-los às “forças estranhas”, ou seja, às influências estrangeiras que possibilitavam a “imitação” da cultura europeia<sup>257</sup>. Ele se dispôs a pensar sistematicamente o país, colocando na ordem do dia as noções de *raça*, da natureza tropical e da miscigenação que matizavam a epopeia da nacionalidade. A condição mestiça de grande parte da população brasileira, para Romero, era um “destino inexorável” e apesar de usar a palavra *raça* com toda a carga darwinista, ele estava disposto a encontrar o *povo*, com toda a simbologia romântica e nacionalista. E qualquer tentativa de imaginar um *povo brasileiro* implicava abarcar vastos contingentes não brancos. Coerente com a postura de um *intelectual* nacionalista do final do século XIX, o autor enxergou na cultura popular uma espécie de depósito da *essência* nacional, levando-o a pesquisar sobre *folk lore*<sup>258</sup>. Pensar o país, para Romero, era preservar a tradição colonial, pois ali estaria a originalidade do país, sedimentada historicamente em uma população cuja herança luso-brasileira e mestiça conferia ao país uma essência singular, adaptada aos trópicos, sobre o qual se assentava a nacionalidade brasileira. *Meio* e *raça* traduzem, portanto, dois elementos essenciais para a construção de uma identidade brasileira: o *nacional* e o *popular*.

Em relação à problemática do meio, os *intelectuais* da época citavam muito o historiador inglês Buckle. Este, em seus estudos, retomara perspectivas de outros autores na busca de um entendimento da evolução humana, vinculando, basicamente, o desenvolvimento das civilizações a alguns fatores como calor, umidade, fertilidade da terra, sistema fluvial. Mas então por que o Brasil não era uma civilização, se possuía todos esses fatores? Perguntavam-se os *intelectuais*... A resposta era simples: por causa dos ventos alísios (!). E toda uma argumentação climatológica foi feita para explicar o atraso brasileiro. Aqui, a natureza suplantaria o homem; por isso, a cultura europeia tinha dificuldade de se enraizar, o que determinava o estágio de atraso em que se encontrava o país. Sílvio Romero aceitava a interpretação de Buckle, apesar de considerá-la incompleta. Propôs-se a aprimorá-la com um estudo mais detalhado do meio, relacionando-o à questão racial. O mesmo aconteceu com Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. Mas apesar das

---

<sup>257</sup> ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José, 1943, p. 258.

<sup>258</sup> Sílvio Romero escreveu *Cantos populares no Brasil* (1882), *Contos populares no Brasil* (1885) e *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), cf. CÂNDIDO (2001).

críticas desses *intelectuais* às análises de Buckle, eles não tocaram no fundo de seu pensamento; ou seja, eles aceitaram o argumento do *meio* como fundamento do discurso científico<sup>259</sup>.

Sílvio Romero, entretanto, foi mais enfático nessa questão. Ele considerou a problemática racial mais abrangente e mais importante que a do meio e apontou três ordens de fatores: os primários ou naturais: o meio; os secundários ou étnicos: a raça; e os terciários ou morais: os fatores históricos (política, legislação, usos e costumes). Na verdade, ele a tomou como “base fundamental de toda a história, de toda a política, de toda a estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações”<sup>260</sup>. A política de imigração desenvolvida no final do século veio ainda reforçar a importância desse assunto. Retomava-se uma questão que desde meados do século tinha sido considerada tanto por viajantes estrangeiros, quanto por autores brasileiros, quer dizer, a descoberta do elemento nativo passível de ser promovido a símbolo nacional. Nessas reflexões, no entanto, autores como Gonçalves Dias e José de Alencar se preocuparam mais em criar um modelo de índio civilizado do que discutir a questão da raça e das relações interraciais<sup>261</sup>. O movimento romântico tentou construir um modelo de *ser brasileiro*. Faltaram-lhe, no entanto, condições sociais que possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta. Ao se ocupar da fusão do índio com o branco, por exemplo, resultando numa forma idealizada de índio, José de Alencar deixava de lado o negro, que naquele momento era identificado apenas como força de trabalho por efeito da escravidão.

A propósito, em relação às populações africanas, o silêncio é absoluto nesse debate. Sua ausência no plano literário é tal que Sílvio Romero chega a denunciar esse descaso. Os primeiros estudos sobre o negro somente terão início com Nina Rodrigues, já no final do século XIX, embora sob a inspiração das teorias racistas. Roberto Ventura explora bem essa temática, quando expõe o debate entre Joaquim Nabuco e José de Alencar, travado nas páginas de *O Globo*, em torno de 1875, e que traduz o lugar da cultura africana, do escravo e do liberto na sociedade brasileira naquele momento. A polêmica teve início com a estreia da peça *O jesuíta* de Alencar

---

<sup>259</sup> Um exemplo típico da aceitação desse argumento é o livro de Euclides da Cunha sobre Canudos, onde o nordestino só é forte na medida em que se insere num meio inóspito ao florescimento da civilização europeia. Sua força reside na aventura de domesticação da caatinga. Procura-se dessa forma descobrir os defeitos do homem brasileiro ou da “sub-raça” nordestina. Ver ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, cit., 2006, p. 18.

<sup>260</sup> ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna*, cit., 1880, p. 185. Sobre essa questão ver Pereira, Avelino Romero. “De Sílvio Romero a Heitor Villa-Lobos: meio, raça e história na música brasileira”. In: MENEZES, Lená e outros (org.). *Intelectuais na América Latina: Pensamento, Contextos e Instituições. Dos processos de independência à globalização*. Rio de Janeiro:UERJ/LABIMI, 2014, p. 286-287.

<sup>261</sup> Sobre o assunto ver CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. USP, 1975, p. 41-66.

no teatro e o seu pequeno sucesso de público. Para Nabuco, havia uma contradição de Alencar enquanto deputado do Império e, por isso, favorável à manutenção da escravidão, e a forma sentimental como tratava os personagens escravos em sua obra. Nabuco, entretanto, também não se colocou livre de contradição em sua crítica, pois, apesar de lutar pelo fim da escravidão, “concebe a arte como expressão idealizada da sociedade branca e cosmopolita, cujo domínio político e cultural seria a precondição para a civilização moderna”<sup>262</sup>. A escravidão é assim para Nabuco uma “mácula social”, uma “linha negra” que comprometia não apenas a arte nacional, mas a própria civilização. Alencar, por outro lado, julgava a escravidão como um “fato social necessário”, que só seria eliminada com a “evolução natural” da sociedade brasileira.

Esse debate Nabuco-Alencar é importante no sentido de já apresentar a mudança do padrão cultural ocorrida a partir de 1870, pois o negro e o escravo passam a ser incorporados ao discurso literário e cultural e, em relação à questão racial, os *intelectuais* vão passar a considerá-los em suas interpretações. Na história literária de Sílvio Romero e na etnologia de Nina Rodrigues, por exemplo, ele adquiriu uma importância maior que o índio (que se acreditava estar fadado ao desaparecimento). Romero investigou a contribuição dos povos e raças à formação do folclore e da literatura nacionais, destacando o influxo dos africanos e mestiços. Já Nina Rodrigues iniciou sua etnologia afro-brasileira com os estudos sobre sincretismo religioso e cultural. Entretanto, os estudos de Romero e de Nina Rodrigues guardam ambiguidades de uma tensão entre a defesa da abolição e as teorias sobre a “inferioridade das raças não brancas e das culturas não europeias”<sup>263</sup>.

Outro debate envolveu Capistrano de Abreu e Sílvio Romero. Capistrano que parecia estar em dia com o vocabulário de algumas das ciências mais avançadas à época, a Química e a Biologia, debateu com Romero sobre o papel exercido pelos índios e pelos negros na constituição do povo brasileiro. Contestando Romero que creditava aos negros um papel proeminente na definição da nacionalidade brasileira, Capistrano perguntava: “Qual o princípio, civil e social ao mesmo tempo, sério e fecundo, deixado pelos pretos?” [...] “Quais as tradições, deles originadas, que provem mais do que a sua selvageria e ignorância? Confesso humildemente que ignoro”<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., p. 44-45.

<sup>263</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., p. 46-47.

<sup>264</sup> Ver ABREU, João Capistrano de. “História pátria” [1880]. In: *Ensaios e estudos (crítica e história)*. 3ª série. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976, p. 103-123.

A polêmica, recheada dos preconceitos típicos da época, revela as preocupações dessa geração em explicar a nacionalidade a partir de critérios de diferenças de *raças*. Para Capistrano, o povo brasileiro, como nos processos químicos, resultara de *combinações, dissoluções e decomposições* das três *raças* postas em contato:

Combinado com os metais e os metalóides, o cloro produz cloruretos. E esses, quando de origem metálica, se forem postos em contato com a água, podem ser solvidos ou sofrer alterações físicas, mas nunca são decompostos. Quando de origem metalóidica, decompõem-se pela água, e resolvem-se em novas substâncias. Os Tupinambás representam aqui os cloruretos de procedência metalóidica, - foram decompostos radicalmente pelos portugueses. Os portugueses representam os cloruretos metálicos: passaram por mudanças muito menos graves, em presença dos Tupinambás. O elemento aborígene é, se permitem a expressão, o veículo em que se dissolveu o elemento português. E o africano também<sup>265</sup>.

Entretanto, como classificar a substância resultante? E mais, qual teria sido a ação do elemento europeu que sofrera mutações, mas “muito menos graves”? Para Capistrano, os portugueses não representavam muito, nem pela quantidade, nem pela qualidade, embora fosse inadequado compará-los aos negros e índios. Mas percebeu provavelmente a incoerência da argumentação ao falar de uma nação que, nos séculos XVI e XVII, era não somente rica pelo comércio e pelas colônias incorporadas ao reino, mas também pela arte e pela cultura, pois, utilizando-se do instrumental da Biologia, encontra, enfim, as causas que teriam levado a “substância” resultante – o Brasil – a desandar:

Direi então: *a civilização portuguesa adiantada como era*, tinha de sofrer um retrocesso fatal sendo transferida para o Brasil, porque toda civilização é função de aparelhos e órgãos muito complexos. Desde que de envolta com as funções não viessem os órgãos correlativos, as funções baixariam de atividade, o que implica a atrofia, mais ou menos completa, dos órgãos correspondentes<sup>266</sup>.

O Brasil padecia assim de “um vício de origem”: a associação de *raças* atrasadas nas quais as europeias se “dissolveram”, ao invés de “civilizá-las”. E por que os portugueses não

---

<sup>265</sup> Ver ABREU, João Capistrano de. “História pátria”..., cit., 1976, p. 113.

<sup>266</sup> Ver ABREU, João Capistrano de. “História pátria”..., cit., p. 115. [Grifos meu].

teriam conseguido transportar a civilização para cá? Com um discurso marcado pela sociologia biológica *spenceriana*, que postulava que estruturas complicadas exigiam grande massa, Capistrano irá apontar que, na escassez de “massa de procedência portuguesa”, capaz de criar estabelecimentos industriais, centros de instrução e focos de movimentos artísticos, como sendo a razão para que os colonizadores não se conservassem na mesma escala social quando chegaram ao Brasil. Por isso o organismo nacional nascera atrofiado e assim permanecera<sup>267</sup>.

Como as elites letradas brasileiras conseguiram lidar com esse sistema de crenças e valores sustentado pelo binômio *raça e civilização*, que projetava o desaparecimento de mestiços e negros frente às *raças* superiores? Para alguns, como Sílvio Romero, a solução seria esperar que o processo de “branqueamento” superasse as previsões pessimistas, algo que, para ele “levaria de três a quatro séculos”<sup>268</sup>.

Portanto, as considerações de Sílvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino e os escritos de Nina Rodrigues refletiram a superioridade racial do branco. Dentro desta perspectiva, o índio e o negro foram apresentados como entraves ao processo civilizatório. Então, como tratar a *identidade nacional* diante de tão grande disparidade racial? A solução encontrada foi colocar a discussão no espaço da mestiçagem, onde o elemento mestiço seria o depositário de uma *alma brasileira*. Mas como se deu essa mudança tão radical? Em Romero se encontra uma boa resposta.

No Brasil, se as teorias racistas se tornaram parte da identidade das elites em uma sociedade hierarquizada, com grande participação de escravos, libertos e imigrantes no trabalho produtivo, a assimilação pelos letrados dos valores europeus levou a uma relação etnocêntrica com as culturas indígenas, africanas e mestiças. Assim, enquanto Nina Rodrigues e mesmo Euclides da Cunha pensavam a miscigenação como sinônimo de degeneração, Romero propôs, por sua vez, um “branqueamento” da população como saída para reabilitar “as raças inferiores”, integradas à civilização, ao serem extintas pela mistura progressiva, ou seja, tenta provar a possibilidade de superação do atraso, ainda que o resultado levasse de “três a quatro séculos”. Dessa forma pode pensar numa solução para o “dilema racial”, cujos prognósticos eram bem pessimistas acerca do futuro do país.

---

<sup>267</sup> Ver ABREU, João Capistrano de. “História pátria...”, cit., p. 115.

<sup>268</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., 1991, p. 63.

A partir da vinculação entre o *racial* e o *cultural*, Romero desdobrou a mestiçagem em dois níveis: no físico e no moral. O *ser brasileiro*, resultado da fusão das três raças, da “fusão de sangues e de almas”, era a especificidade do país, “e de onde tem saído o brasileiro de hoje e há de sair cada vez mais nítido o do futuro”. Pela *mestiçagem moral* seria possível uma perspectiva crítica e seletiva diante do influxo externo, superando o “mimetismo” cultural e a imitação ao estrangeiro. A cultura brasileira passa a ser considerada como mestiça, cuja especificidade depende da integração de elementos díspares. Em termos literários e artísticos, a consciência *nacional* se criaria pela fusão das *raças* e pela “incorporação das faculdades de imaginação e sentimento dos selvagens dos continentes americano e africano a uma expressão civilizada”<sup>269</sup>.

Na perspectiva de Romero, o mestiço seria um “agente novo, transformador por excelência”, formado a partir de cinco fatores: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. Quando o primeiro mestiço cantou a primeira quadrinha popular, nesse dia criou-se a literatura brasileira. Dessa maneira, ele constrói uma teoria etnográfica hierarquizada, em que o negro é apresentado como superior ao indígena, e o branco como o mais evoluído entre os três. Mas estabelece distinções no interior da *raça* branca. Partindo do pressuposto que os germanos, os eslavos e saxões caminham para o progresso, outros grupos, como os celtas e os latinos mostram sinais de decadência e, seguindo seu raciocínio, como povo de origem latina, os portugueses estariam incapacitados para a civilização. Assim, “os colonizadores trouxeram [...] para o Brasil os males crônicos das raças atrasadas, desprovidas do impulso inventivo dos germanos e saxões”<sup>270</sup>.

Como desdobramento da situação apontada por Romero, era necessário superar a dependência cultural que havia se estabelecido. Ao sublinhar a mistura de *raças* inferiores e, na medida em que a civilização europeia não poderia ser transplantada para o Brasil – já que o meio era diferente –, como encontrar um ponto de equilíbrio? O mestiço para esses pensadores era a única forma de se definir uma *identidade nacional*. A mestiçagem, “moral e étnica”, possibilitava a “aclimatação” da civilização europeia nos trópicos. Esse foi um ponto chave nessa discussão, pois foi a mestiçagem que permitiu a construção simbólica de uma nação brasileira, embora não resolvesse o problema por completo, uma vez que o mestiço, enquanto produto do cruzamento entre “raças desiguais”, encerrava os “defeitos” transmitidos pela herança biológica. Assim

---

<sup>269</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., p. 48.

<sup>270</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., p. 49.

sendo, o elemento brasileiro trazia consigo a “apatia do índio”, o “servilismo do negro” e o “gênio autoritário e tacanho do português”, ocasionando um *desequilíbrio* moral e intelectual<sup>271</sup>. A mestiçagem simbólica traduzia uma realidade inferiorizada do mestiço concreto e as “qualidades naturais” do elemento brasileiro. Logo, para esses *intelectuais*, o ideal nacional só podia existir, neste momento, como possibilidade: “é na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores’, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente”<sup>272</sup>.

Tais discussões foram de suma importância na configuração do pensamento que orientou a *intelligentsia* brasileira. As teorias das desigualdades raciais, junto com os ideários naturalistas, cientificistas, positivistas e evolucionistas deram a base da reflexão acerca da dependência cultural que, inserida num projeto de construção de uma *cultura brasileira moderna*, levou em consideração os aspectos gerais, influenciado pelo momento europeu e outro particular, determinado pelo meio local. Entretanto, nesta mesma época, Manuel Bomfim escrevia em Paris *America Latina: Males de Origem*, colocando a questão nacional de forma diferente. Apesar de inserir-se nos grandes marcos do pensamento da época – Comte, Darwin, Haeckel e Spencer – ele, entretanto, se opunha às ideias que relacionavam o evolucionismo aos parâmetros de *raça* e *meio*. A afirmação da existência de etnias inferiores justificava a formação de um novo imperialismo, o que foi percebido por Manuel Bomfim (e também por Araripe Júnior), tornando objeto de polêmica com Sílvio Romero, que defendia o caráter científico das ideias racistas.

Para Bomfim, os problemas brasileiros estavam vinculados aos problemas da América Latina. A compreensão do atraso latino-americano estava ligada às relações entre nações hegemônicas e nações dependentes. Nesta análise, apesar de referir-se a Comte, ele se deteve na comparação entre sociedade e organismos biológicos. Este aspecto de Comte foi ignorado pelos outros *intelectuais* brasileiros. Bomfim teceu sua análise extraindo do modelo biológico a compreensão dos fatos sociais. Dessa analogia, ele chegou à noção de doença, conceito chave, para o entendimento do atraso latino-americano. Doença seria a inadaptação do organismo a certas condições especiais. Mas, desde que as condições fossem favoráveis, a cura se daria através do conhecimento da história da doença. Fazendo o paralelo com as sociedades subdesenvolvidas, ele dirá que aparentemente não havia nada que justificasse o atraso, pois o

---

<sup>271</sup> VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical...*, cit., p. 49.

<sup>272</sup> Ver ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional...*, cit., p. 21.

meio era propício, logo “o sociólogo não pode deixar de voltar ao passado a fim de buscar as causas dos males presentes”. Ou seja, as causas dos males das nações latino-americanas estão em seu passado. Essa analogia do biológico ao social levou ainda Manoel Bomfim a construir uma teoria do imperialismo baseada em termos de parasitismo social: uma sociedade que vive parasitariamente das outras e tende a degenerar, a involuir. Dessa forma, concluiu que a exploração social e econômica era um parasitismo social: a metrópole “suga” as colônias e “vive parasitariamente” do trabalho destas<sup>273</sup>.

Dentro dessa curiosa teoria biológica-social, as relações entre colonizador e colonizado foram apreendidas enquanto relações entre parasita e parasitado. O período de fixação sedentária correspondia à implantação de um regime de dominação no qual a nação colonizadora se definia como polo de poder. Esta etapa se encerra com a consolidação de um Estado forte e conservador que procura manter o seu poder através da força. O resultado dessa situação colonial é duplo: por um lado, a metrópole tende a degenerar, a involuir; por outro, essa dimensão se transmite aos próprios colonizados. Para Manoel Bomfim, o retrato das nações latino-americanas era sombrio: “[...] qual será o efeito de tudo isto sobre o caráter das novas nacionalidades? Perversão do senso moral, horror ao trabalho livre e à vida pacífica, ódio ao governo, desconfiança das autoridades, desenvolvimento dos instintos agressivos”<sup>274</sup>.

Analisar o Brasil dentro desse esquema interpretativo de parasitismo social significava considerá-lo na sua inter-relação com a metrópole portuguesa. Mas, à medida que o colonizado foi educado pelo colonizador, este procura imitá-lo. As mazelas então são transmitidas hereditariamente. Neste ponto, Bomfim considera que duas dessas qualidades foram funestas para o Brasil: o conservantismo e a falta do espírito de observação. O conservantismo decorria da posição do colonizador que procurava manter o seu poder, de toda e qualquer forma. Daí a aversão dos brasileiros a qualquer tentativa de mudança social; o apego às tradições conservadoras traduz dificuldade para colocar-se positivamente diante do progresso social. A crítica de Manuel Bomfim era, sobretudo, endereçada aos políticos e *intelectuais*, que ele considerava conservadores. E a falta do espírito de observação se traduzia na imitação do estrangeiro e no abuso do bacharelismo.

---

<sup>273</sup> BOMFIM, Manoel. *América Latina: Males de Origem*. Rio de Janeiro:Ed. A Noite, 1905, p. 34-35 e 50.

<sup>274</sup> BOMFIM, Manoel. *América Latina: Males de Origem*, cit., p. 176. O autor interpreta desta forma o atraso de Portugal e Espanha, mas se esqueceu de que o progresso das demais nações europeias se vincularam à expansão colonialista.

Paralelamente a essas qualidades negativas transmitidas pelo colonizador, mas reelaboradas pelo colonizado, outras, de origem indígena e negra, se integraram ao espírito brasileiro. Mas, diferente de Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha, Bomfim considera a mistura racial como “renovadora”, no sentido que tendia a reequilibrar os elementos negativos herdados do colonizador. No pensamento positivista da época, porém, Bomfim, na verdade, tomava partido do progresso, da civilização europeia. O caráter “renovador” da cultura negra e índia não possuíam, como a cultura portuguesa, as qualidades que possibilitavam orientar o progresso no sentido da evolução da sociedade; entretanto, tal afirmação não se faz baseada nas teorias racistas vigentes. Pelo contrário, ele procura refutá-las, recusando, dessa forma, as qualidades de indolência, apatia e imprevidência atribuídas seja ao mestiço, seja aos negros e índios.

As análises de Bomfim, quando comparadas ao pensamento dominante da intelectualidade brasileira do período, colocam um fato como recorrente na história da cultura nacional: o da “absorção das ideias estrangeiras”. Esse era um ponto comum nessa discussão. Os protagonistas da Semana de Arte Moderna, por exemplo, denunciaram ao infinito esse traço do “caráter brasileiro”, que Manuel Bomfim chamava de “falta de espírito de observação” e que Sílvio Romero combatia em seus escritos literários.

Se aceitarmos pura e simplesmente essa explicação para compreender a penetração das ideias estrangeiras junto aos *intelectuais* brasileiros, como é possível interpretar as diferenças entre um Nina Rodrigues e um Manuel Bomfim?

Apesar de Roberto Schwartz,<sup>275</sup> em seu debate sobre as “ideias fora do lugar”, falar que as ideias “viajam”, como entender, no entanto, o fato de algumas chegarem ao seu destino e outras não? Concordo aqui com Renato Ortiz quando disse que esta questão deva fazer parte da problemática da própria constituição das Ciências Sociais no Brasil. O momento científico é o da constituição de uma antropologia profissional que se volta para os estudos anatômicos e craniológicos, procurando responder às indagações sobre as diferenças entre os homens. É o momento também da vulgarização das ideias a respeito da evolução social e da sua vinculação imediata às teorias raciais: Gobineau publica *Essai sur les inégalités des races humaines* entre 1853-1855; Agassiz, seu *Journey in Brazil* em 1868. Esses dois autores tiveram uma influência direta junto aos *intelectuais* brasileiros, na medida em que assimilavam as teorias da época ao

---

<sup>275</sup> SCHWARTZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo:Duas Cidades, 1977.

problema da mestiçagem brasileira. Entretanto, para Renato Ortiz, existia uma defasagem entre o tempo de maturação das teorias raciais e o momento em que os intelectuais brasileiros escrevem. Na verdade, no momento em que as teorias racistas entraram em declínio na Europa, elas passam a se apresentar como hegemônicas no Brasil. Torna-se complicado falar, assim, de pura “imitação”, “de cópia”<sup>276</sup>.

Ao se voltar para autores como Gobineau, Agassiz, Broca, Quatrefages, todos eles ligados às teorias cientificistas, evolucionistas e racistas da época, a elite *intelectual* brasileira, não consumiu passivamente tais ideias. Preocupada em construir uma *identidade nacional*, ela buscou adequar tais ideias à realidade brasileira; ou seja, para ela só era possível conceber um Estado nacional pensando-se os problemas nacionais: a questão da Abolição, o da consolidação da República, a questão da imigração estrangeira. “A questão da raça é a linguagem através da qual se apreende a realidade social, ela reflete inclusive o impasse da construção de um Estado nacional que ainda não se consolidou”<sup>277</sup>. Neste sentido, as “ideias importadas” têm uma função legitimadora da realidade. Elas justificam as condições reais de uma República que se implantou como uma nova organização político-social e possibilitaram projetar para o futuro a construção do Estado brasileiro. Portanto, a adoção e a adaptação das ideias estrangeiras à realidade nacional foi uma escolha política, não só dos membros do movimento de 1870, como também, da geração modernista posterior.

Na verdade, as Ciências Sociais da época reproduzem, no plano do discurso, as contradições reais da sociedade como um todo. A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional.

O que teria levado esses *intelectuais* a considerar o mestiço, produto do cruzamento com uma *raça* considerada inferior, em categoria que permitia apreender a *identidade nacional*? Uma série de dificuldades, colocadas anteriormente, em relação à herança do mestiço, pode ter sido eliminada quando a noção de *raça* foi substituída pela noção de *cultura*. A troca possibilitou também um maior distanciamento entre o biológico e o social, transformando a negatividade do mestiço em positividade, o que permitiu dar contornos a uma identidade que há muito tempo vinha sendo desenhada. Ao ser reelaborado dessa forma, o ideal da mestiçagem difunde-se pela

---

<sup>276</sup> Ver Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, cit., 2006, p. 28.

<sup>277</sup> Idem, p. 30-31. É interessante observar também que a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira, o que se coaduna com a concepção de um Estado brasileiro enquanto meta.

sociedade e se torna senso comum, celebrado nas relações do dia a dia ou nos grandes eventos como o carnaval, o futebol e nas concentrações orfeônicas de um Villa-Lobos; quer dizer, torna-se tema nacional, e vira matéria oficial.

Civilização e progresso foram os lemas da geração de 1870. Na crítica literária e nas polêmicas raciais do final do século XIX, eles debateram a originalidade e a autonomia das letras e da civilização nos trópicos. Pregaram as reformas intelectuais que consideravam importantes para lançar o país na trilha do progresso.

Se no âmbito da emancipação política e cultural, os românticos haviam inaugurado a poesia e o romance como testemunhos de nossas diferenças – natureza, costumes, modos de falar – em relação à Portugal, a geração cientificista de 1870, dividida entre o Ocidente e o Trópico, como origem do sentido e do ser nacional, não deixou de manter, contudo o mesmo paradigma. Mas, para além da dimensão ideológica do conceito de nação que esse programa literário elaborou, talvez pudessem responder, simbolicamente, agora com mais rigor, à pergunta *quem somos nós?* Já que o Brasil não se constituíra a partir de uma vontade *consciente e coletiva* e que, por conseguinte, não se podia contar com o seu povo: [...] “uma multidão quase amorfa, sem um caráter firme, intransigente, definido”<sup>278</sup>. O que nos singularizava para os *outros* e para *nós* mesmos encontrava-se na paisagem natural, no sangue mestiço e na cor local.

Ao empenhar-se em decifrar, de forma apaixonada, nossos enigmas e munidos de uma *verdade* que a ciência da época instaurara, a geração de 1870 talvez tivesse a esperança de que as filosofias progressistas da História, oriundas do triunfo da razão humana no século cientificista, esclarecessem o significado e a direção de uma unidade fragmentada e desigual chamada Brasil. As respostas a que chegaram não foram suficientes, contudo, para resolver os problemas de uma sociedade tradicional em processo de transição. E a nação mestiça pensada enquanto unidade, por “bacharéis combatentes e com saber enciclopédico” foi apresentada, neste momento, enquanto uma possibilidade. Possibilidade que ficou a cargo de *outra* República que, com seus *intelectuais* partidários e especializados, se debruçaria na busca de nossa essência, de uma *alma brasileira* propriamente dita.

Se o movimento da geração de 1870 não resolveu a questão da consolidação da nação, serviu, entretanto, como *fonte* para a geração modernista. Esta *bebeu* seus temas e abordagens. A reflexão sobre o peso da herança colonial e sobre a constituição da nação não é uma invenção dos

---

<sup>278</sup> ROMERO, Silvío. *O Brasil na primeira década do século XX*. Lisboa: Tipografia de ‘A Editora’, 1911, p.17.

anos 1930. A geração de 1870 discutiu essas questões e formulou explicações que foram reelaboradas numa teoria da nacionalidade em termos da mestiçagem das três *raças* formadoras, que reaparecerá em Gilberto Freyre; a herança colonial como fator negativo, entrave para um desenvolvimento nacional, que está em Sérgio Buarque de Holanda; a centralidade da escravidão na formação econômica brasileira, reformulada por Caio Prado Jr.; o papel da inaptidão das elites justificando as reformas pelo alto, que ressurgiu em Oliveira Vianna. A geração de 1870 foi muito mais do que portadora de um simples “bando de ideias novas”...

## 2.2 – Ser moderno numa nação mestiça

A nação que não tem uma ideia de arte não tem cultura, nem opinião própria, por conseguinte, sem nenhuma possibilidade para poder definir as mais raras manifestações da *alma* de um povo.

Heitor Villa-Lobos<sup>279</sup>

Absorvido por intelectuais de uma geração que se autodenominou *modernista*, o legado da geração de 1870, nem sempre destacado pela historiografia, serviu de base para marcar um pensamento que desejava se mostrar capaz de delimitar, enfim, um tempo *novo* na sociedade brasileira. Tempo *novo* marcado por um discurso que visava a construção de uma *identidade cultural* fundamentada na ideia de *brasilidade*. Neste sentido, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi considerada como o marco inicial da modernidade por vários autores. Sobre isso José Miguel Wisnik disse que a tradição crítica firmou sobre ela um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: “um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente na ‘tradição de ruptura’ que caracteriza, segundo Octavio Paz, a ideia de modernidade, e que põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo”<sup>280</sup>.

Ao inaugurar uma visão sistêmica da arte, os modernistas promoveram a interdisciplinaridade entre literatura, pintura, escultura, música; enfim, a expressão artística como um todo maior do que a soma das partes, o que permitiu intercambiar diálogos entre linguagens

---

<sup>279</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Seção Documentos Manuscritos: Pasta 1: HVL 01.01.02. [Grifo meu].

<sup>280</sup> Ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 63.

distintas. A partir daí a discussão acerca da *identidade brasileira* ganhou novos matizes, sejam culturais, políticos, econômicos, sociais ou ideológicos. Os artistas/intelectuais *transfiguraram* a nação mestiça – em sua *essência* plural – em nação *brasileira* – singular e coletiva ao mesmo tempo. Temos em Gilberto Freyre um bom exemplo dessa representação, quando apresentou o *brasileiro* como a combinação “mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa”, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não seria mais a causa do atraso do país, mas o que garantiria nossa especificidade diante de outras nações.

A busca de singularidades que definissem as características de cada povo era um fenômeno internacional. Segundo Contier, a arte moderna nasceu na Europa após um longo processo de gestação. No século XIX, os artistas já declaravam guerra à tradição, ao decompor o objeto e depois desintegrá-lo em processo que culminou na abstração total. Já no século XX, a explosão da busca pelo conhecimento, a teoria da relatividade de Einstein, a construção da teoria de sistemas, entre outras ciências, romperam com a concepção academicista de domínio da verdade absoluta enraizada nas rígidas regras uniformes de suas escolas e, principalmente, na visão fragmentária da herança medieval de corporações em suas relações hierárquicas entre mestres e aprendizes<sup>281</sup>.

Neste cenário, o Brasil foi *moderno* ao seu jeito. A trajetória de quase uma década para implantação do modernismo, com encontros entre intelectuais de diversas áreas de manifestação artística e em processo de maturação ideológica traduziu um movimento cheio de ambiguidades e contradições, híbrido, diversificado, polêmico, desde seu início e que assim se manteve nos anos subsequentes. Se na Europa as vanguardas europeias se esforçavam para derrubar *identidades*, por aqui se afirmava a *brasilidade*, as cores, a cara do povo. Se lá, as correntes se misturavam, aqui se miscigenavam, colocando lado a lado a expressionista Anita Malfatti com Tarsila do Amaral, e sua orientação construtiva. Aqui, todos se uniam para fazer a *ruptura*, para ser *moderno* na projeção que faziam de si próprio.

Em relação a essa *ruptura* Zilio (1997) afirma que a Semana de Arte Moderna suscitou mais em uma polêmica pública do acontecimento, pois os artistas ainda não demonstravam plena compreensão do significado e da linguagem da arte moderna, estando apenas ligados a uma

---

<sup>281</sup> Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. “O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural”. In: *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 1, Ano I, nº 1, out./nov./dez. 2004, e do mesmo autor *Revista “Klaxcon”: reflexões sobre o modernismo no Brasil*. 2005.

desobediência desorientada às velhas regras. Destaca que na primeira fase o modernismo brasileiro englobou como pontos principais a preocupação em afirmar a arte moderna no Brasil, para a partir de meados da década de 20 assumir uma postura nacionalista. Numa segunda fase, os modernistas conseguem avançar na ocupação das instituições culturais, aproximando-se, de certa forma, do poder governamental que, por vezes, se apropriou da obra de tais artistas para difundir seu próprio projeto nacional. O autor destaca que a política cultural sofreu uma deslocação, ou seja, foi transposta das mansões paulistas, da década de 20, para as instituições culturais presentes no Rio de Janeiro, instituições estas que, no momento de origem do Modernismo, foram vistas como “obstáculos” que dificultavam o rompimento com a ordem artística tradicional. Destarte, os modernistas avançavam na ocupação de tais instituições, avanço este facilitado pelo “aumento do espaço político e cultural da classe média, o que foi resultar num crescimento de contingente e de poder para o Modernismo”, não obstante seu convívio com a arte denominada “acadêmica”<sup>282</sup>.

Podemos afirmar que o *modernismo* da Semana de 1922 pretendia dispor como instrumento do processo modernizador, a absorção das fórmulas da modernidade presentes nos centros produtores de cultura, onde Paris despontava como o referencial para o movimento. Neste primeiro momento, acreditavam os modernistas brasileiros que a ordem moderna poderia se implantar de forma indistinta em todos os lugares. Considerava-se apenas que a sua implantação podia fazer-se de forma mais rápida ou mais lenta de acordo com a posição que se ocupava no cenário internacional. Ou seja, pensado assim, o ingresso do Brasil no mundo moderno consistia na repetição do percurso já feito por outras nações. Assim, no caso brasileiro, a preocupação inicial dos modernistas foi a afirmação da ideia de que a estética moderna deveria ser entendida como alguma coisa de natural ou adequada a um novo tempo, o que obrigatoriamente não significava romper com a tradição. Tratava-se de compreender o ingresso na modernidade como uma passagem de um momento a outro, não como ruptura, mas como evolução. Nesse sentido houve todo um esforço para contrapor-se ao que eles próprios denominaram de *passadismo*, como algo *inatual* e de produzir uma linguagem *adequada* ao seu tempo. Para viabilizar essa adequação os modernistas buscaram nas tendências europeias os instrumentos que lhe possibilitassem efetuar a atualização da produção nacional. Nesse período, como destacou

---

<sup>282</sup> ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 57.

Eduardo Jardim, a vida urbana era aquilo que devia figurar na estética nova, onde São Paulo foi comparado a Londres, “sem beleza natural”, mas onde a vida era intensa, onde “fabrica-se e pensa-se”<sup>283</sup>.

Aos poucos, entretanto, o sentido de impropriedade de um acesso imediato do país à vida moderna começa a se esboçar, pois na situação em que se encontrava, atrasado em relação aos países europeus, o Brasil só podia se apresentar no cenário internacional como um participante pobre e indefinido. Assim, o movimento passou por fases distintas. A união inicial entre artistas e *intelectuais* terminou; surgiram grupos rivais, manifestos e tendências antagônicas e quando se colocou a questão da *brasilidade* como cerne da questão da modernidade: Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade produzem o Manifesto *Pau Brasil* em 1924; e Oswald de Andrade, o *Antropofágico*, em 1928. Lasar Segall começou a pintar o Brasil abandonando os tons sombrios; Di Cavalcanti desenvolveu seu colorido quente, pintando mulheres, a maioria, mulatas; Portinari parte para o realismo social. Mário de Andrade publica o seu “Prefácio Interessantíssimo” em *Paulicéia Desvairada* e, ao final da década, Manuel Bandeira, Raul Bopp e Oswald de Andrade encontravam-se com a carreira literária consolidada. O maestro Villa-Lobos compõe seus *Choros* com instrumentação que recorria desde ao violão solo até a cuíca, o reco-reco e o tam-tam.

Já nos anos trinta, nova fase do modernismo, consagrou Vinícius de Moraes, Augusto Schmidt e Murilo Mendes. Neste momento também é que se dá a aproximação de modernistas com o governo de Getúlio. Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade ganham cargos públicos. Villa-Lobos é convidado para encarregar-se da educação musical no Distrito Federal e compõe as *Bachianas Brasileiras*. Nas artes, alguns modernistas tendem ao abstracionismo, enquanto Portinari produz painéis com a visão oficial do país, e Di Cavalcanti, numa posição crítica à realidade do país, inicia sua participação em exposições coletivas e salões nacionais e internacionais e publica o álbum *A Realidade Brasileira*<sup>284</sup>.

O modernismo marcou uma época, não resta dúvida, mas tendo a concordar com Mônica Pimenta Velloso,<sup>285</sup> quando afirma que o conceito de modernismo no Brasil “merece ser rediscutido pela historiografia”, com o intuito de desmitificar a ideia predominante na tradição

---

<sup>283</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. “Modernismo Revisitado”. In: Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1988, p. 227.

<sup>284</sup> MENDA, Mari Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo:Lemos Editorial, 2002, v. 2, p. 59.

intelectual nacional de que o início do movimento se deu na década de 1920 e, sendo formado, sobretudo, por integrantes da intelectualidade paulista. Essa interpretação não leva em consideração o movimento modernista enquanto resultado de um processo histórico. Parece que o modernismo desembarcou no Brasil – ou melhor, em São Paulo – pronto. Em tal perspectiva, a Semana de Arte Moderna de 1922 ganhou status de referência, de “divisor de águas”, traduzindo o discurso que os modernistas faziam deles próprios como “arautos do movimento”, como também assinalado por José Miguel Wisnik (1977).

Segundo a mesma autora, é preciso fazer a ponte entre a geração de 1870 e a geração de 1930. Para a geração de 1870, “ser moderno significava, sobretudo, buscar uma compreensão do significado do ser brasileiro, compreensão essa que devia ser mediada pelo instrumental científicista”<sup>286</sup>. E o legado, como já apontado, foi uma nação mestiça – plural e híbrida em sua essência e marcada pela diversidade cultural; mas que os modernistas transformaram em unidade, na medida em que simbolicamente privilegiaram um discurso *cultural*, em busca da afirmação das identidades regionais e a de um *espírito comum* subjacentes a elas, em detrimento de um discurso exclusivamente racial, embora este ainda estivesse implícito. Essa “invenção” do *nacional*, resultado da reunião de várias culturas, é que possibilitou pensar a nação brasileira<sup>287</sup>. Entretanto, a historiografia não identificou os laços de continuidade entre tais gerações, sendo amplamente influenciada pela memória que ficou do movimento, qual seja, a do movimento modernista *paulista*, porta-voz do modernismo brasileiro<sup>288</sup>.

A Semana de Arte Moderna de 1922 teve assim, para além de um sentido simbólico, um efeito normativo, de reunir escritores, músicos e pintores em torno de um objetivo. Neste sentido, o modernismo deve ser entendido como resultado de um processo histórico maior, ou seja, como um movimento de ideias renovadoras que circularam pelos principais centros urbanos do país desde a década de 1910, e que assumiram características variadas, nas duas décadas seguintes. E, além de combinarem tradições diferentes, estabeleceram fortes conexões entre arte e política. No

---

<sup>285</sup> Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.) *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da república à revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>286</sup> Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”..., cit., p. 357.

<sup>287</sup> Sobre essa questão ver PEREIRA, Avelino Romero. “De Silvio Romero a Heitor Villa-Lobos...”, cit., p. 290.

<sup>288</sup> No entanto existem vários estudos que já rompem com tal perspectiva: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista na dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978; SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Em relação ao modernismo musical, a obra de José Miguel Wisnik (1977), já citada, redimensiona a Semana de Arte Moderna enquanto “divisor de águas”, bem como, a obra de Arnaldo Daraya Contier (1988).

Rio de Janeiro, por exemplo, um grupo de intelectuais que se destacou foi marcado pela boemia e voltado para a produção de humor. Foram personagens deste contexto José do Patrocínio Filho, Emílio de Meneses e Lima Barreto; assim como os caricaturistas Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras – participantes das lutas políticas do período em prol da República e do movimento abolicionista. Era muito frequente também, na década de 1920, o intercâmbio cultural entre *intelectuais* boêmios e grupos populares, como os encontros entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos e Prudente de Moraes Neto, que contavam com a participação de Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, nas “noitadas de violão”<sup>289</sup>.

Podemos afirmar também que, neste tecido de conversas, os *intelectuais* cariocas se vincularam aos *intelectuais* de outros estados, especialmente os de São Paulo, no momento em que o modernismo se definia e se desenvolvia enquanto movimento de ideias. Segundo Ângela de Castro Gomes, é comum a referência à existência de certo “obscurantismo” ao modernismo do Rio, como se nesta cidade ele tivesse sofrido um “desvio”. Segunda esta versão, a cidade do Rio teria um caráter mais conservador quando comparada a São Paulo, tendo em vista o seu caráter de cidade capital, marcada pela presença do Estado. Mas como apontou a autora, “as ideias modernistas no Rio precisam ser analisadas à luz das referências da cidade, em sentido mais amplo, e do ‘pequeno mundo’ dos *intelectuais*, em sentido mais estrito”<sup>290</sup>. Em relação a esse “pequeno mundo”, a autora destacou três grupos principais: a Academia Brasileira de Letras, o grupo boêmio da rua do Ouvidor e o movimento católico que se organizou em torno de dom Sebastião Leme e que destacou nomes como Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima. Esses grupos conjugaram-se, não sem tensões, numa rede de ideias modernistas que começam a circular de forma mais acentuada a partir dos anos de 1910, antes mesmo da constituição do termo *modernista*<sup>291</sup>.

Um exemplo da aproximação entre os boêmios cariocas e os *intelectuais* paulistas se deu, segundo a autora, quando Emílio de Meneses (1866-1918) que, ao lado de Manuel Bastos Tigre, fundador da revista *Dom Quixote* que, reunindo em torno de si humoristas e caricaturistas

---

<sup>289</sup> Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”, cit., p. 357. Sobre o encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Pixinguinha e Donga, ver também VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Editora da UFRJ, 1995, pp. 19-36. O interessante livro conta a história desse encontro que foi ponto de partida para o autor, na análise de como o samba transformou-se em um dos símbolos da identidade brasileira, perfazendo um caminho “para estrangeiro e para brasileiro ver” (p. 29).

<sup>290</sup> GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo”. Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, nº 11, 1993, p. 63.

diversos, foi convidado por Oswald de Andrade para ir para São Paulo e realizar as chamadas “Conferências Ilustradas”, acompanhado do caricaturista Mendes Fradique, pseudônimo de José Madeira de Freitas (1893-1944). O sucesso foi enorme e reuniu o meio intelectual da cidade, com nomes consagrados, como Monteiro Lobato. Segundo ainda a autora, Emílio de Meneses e Mendes Fradique, como muitos outros, “vinculam-se à tradição mundana da cidade, que data do século XIX e tem na rua do Ouvidor e depois na avenida Central suas artérias de circulação principais. Humoristas, poetas e romancistas deslocavam-se por confeitarias, livrarias e redações de jornais formando grupos que podiam reunir nomes de grande prestígio”, como Olavo Bilac e Coelho Neto<sup>292</sup>.

Ao que parece, este “mundo boêmio” é o mesmo que esteve presente na Academia Brasileira de Letras e, que também procurou formar outras associações, como a Sociedade Brasileira de Homens de Letras, de 1915, de curta duração. Outro salão importante foi o Salão dos Humoristas, onde Di Cavalcanti expôs em 1916, antes de sua ida para São Paulo. Vários outros salões poderiam ser citados aqui e ligados a outros nomes, como Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, para exemplificar essa sociabilidade intelectual carioca. Foi na casa de Ronald de Carvalho, inclusive, que Mário de Andrade fez a leitura de *Paulicéia Desvairada* em 1921, ao lado de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, e outros. Portanto, apesar das diferenças e da rivalidade intelectual e política, que existiam de fato entre cariocas e paulistas, elas não impediam as relações de amizade e as trocas intelectuais entre os dois grupos, onde a relação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, através das inúmeras cartas trocadas, é um bom exemplo.

O movimento paulista, contudo, apresentava suas especificidades. Como críticos dos parnasianos e simbolistas, consideravam o Rio como reduto destes, ou seja, o espaço da Academia e da tradição. Talvez isso explique o porquê das ausências de Ribeiro Couto e Manuel Bandeira à Semana de Arte Moderna, em 1922, pois, com certeza, não compartilhavam com o ataque aos simbolistas e parnasianos. Mas, o Rio também foi a cidade para onde Graça Aranha retornou, em 1921, com sua *Estética da vida...* Intelectual consagrado da Academia, ele desejava “liderar os moços” para impulsionar o espírito moderno.

Mas, voltando aos paulistas, estes, não formavam um grupo coeso. Passada a Semana de Arte Moderna, o “segundo tempo modernista” foi marcado não só por um momento de

---

<sup>291</sup> GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio...”, cit., p. 66.

<sup>292</sup> GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio...”, cit., p. 66.

*reconstrução e debate*, como também o momento de explicitação das diferenças entre seus integrantes, até então “unidos” no combate ao passado. Havia o grupo dos verde-amarelos, formado por Cândido Mota Filho, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo, de cunho conservador, que entendia o *ser brasileiro* como uma volta ao passado, o resgate de nossas tradições. Essa vertente *Nhengaçu* verde-amarela da nacionalidade é que predominou na memória nacional, sendo amplamente utilizada no discurso ideológico do Estado Novo. O grupo defendia as fronteiras nacionais contra as influências culturais estrangeiras: “Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade de pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional”<sup>293</sup>.

Outra vertente do modernismo paulista se inseriu na perspectiva do *Manifesto Pau-Brasil*, publicado por Oswald de Andrade, em 1924, que tentava unir a intelectualidade ao popular. Já no *Manifesto Antropofágico*, publicado em 1928, Oswald de Andrade enfatizou a brasilidade a partir da reunião de culturas. Ele propõe “devorar” as influências estrangeiras para impor o caráter brasileiro à arte e à literatura. Seria uma espécie de *devorar* e *absorver* de maneira crítica as influências do “inimigo externo”. Aqui os nomes que se destacaram foram, entre outros, Mário de Andrade, Paulo Prado, Tarsila do Amaral<sup>294</sup> e Villa-Lobos.

Segundo o *Manifesto Antropofágico*, só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. [...] Tupi or not tupi, that is the question. [...] Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa [...]”<sup>295</sup>.

Fica claro no texto de Oswald de Andrade a mudança de orientação do movimento modernista nos anos subsequentes a realização da Semana de Arte Moderna. A necessidade de se discutir a modernidade, a partir de critérios nacionais, para se definir uma produção artística própria, tomou conta das preocupações do movimento.

Mário de Andrade foi outro exemplo, na época, dessa busca das raízes da nacionalidade brasileira, de tal modo que permitisse a superação “dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada”. Para Mário,

---

<sup>293</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983, p.366.

<sup>294</sup> O quadro *Abaporu* (1928) expressa a perspectiva de “comedor de culturas” - a palavra é de origem indígena - *aba* = homem; *poru* = que come, “homem que come gente”.

[...] Enquanto o brasileiro não se abrigar, é um selvagem. [...] Por uma simples razão: Não há Civilização. Há Civilizações. Cada uma se orienta conforme as necessidades e ideais duma raça, dum meio e dum tempo. [...] Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, prá fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais [...] <sup>296</sup>.

Esta fala do escritor é bem esclarecedora em relação às questões levantadas no “modernismo do segundo tempo”, para usar a expressão de Eduardo Jardim (1988), pois neste momento, 1925, “o abrigamento”, ao qual se referiu Mário, não pressupunha a defesa de um regionalismo, ou mesmo de um nacionalismo cultural. Nesse momento, Mário de Andrade quis enfatizar que o Brasil para ser civilizado artisticamente e fazer parte do concerto das nações modernas, teria que contribuir com sua parte pessoal, com o que singularizasse e individualizasse o país frente as outras nações. Esse ideal *universalista*, contudo, esteve presente nos dois momentos do movimento, mas agora o diferencial é que a via de modernização não era seguir apenas o exemplo europeu, mas definir a *essência* do país e apresentá-la no cenário internacional.

Certamente era uma reorientação do modernismo que se estava pretendendo e que possibilitaria uma reavaliação da situação de “atraso” do país, frente ao cenário internacional e, conseqüentemente, forneceria as bases para a definição de um tempo da modernização próprio da nacionalidade. Sem dúvida, era um projeto *revolucionário* em seus objetivos. Mas, o Modernismo do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, sem se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação e Saúde <sup>297</sup>.

Após a realização da Semana e, principalmente a partir de 1924, com a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, além da explicitação dos diferentes grupos, como já dito, começa uma nova fase, “um segundo tempo modernista”, marcado pelo reconhecimento de sua produção intelectual que, embora considerada polêmica ainda, foi aos poucos sendo assimilada. Isso sugere também que, as ideias modernistas ultrapassaram o “pequeno mundo intelectual” e alcançaram

---

<sup>295</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropofágico”. In: *Revista de Antropofagia*. Documento disponível no site [www.lettras.ufmg.br](http://www.lettras.ufmg.br). Acesso em 03/07/2014.

<sup>296</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 15-16. A carta não tem data.

<sup>297</sup> SCHWARTZMAN, Simon. *et alli. Tempos de Capanema*, cit., p. 98.

espaços mais amplos, em função, inclusive, da conjuntura política do final da década de 1920, ou seja, grande parte desses intelectuais irá fazer parte de instituições e agências do Estado. A criação do Ministério da Educação e Saúde ocupará um lugar ímpar na articulação de iniciativas que envolveram *intelectuais* das mais diferentes tendências estéticas e políticas: modernistas, integralistas, católicos, Escola Nova, etc., compartilharam o mesmo espaço.

Refletindo sobre o discurso produzido pelos modernistas, em sua segunda fase, pode-se afirmar que, apesar de não constituírem um grupo coeso, de uma forma geral, produziram um discurso autoritário que elegeu a *cultura* e a concepção de *diversidade* como forma de *unidade*, ou seja, o *nacional* só podia ser entendido a partir da diversidade regional. A constituição de um ideário nacionalista, neste momento, apresenta-se como a proposta para se colocar o Brasil como participante de uma ordem mundial, mas sendo detentor de uma cultura nacional e de uma arte própria. Aqui a nação mestiça foi tratada enquanto diversidade cultural e não apenas racial, podendo, por isso, transfigurar o *individual* em *coletivo* e criar a ideia e o sentimento de uma *cultura brasileira*.

### 2.2.1 – A Semana de Arte Moderna de 1922

Inicia-se hoje, no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna organizada sob o patrocínio de ilustres artistas nacionais e que terá o concurso de todos eles.

A Semana constará de três recitais.

Na primeira, que será levada a efeito hoje à noite, Graça Aranha falará sobre ‘A Emoção Estética na Arte Moderna’. Ilustrarão a conferência os Srs. Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, que recitarão versos, e o Sr. Ernani Braga, que executará músicas.

Ainda nesta parte, serão executados a *Sonata II*, para violoncelo e piano, de Villa-Lobos e o *Trio II*, para violino, cello e piano, por Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Frutuoso de Lima Viana.

A segunda parte será preenchida com a conferência de Ronald de Carvalho sobre o interessante tema ‘A Pintura e a Escultura Moderna do Brasil’ e com solos de piano, de Ernani Braga, e um *Otteto*, interpretado por Paulina d’Ambrósio, George Marinuzzi, Orlando Frederico, Alfredo Gomes, Alfredo Corazza, Pedro Vieira, Antão Soares e Frutuoso de Lima Viana.

O interesse despertado pelos três festivais da Semana Moderna foi tão grande que já todas as frisas do Municipal se acham tomadas por distintas famílias<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> Jornal *A Gazeta*, segunda-feira, 13 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 4829, Ano XVI, p. 5. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/03/2017.

A Semana de Arte Moderna ocupou as páginas de vários jornais e revistas do Rio de Janeiro e, em maior quantidade, de São Paulo durante todo o ano de 1922. Destacavam que o Teatro Municipal de São Paulo nunca tinha reunido tanta gente e obras tão estranhas. O susto começava pelo saguão, transformado em galeria, onde os artistas – que se intitulavam vanguardistas – chocavam o público com suas obras. O quadro *O Homem Amarelo*, de Anita Malfatti, provocava “náuseas, reações iradas, pavor e êxtase”. Além desta, outras telas polêmicas, não convencionais, assinadas por Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, John Graz, Rego Monteiro, esculturas de Victor Becheret e projetos arquitetônicos de Antonio García Moya e George Przembel. A maquete do *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, causou estupefação e comentários sarcásticos: “afinal, onde já se viu bandeirantes nus, e por que têm traços tão estilizados? Foi um escândalo – e esta era a verdadeira intenção dos organizadores”<sup>299</sup>.

Mário de Andrade, um dos articuladores do movimento modernista, figurava quase que diariamente nos jornais paulistanos, ora respondendo às críticas ao movimento, ora divulgando as ideias de um “um grupo de moços”, como ele próprio chamou os organizadores da Semana de Arte Moderna. Nas páginas de *A Gazeta* ele, como muita ironia, falou do evento:

Vai começar hoje enfim a ‘Semana de Arte Moderna’. Um grupo de moços, namorados da sinceridade, vai apresentar numa manifestação de força coletiva, única na América do Sul, as novas orientações das artes do tempo e do espaço. Mesmo aqueles que seguem caminho diverso sentir-se-ão satisfeitos de ver que a S. Paulo cabe a primazia desta manifestação. Era justo. *As artes florescem sempre nas terras que apresentam um apogeu do progresso e de civilização.* As terras inertes e decadentes não podem apresentar tais paroxismos. *S. Paulo toma pois a dianteira arrogante que lhe cabe.* A hegemonia artística da corte não existe mais. No comércio como no futebol, na riqueza como nas artes S. Paulo caminha na frente. Quem primeiro manifestou a ideia moderna e brasileira na arquitetura? S. Paulo com o estilo colonial. Quem desejou primeiro o desejo de construir sobre novas bases a pintura? S. Paulo com Anita Malfatti. Quem apresenta ao mundo o maior e mais moderno escultor da América do Sul? S. Paulo com Brecheret. Onde primeiro a poesia se tornou veículo da sensibilidade moderna e livre da guisalhada da rima e das correias da métrica? Em São Paulo. Só na música o Rio está mais adiantado, com Villa Lobos. J. Ribeiro se me lesse gritaria: É isso! S. Paulo quer separar-se do Brasil! É mentira. S. Paulo que ofertou a faixa litorânea brasileira essa mão espalmada de riquezas que é o nosso interior, quer só unido ao Brasil. Brillantes espíritos do Rio vieram nos auxiliar. Mas que nos seja reconhecido nosso lugar escoteiro. A ‘Semana de Arte Moderna’ é a Merecedora de Sorrisos. Para todos os que não seguirem venderemos sorrisos de ironia. Para os ansiosos por nova aurora ofertamos

---

<sup>299</sup> MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana....*, cit., v.1, p. 6.

sorrisos de confiança. Vinde pois adquirir uma felicidade abundante, pomar da Mercedora de Sorrisos. Toca o hino<sup>300</sup>!

O primeiro tempo modernista foi marcado pela ideia do moderno enquanto adequado a um novo tempo: do progresso, da ciência, da racionalidade, da técnica e da civilização. Cabia ao movimento produzir linguagens artísticas que dessem conta dessa realidade. E, na perspectiva de Mário, São Paulo estava na frente. “Era justo”.

Contudo, diante das surpresas da Semana, choviam as críticas... Reclamava-se da falta de objetividade na definição, no estabelecimento de princípios e no *traçado* do movimento modernista, como apontou o jornalista Oscar Guanabario (1851-1937) em matéria no *Jornal do Comércio*, em 22 de fevereiro de 1922:

Tínhamos notícia da organização de uma embaixada de arte moderna destinada a explorar o provincialismo paulista. Não ligaremos importância alguma a esse agrupamento mambembe, visto não existir no seu seio o menor vislumbre de autoridade artística; mas esses representantes de uma coisa que não existe no Rio de Janeiro foram à capital do Estado de São Paulo como vanguarda de uma nova religião em excursões propagandistas, com o intuito de ligar as duas capitais pelos laços das mesmas orientações que se implantaram no Distrito Federal. Vimos, no entanto, que os paulistas tomaram a sério essa embaixada como expressão de uma arte já enraizada entre nós, quando tudo isso não passa de uma patacoada procurando imitar um grupo de desequilibrados que, capitaneados por Mallarmé em Paris, criavam a escola do absurdo com a pretensão de desbancar a arte que vem sendo aperfeiçoada através dos séculos<sup>301</sup>.

À primeira vista, parece que Guanabario teve uma reação contrária à realização da Semana, o que se consolidaria logo depois, em outras matérias. Este é um ponto problemático nas interpretações atribuídas à Semana de Arte Moderna e a Villa-Lobos, em particular, com a supervalorização da figura do crítico Oscar Guanabario. Grande parte da bibliografia que tratou do assunto defendeu a tese de que, como músico e crítico literário, Guanabario manteve uma

---

<sup>300</sup> *Jornal A Gazeta*, segunda-feira, 13 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 4829, Ano XVI, p. 1. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/03/2017.

<sup>301</sup> *Jornal do Comércio*, 22 de fevereiro de 1922. Rio de Janeiro. Citado por BOAVENTURA, M. E. (org.). *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo:EDUSP, 2000, p. 255. Sobre Guanabario ver também GRANGEIA, Fabiana de Araújo. *A crítica de artes em Oscar Guanabario: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de mestrado, ICHF-UNICAMP, 2005. (Banco de teses e dissertação da CAPES).

posição conservadora em relação à arte que se desenvolvia fora do Rio de Janeiro e desvinculada da Escola Nacional de Belas Artes. Nesta linha de interpretação, Guérios afirma que Guanabarro se tornou crítico de tudo o que era produzido por artistas que participaram da Semana ou de alguma forma ligados ao movimento modernista, principalmente, compositores como Villa-Lobos<sup>302</sup>.

Pesquisas mais recentes relativizam, contudo, esta tese. Em seu livro, *Música, Sociedade e Política – Alberto Nepomuceno e a República Musical*, Avelino Romero Pereira aponta que a pesquisa e a análise da documentação, ao contrário, “demonstram a afinidade ideológica entre os debatedores”, isto é, entre Nepomuceno, Villa-Lobos e Guanabarro. Para o autor, “no que diz respeito a sua visão do popular”, os três compartilhavam da posição de que a música popular e comercial só tinha valor na condição de fonte de inspiração “à ação do artista-intelectual-erudito, negando a ela qualquer autonomia artística”. Avelino aponta também que o seu afastamento está relacionado muito mais “à predileção por diferentes escolas de composição”, a música alemã, a música francesa, por um lado e, por outro, ao italianismo e “pela disputa de espaços do poder institucional” travado em torno do Instituto Nacional de Música, o que acabou se confundindo no jogo das antipatias pessoais<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> Segundo Guérios, Guanabarro era um crítico atento às sonatas, mas incapaz de ouvir maxixes. O modelo europeu estava sempre em sua mente. Por isso as brigas com os compositores como Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos. Quanto a Nepomuceno, “apesar de ressaltar o seu talento, criticou a sua ‘falta de estudo’ o que o teria levado a uma imprecisão técnica pianística [...] Com o tempo vai ficando cada vez mais difícil diferenciar o que era uma discordância musical e o que era uma rivalidade pessoal. [...] Preterido num concurso para professor do Instituto Nacional de Música, Guanabarro manteve-se como um crítico feroz de tudo o que era relacionado à instituição. A aprovação de Nepomuceno para uma cadeira na instituição bastou para que Guanabarro o visse como inimigo”. Parte dessa rivalidade, segundo o autor, foi herdada por Villa-Lobos, quando ainda era um jovem compositor, tendo recebido apoio do mestre Nepomuceno, o que bastou para Guanabarro não ter ouvidos para ele. Apesar de sua importância na vida musical carioca, Guérios aponta que é personagem praticamente esquecido e, “até hoje ele é lembrado como o crítico que vilipendiou Villa-Lobos”. Ver GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003, 114.

<sup>303</sup> Referindo-se a esse debate, Avelino Romero Pereira ressalta que “a luta pela sobrevivência e a luta política que aí se instala afeta o debate de ideias, nem sempre dotado de uma transparência lógica.” [...] “O caso Guanabarro e também o caso de Abdon Milanez ganham outra dimensão quando vistos à luz da interseção do campo material e ideal, em que se percebem simultaneamente uma disputa pelo poder no subgrupo social e uma tensão entre música alemã e música italiana, nos embates de Miguéz e de Nepomuceno com Guanabarro, e entre música artística e música popular urbana de mercado, no conflito com Milanez”. E quando se tratou da disputa de poder em torno do Instituto Nacional de Música “é curiosa a aliança entre os dois – Guanabarro e Milanez -,” afirma Avelino. O autor destaca que “ainda que Nepomuceno, diferente de Miguez, não seja alheio à riqueza do populário sonoro do país, seus posicionamentos frente à música popular” estão muito mais próximos de seus contemporâneos, “como Silvio Romero, Guilherme de Melo e Guanabarro, e de outros que lhe seguiram como Mário de Andrade, Renato Almeida e Villa-Lobos”, como transparece em diversas falas sobre o maxixe, o tango brasileiro e a opereta. Ver PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política – Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007, p. 361-362.

Em relação a Villa-Lobos, em particular, Guanabarro não critica propriamente o nacionalismo do compositor, mas sim, o fato dele não seguir as regras estéticas tradicionais. Sobre isso, Wisnik esclarece: “tomadas em suas linhas gerais, os pressupostos que comandam o pensamento musical de Oscar Guanabarro (além do pressuposto emotivo que é defender a memória de Carlos Gomes) são ligados a uma concepção segundo a qual arte e natureza se identificam”<sup>304</sup>. Assim, para o crítico, arte e natureza são concebidos como imutáveis, na medida em que o fundamento da criação artística é sempre o mesmo, que é impossível modificar o estatuto “natural” de equilíbrio da arte e que toda tentativa nesse sentido, como no caso dos modernistas e, por conseguinte, de Villa-Lobos, se constitui não uma inovação, mas uma perda da ordem.

Entendido, assim, como mera desordem, um movimento que se postula como inovação, é fácil compreender por que a questão modernista passa a ser, para Guanabarro, não apenas um problema moral, mas um caso de polícia: a transgressão de certas normas estéticas é vista como um atentado ao código natural, movida por um grupo de pessoas de má fé, que se apresentam como defensores da arte quando não fariam mais que corrompê-la. Por isso, também, a arte moderna é vista não como arte, mas variações de comportamentos anormais: loucura, desvario, bebedeira, cabotismo, devassidão<sup>305</sup>.

Além dos pressupostos formais sobre arte, apontados por Wisnik, pode-se afirmar que a valorização do discurso crítico de Guanabarro, por um lado, também esteve ligada ao desejo de se acentuar a ideia do movimento modernista, enquanto uma *ruptura* e um *divisor de águas*, o que teria provocado a resistência de seus contemporâneos. Por outro lado, esse discurso também explicaria a versão expressa, tanto por Villa-Lobos, quanto por uma bibliografia *epígona*, de que o compositor teria sofrido durante longos anos com a crítica ferrenha do jornalista, o que só serviu, na verdade, para realçar a imagem *mítica* que se desejava criar em torno dele, ou seja, a do artista incompreendido e injustiçado por seus pares. Mas, ao contrário, o que se viu a partir daí, foi uma grande propaganda em torno de seu nome e sua obra.

Assim, se considerarmos a Semana de Arte Moderna como resultado de um processo histórico, o começo não foi em 1922, pois muito já vinha sendo produzido com caráter, digamos *moderno*, desde 1911, quando o escritor Oswald de Andrade fundou o seu próprio jornal, o

---

<sup>304</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit, p. 87-88.

<sup>305</sup> Idem, p. 88.

tabloide *O Pirralho*<sup>306</sup>, que inovou ao trazer o humor e a irreverência para a cena jornalística. Em 1912, em viagem à Europa, entrou em contato com os movimentos de vanguarda, com a boemia estudantil e com o cubismo e o futurismo. O escritor italiano Tommaso Marinetti havia lançado três anos antes o Manifesto Futurista, que pregava o distanciamento da arte acadêmica, sentimental e ultrapassada, a destruição de códigos e valores já cristalizados e o corte dos elos com o passado; ele pregava o compromisso da literatura e das artes com a nova civilização técnica, industrial, veloz; valorizava a arte agressiva e pregava o princípio das “palavras em liberdade”, contra a sintaxe gramatical<sup>307</sup>. Oswald voltou cheio de ideias e conceitos sobre os cubistas e os futuristas, passando a defender e divulgar no Brasil o verso livre e a repudiar os parnasianos. Em 1913, foi a vez de Lasar Segall, um jovem pintor lituano, promover aquela que foi considerada a primeira mostra de arte não acadêmica feita no Brasil<sup>308</sup>. Um ano depois, em 1914, Anita Malfatti abria sua primeira exposição no *Mappin Stores*, em São Paulo. Nesta exposição, seus quadros já traziam as influências dos expressionistas alemães. Ao analisar as criaturas e formas distorcidas criadas pela pintora, a crítica foi complacente. As exposições de Segall e Malfatti não chegaram a revolucionar os padrões estéticos da arte brasileira, mas já indicavam o movimento de mudança que estava a caminho<sup>309</sup>.

Em 1915, novidades no campo da pintura e da literatura: Oswald de Andrade publica um artigo no tabloide *O Pirralho* defendendo uma pintura que fugisse aos padrões acadêmicos, intitulado *Em Prol de uma Pintura Nacional*; e o poeta Ronald de Carvalho participou no Rio da fundação de *Orpheu*, uma revista trimestral de literatura dirigida em Portugal por ninguém menos que Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Em 1916, foi fundada em São Paulo a *Revista do*

---

<sup>306</sup> Periódico literário, político e de humor, foi fundado por Oswald de Andrade e Dolor de Brito em 12 de agosto de 1911, em São Paulo, com a intenção principal, mas não exclusiva, de repensar a arte brasileira. O periódico teve vida curta, sendo fechado em 1917, durante o governo de Venceslau Brás. Informações disponíveis no site [www.hemerotecadigital.bn.br/artigos/opirralho](http://www.hemerotecadigital.bn.br/artigos/opirralho). Acesso em 13/07/2014.

<sup>307</sup> Sobre o assunto ver BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: *E-papers*, 2010. O autor faz uma interessante análise das duas viagens que Marinetti fez ao Brasil, em 1926 e 1936, como parte da política cultural internacional do regime de Mussolini no Brasil, de 1923 a 1942. Marinetti já era conhecido pelos letrados brasileiros pelo Manifesto Futurista de 1909, onde lançou sua proposta de revolução estética, p.5-12.

<sup>308</sup> Com o apoio do senador e mecenas Freitas Valle, da Villa Kyrial, Segall trouxe 52 obras no total, sendo 24 desenhos e 28 óleos e pastéis nos estilos expressionistas e pós-impressionistas. A exposição foi aberta num salão da rua São Bento, no centro de São Paulo e depois transferida para a galeria do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. A amostra fez relativo sucesso, graças ao prestígio de Freitas Valle, mas não chegou a ‘arranhar’ o academicismo reinante na arte do Brasil. Ver MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana...*, cit., p. 62.

<sup>309</sup> Ver MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana ...*, cit., v.2, p. 63.

*Brasil*, que começou a publicar *O Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral, autor que já mostrava preocupação com o “abrasileiramento” da língua portuguesa<sup>310</sup>.

O ano de 1917, como destacam vários autores,<sup>311</sup> foi especialmente importante para a preparação da Semana de Arte Moderna que aconteceu cinco anos depois. Neste ano, Mário de Andrade conheceu Oswald de Andrade e, a partir daí, os dois passaram a discutir suas inquietações literárias e suas propostas de renovação artística. Alguns escritores já começavam a ousar com inovações na linguagem e provocavam uma grande polêmica. Os *puristas* condenavam o verso livre, o lirismo paródico, a exploração criativa do folclore, da tradição oral e da linguagem coloquial. Ainda neste mesmo ano, Mário de Andrade, com o pseudônimo de Mário Sobral, publicou o seu primeiro livro de poesias, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*. Oswald de Andrade se encantou com um trecho do poema *Inverno*, incluído neste primeiro livro, que tinha uma rima inusitada, antecipando a ruptura literária que estava por vir: “De noite tempestuou. Chuva de neve e granizo... Agora, calma e paz. Somente o vento. Continua com seu oou...”<sup>312</sup>.

Outros poetas também começam a romper com o parnasianismo e a questionar a escrita tradicional, conquistando espaço maior nos meios literários, como Manuel Bandeira, que também estreou em 1917 com *Cinza das Horas*; Guilherme de Almeida, que escreveu *Nós*; além dos escritos de Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho e Sérgio Milliet. A língua portuguesa, com a fiscalização constante dos gramáticos, já não traduzia o que os escritores tinham a dizer. O escritor Rubens Borba de Moraes, que participou de toda a agitação intelectual do período modernista sintetizou essas dificuldades:

É difícil, sem um esforço, imaginar o quanto era importante para os literatos dessa época a questão da língua que escreviam. O fato era que redigiam em português de Portugal e falavam o português do Brasil. A língua portuguesa era tabu, ninguém ousava quebrá-lo. Todos faziam questão de escrever certo, de acordo com a gramática estabelecida. Os regionalistas, quando eram obrigados a empregar uma forma popular, a sintaxe brasileira, o vocabulário da terra para dar a cor local necessária, grifavam as palavras e frases ou as colocavam entre aspas. [...] A revolução cultural que apregoávamos não podia deixar de derrubar esse tabu antiquado do português de Portugal. Não queríamos somente o verso livre, queríamos uma língua livre<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> Citado por MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana...*, cit., v.2, p.64.

<sup>311</sup> Conforme Boaventura (2000); Menda & Santos (2002) e Contier (2003).

<sup>312</sup> Disponível em [www.objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1285805pdf](http://www.objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285805pdf). Acesso em 13/07/2014.

<sup>313</sup> Citado por AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 301.

Ainda em 1917, o poeta e jornalista Menotti del Picchia, em sua coluna no *Correio Paulistano*, publicou o poema *Juca Mulato* que, apesar de não romper diretamente com a poesia tradicional, inovava ao fazer referência à realidade brasileira e trazer a figura do mulato para o universo ‘branco’ e tipicamente europeu retratado pelos parnasianos<sup>314</sup>.

São Paulo vivia nesses anos uma efervescência cultural. Os jovens intelectuais se reuniam no chamado “Triângulo Modernista”, localizado entre as ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro, onde ficavam os cafés, as livrarias e as redações do *Jornal do Comércio* e da *Gazeta*, onde muitos deles trabalhavam. Todos tinham se conhecido nas redações de jornais e revistas; compartilhavam a boemia e gostavam de alimentar a imagem de serem artistas marginais, de vanguarda. O grupo costumava se encontrar ainda no ateliê de Tarsila do Amaral, no bairro de Santa Efigênia, na casa onde morou com Oswald de Andrade, e na casa de Mário de Andrade, na Barra Funda. Nesses encontros ouviam música, falavam sobre arte e participavam de discussões sobre novas tendências estéticas e literárias<sup>315</sup>.

Esse grupo também frequentava os saraus e as reuniões literárias promovidas pelos ricos aristocratas e incentivadores de artes, nos salões de D. Olívia Guedes Penteado e na concorrida Villa Kyrial do senador Freitas Valle. O mundo intelectual e artístico de São Paulo praticamente girava em torno daquele endereço famoso: Rua Domingos de Morais, número 10, na Vila Mariana. Discutia-se política, ouvia-se música e promoviam-se conferências sobre literatura, história e arte<sup>316</sup>.

Em abril de 1917 Di Cavalcanti inaugurou uma exposição individual de caricaturas na redação da revista *A Cigarra*, onde trabalhava. Já ficara amigo de Oswald de Andrade e Ferrignac – pseudônimo de Ignácio Costa Ferreira e Simões Filho –, dono da revista *Vida Moderna*, entre outros, e já havia conhecido Monteiro Lobato e Martins Fontes. Também era amigo de Anita Malfatti, sendo Di Cavalcanti quem a encorajou a expor suas novas telas com forte influência expressionista.

---

<sup>314</sup> O poema foi publicado em 1917 e reproduzido no *Jornal Correio Paulistano*, segunda-feira, 15 de abril de 1918. São Paulo, Edição 19673, p. 1. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/03/2017.

<sup>315</sup> MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana...*, cit., v.2, p. 67-68.

<sup>316</sup> A Villa Kyrial era ponto de reunião de artistas, intelectuais e jornalistas de passagem pela cidade. Por suas dezenas de cômodos, que incluíam uma galeria com 113 quadros, passaram Washington Luís, Lasar Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, Mário e Oswald de Andrade, Francisco Mignone, Menotti del Picchia, Paulo Prado, João do Rio, René Thiollier, Guilherme de Almeida, Heitor Villa-Lobos, entre muitos outros, inclusive personalidades estrangeiras. Ver MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana...*, cit., v.2, p. 69-70; CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de Rezende. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

Segundo Menda & Santos, coube à pintura a missão de preparar efetivamente o terreno para a realização da Semana de Arte Moderna quando, em 1917, Anita Malfatti tornou a reunir a alta sociedade paulistana e artistas, muitos deles futuros modernistas de 1922, em *animada e ruidosa* exposição, num salão da rua Badaró em São Paulo. Com sua linguagem expressionista, Anita deformava paisagens, retratos nus masculinos e femininos, estruturava suas telas a partir do cubismo e usava cores vibrantes, distantes do real. O estilo era incompreensível para os padrões em vigor e logo a exposição se transformou em um grande acontecimento para o público e para a crítica. Di Cavalcanti e os dois Andrades, Mário e Oswald, se encantaram com as telas, mas os críticos, desta vez, não foram complacentes. Foram implacáveis. Compradores devolviam as telas; outros ameaçavam destruir os quadros, que acreditavam ser uma ofensa à verdadeira arte e à tradicional família paulista. Mas, a crítica ainda mais violenta partiu de Monteiro Lobato, escritor muito respeitado no meio intelectual. Ele publicou na seção “Artes e Artistas” do jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, o artigo *Paranóia ou Mistificação? (A propósito da Exposição Malfatti)*, onde fez uma violenta crítica aos modernistas em geral e à arte de Anita Malfatti, em particular. O mesmo artigo, mais tarde, foi incluído no livro *Idéias de Jeca Tatu*.

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura [...]. A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes [...].

Embora eles se deem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho: [...] nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muitos já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes dos manicômios. A única diferença reside que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados [...]; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura. [...] Estas considerações são provocadas pela exposição da Sr<sup>a</sup> Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Esta artista possui talento vigoroso, fora do comum. [...] Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama de arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. [...]

E tivéssemos na Sr<sup>a</sup> Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, [...] calar-nos-famos, ou talvez déssemos meia dúzia desses adjetivos “bombons” que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem [...] dando a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e dos seus

apologistas. Dos seus apologistas sim, porque também eles pensam deste modo... por trás<sup>317</sup>.

A partir dessa crítica dramática, ficava claro que o movimento apresentava uma divisão muito nítida entre os que defendiam o academicismo e aqueles que queriam liberdade e renovação artística. Desde então, um grupo de modernistas aglutinou-se em torno de Anita para defendê-la dos ataques, respondendo a Monteiro Lobato através da imprensa. Segundo Boaventura, Oswald de Andrade já reagira em *O vagabundo borra-telas*: “das artes modernas, a pintura parecia ser a que mais profundamente chocava os analfabetos letrados”<sup>318</sup>. Depois, foi a vez de Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada* – livro escrito em 1920, mas somente publicado em 1922 –, resumir as opiniões e as posições dos modernistas frente aos comentários de Lobato. Em seu “Prefácio Interessantíssimo”, ele afirmou:

Belo da arte: arbitrário convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria), foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa<sup>319</sup>.

Além do livro *Paulicéia Desvairada*, o ano de 1920 foi marcado ainda por uma campanha mais agressiva do grupo modernista em defesa de suas ideias, com a publicação de inúmeros artigos em jornais e revistas. Menotti del Picchia, um dos maiores divulgadores do grupo, tinha uma coluna sobre artes no *Correio Paulistano* e também escrevia para o *Jornal do Comércio* e o *Estado de São Paulo*; Oswald de Andrade publicava artigos no *Jornal do Comércio* e fundou, com Menotti del Picchia, a revista *Papel e Tinta*; Victor Brecheret expôs as maquetes do

---

<sup>317</sup> LOBATO, Monteiro. “Seção Artes e Artistas: Paranóia ou Mistificação (A propósito da Exposição Malfatti). *Jornal O Estado de São Paulo*, quinta-feira, 20 de dezembro de 1917, Ano XLIII, nº 14.238. Disponível no sites [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br) e [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br). Acesso em 04 de julho de 2014.

<sup>318</sup> Ver BOAVENTURA, M. E. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 4.

monumento às Bandeiras na Casa Byington, com críticas favoráveis, inclusive de Monteiro Lobato<sup>320</sup>; e Anita Malfatti e John Graz fizeram exposições.

Pouco tempo depois, em maio de 1921, Mário de Andrade foi apresentado ao público por Oswald de Andrade em artigo de jornal. Formado em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e já ligado ao grupo dos modernistas, Mário trabalhava como professor de história da arte no Conservatório e colaborava com a *Revista do Brasil e Ilustração Brasileira*, ambas editadas no Rio de Janeiro. O artigo em que foi elogiado por Oswald de Andrade, “Meu Poeta Futurista”, teve grande repercussão e foi publicado no *Jornal do Comércio*. Depois de ler os originais de *Pauliceia Desvairada*, Oswald elogiava as inovações na poesia de Mário. Este respondeu negando sua condição de futurista. Voltou a fazê-lo em outro artigo no mesmo jornal, intitulado “Futurista?” e no “Prefácio Interessantíssimo”. Nas palavras de Mário:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. [...]  
Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra liberdade. Aliás: velha como Adão.  
Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo. Uso palavras em liberdade. Sinto que meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros [...]<sup>321</sup>.

A partir daí, apesar de Mário de Andrade recusar a designação de *futurista*, a palavra *futurismo* passou a ser utilizada indiscriminadamente para toda e qualquer manifestação de comportamento modernista, em tom quase sempre pejorativo. Os modernistas revidavam e passaram a chamar de *passadistas* os defensores da tradição. A confusão com os termos *futurista*

---

<sup>319</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas: de Paulicéia Desvairada a Café*. (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p. 24-25. Disponível também no site [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br). Acesso em 04/07/2014.

<sup>320</sup> Monteiro Lobato que tanto criticara Anita Malfatti por sua exposição de 1917, agora elogiava a arte de Brecheret. Em artigo na *Revista do Brasil*, ele afirmou: [...] “Paremos juntos e juntos admiremos tão soberba manifestação da grande arte. Admiremos sem reserva, que isso é arte de verdade, da boa, da grande, da que põe o espectador sério e, se é sensível, comovido”. Citado por RATHSAM, Marilisa. *Victor Brecheret – Modernismo Brasileiro*. Museu Brasileiro da Escultura, Comunicação e Editora de Arte, 1994, p. 82.

<sup>321</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas...*, cit., p. 21. Disponível também no site [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br). Acesso em 04 de julho de 2014.

e *modernista* durou um bom tempo, rendeu acaloradas discussões e muita tinta na imprensa. Segundo Rubens Borba de Moraes (1899-1986), futurista era sinônimo de moderno: “a palavra futurista tornou-se sinônimo de coisa nova, fora do comum, de maluquice para os bem-pensantes e tradicionalistas. Tudo que saía fora da tradição era futurista. Havia mobília, chapéus para senhoras, sorvete, louça, música de jazz, futuristas”<sup>322</sup>.

Segundo Orlando de Barros, “Marinetti já era muito conhecido nas camadas educadas no Brasil pelo *Manifesto Futurista*, de 1909, onde lançou a proposta de uma revolução estética, ainda que muito de suas proposições [...] estivessem explícitas em outras iniciativas vanguardista da época”<sup>323</sup>. Mas, o que se nota, num primeiro momento, é certa ambiguidade dos modernistas, ao mesmo tempo em que procuravam definir uma independência em relação ao movimento, também realçam pontos de contato. Ainda para o mesmo autor:

De fato, não são poucas as semelhanças entre os modernistas brasileiros dos primeiros tempos com os autores que seguiam Marinetti na Itália e na Europa. Mas, depois de 1922, temperados pelo Centenário da Independência, os jovens escritores brasileiros concebiam seus próprios projetos estéticos, dominados pela ideia de seguir um viés brasileiro, independente, adaptado às necessidades culturais do país<sup>324</sup>.

No mesmo ano de 1921, os dois Andrade, Oswald e Mário, e Armando Pamplona decidem viajar para o Rio de Janeiro, com o objetivo de trocar ideias, divulgar seus trabalhos e traçar uma estratégia de ação comum. O Rio nessa época também vivia uma intensa agitação cultural. Sobre essa viagem, Menotti del Picchia (1892-1988), em sua coluna do jornal *Correio Paulistano*, se referiu a uma “bandeira futurista”:

Os paulistas renovando as façanhas dos seus maiores reeditam no século da gasolina, a epopeia as ‘bandeiras’.  
Desta feita não partem elas para o sertão ínvio e incerto [...].  
*Os bandeiras* de hoje compram um leito noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona ‘poolman’, ardorosos e minazes, rumo a Capital Federal.  
Anteontem partiu para o Rio a primeira bandeira futurista, Mario Moraes de Andrade, – o papa do novo credo – Oswald de Andrade, o bispo, o Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as ‘lanças, morriões,

---

<sup>322</sup> Citado por AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana...*, cit., p. 297.

<sup>323</sup> BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo...*, cit., p. 9.

<sup>324</sup> BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo...*, cit., p. 10.

guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes’, do parnasianismo ainda vitorioso do defunto sr Estácio de Sá. [...] A façanha é ousada! Em lugar das onças, das tribos selvagens, das serpentes, [...] a ‘bandeira’ futurista terá de afrontar os megatérios, os bizontes, as renas da literatura pátria, toda a fauna antediluviana, que ainda vive, por um milagroso anacronismo... Belo exemplo de S. Paulo! Gloriosa terra esta, fonte inexaurível de iniciativas, de liberdades, de belos gestos [...] <sup>325</sup>!

A fala do poeta é um bom exemplo da sociabilidade entre os *intelectuais* paulistas e cariocas, ao qual me reportei anteriormente. Para Menotti del Picchia, de um lado, estavam os paulistas como representantes do *novo* e da *modernidade* e, de outro lado, o *velho* e a *tradição* representada pelos cariocas. Mas apesar das rivalidades, intelectual e política, eles compartilhavam amizade e cumplicidade de projetos. Nessa viagem o grupo paulista entrou em contato com os poetas Ribeiro Couto e Manuel Bandeira; o escritor Renato Almeida; o compositor Villa-Lobos – já bastante conhecido <sup>326</sup>; o jornalista e escritor Álvaro Moreyra; o poeta e crítico Ronald de Carvalho e o mais jovem do grupo, o futuro historiador Sérgio Buarque de Holanda. Nesses encontros faziam leituras de suas obras, discutiam-se plataformas. Na casa de Ronald de Carvalho, Mário de Andrade leu poemas de *Paulicéia Desvairada*, que ainda estava em elaboração. Sobre o livro de Mário, Menotti del Picchia também se referiu em sua coluna do dia 22 de outubro de 1921: [...] “chuço de ouro que é a ‘Paulicéia Desvairada’, chuço com quem catuca a paquidermal cultura literária da nossa gente misonéista, ainda atenta em declamar os versos do barão de Paranapaplananuncacata!” <sup>327</sup>. Enfim, para Menotti, Mário – “o papa” modernista – *catucava* os representantes da tradição parnasiana e simbolista carioca.

O ano de 1921 seguiu movimentado em termos culturais. Di Cavalcanti decidiu publicar um livro de artes com seus últimos desenhos intitulado *Fantoches da Meia-Noite*. Com prefácio de Ribeiro Couto, a obra foi lançada na livraria O Livro, de Jacinto Silva, um antigo amigo de

---

<sup>325</sup> Jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, sábado, 22 de outubro de 1921, edição 20.941, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 26/02/2017. Menotti Del Picchia assinava suas colunas por Helios.

<sup>326</sup> Nesse período o maestro já tinha composto músicas para piano: *Danças Características Africanas* (1917), *Lenda do Caboclo* (1920), *Prole do Bebê 1 e 2* (1918 e 1921); música orquestral: *Uirapuru* (1917), *Amazonas* (1917), música de câmara, *Suite Popular Brasileira* (1918-1912 e 1923), *Choros n° 1* (1920). Informações disponíveis no site [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br). Acesso em 21 de maio de 2013. Ver também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 187-189.

família. Foi ali que Graça Aranha, recém-chegado da Europa, onde vivera durante 20 anos, diplomata, homem de prestígio, autor de *Canaã* (1902), um dos maiores sucessos editoriais do país, e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, conheceu Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Aranha, que morava no Rio de Janeiro, estava interessado em se aproximar do grupo dos jovens modernistas paulistas. No *Ensaio Estética da Vida*, que publicara em 1920, ele apontava a falta de comunhão da *alma brasileira* com a natureza e analisava alguns dos conceitos, como o do Belo, que dissociava da arte. Com sua bagagem cultural e grande conhecimento sobre arte, já tinha influenciado boa parte dos intelectuais do Rio, mas, em São Paulo, as suas ideias não eram totalmente aceitas; afinal, o diplomata rejeitava algumas renovações artísticas, como o cubismo.

Segundo Boaventura, embora os paulistas tivessem divergências quanto aos conceitos emitidos por Graça Aranha e o criticassem duramente dentro do grupo, eles não perderam a oportunidade de uma aproximação com o mestre<sup>328</sup>. Afinal, o seu apoio podia significar o aval e a garantia de respeitabilidade para o grupo. Sobre isso, a fala de Mário de Andrade não deixou dúvidas. Em carta a Manuel Bandeira ele esclareceu a questão:

A propósito de Graça continuo a achar que tu e o Couto não tiveram razão em não homenagear o homem. Compreendes: por mais que ele se ponha na nossa frente, por mais que digam [...] que ele iniciou o modernismo brasileiro, as datas estão aí. E as obras. Agora o que ninguém negará é a importância dele pra viabilidade do movimento, e o valor pessoal dele. É lógico: mesmo que o Graça não existisse nós continuaríamos modernistas e outros viriam atrás de nós, mas ele trouxe mais facilidade e maior rapidez pra nossa implantação. Hoje nós somos. Si o Graça não existisse, seríamos só pra nós, e já somos pra quase toda a gente<sup>329</sup>.

Graça Aranha era uma liderança incontestável, como admitiu o próprio Mário e, sem dúvida, era assim que ele se posicionava também, posição que ganhou vulto após o seu famoso discurso de rompimento com a Academia Brasileira de Letras, em junho de 1924: “Espírito

---

<sup>327</sup> *Jornal Correio Paulistano*, São Paulo, sábado, 22 de outubro de 1921, edição 20.941, p. 3. Disponível no [site www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 26/02/2017.

<sup>328</sup> Ver BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 55-56.

<sup>329</sup> Carta sem data, mas provavelmente de 1922, pois a homenagem ao qual se referiu Mário de Andrade foi a promovida pela revista *Klaxon* que, em 1922, organizou um número para homenagear Graça Aranha. Ver ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 50-51.

Moderno”<sup>330</sup>. Portanto, nos vários encontros mantidos a partir dali, é que surgiu a ideia de se promover uma semana de arte moderna. Ao que parece Di Cavalcanti lançou a ideia, que logo foi aceita por Graça Aranha. Esse, entusiasmado, apresentou o grupo de artistas e intelectuais de São Paulo a seu amigo Paulo Prado (1869-1943): homem de negócios, historiador, plantador de café. Em sua autobiografia, Di Cavalcanti assim justificou a aproximação:

Era preciso uma base econômica para a realização do plano de conferências, exposições e concertos que se projetava nas reuniões da Livraria O Livro ou no apartamento de Graça Aranha, na Rotisserie Sportsman do Largo do Patriarca. [...] Graça Aranha tinha uma ligação de amizade com Paulo Prado, personalidade que nenhum de nós conhecia e muito menos sabíamos ser um erudito de História do Brasil e um escritor excelente. Graça Aranha explicou quem era Paulo Prado e suas disposições em relação ao movimento. Partindo para o Rio, Graça deu-me um cartão de apresentação a Paulo e fui eu, do grupo modernista, o primeiro a conhecer aquela figura nobre e elegante de civilizado paulista, educado pelo tio Eduardo Prado, por Eça de Queiroz, amigo de Claudel, homem que conheceu Oscar Wilde, dançarina do tempo de Degas e o próprio Degas.

Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na avenida Higienópolis e, da conversa [...] nasceu a ideia da Semana de Arte Moderna<sup>331</sup>.

Depois de um ano inteiro de muitos encontros, os modernistas paulistas finalmente conseguiram o apoio definitivo para o evento. Planejava-se um grande acontecimento, com conferências, declamações, exposição de artes plásticas e concertos. Mas quem teve, afinal, a ideia de relacionar a independência nas artes e na literatura às comemorações da Independência do Brasil? Oswald de Andrade já tinha prometido para 1922 uma ação dos artistas novos “que fizesse valer o centenário”. Yan de Almeida Prado afirmou que a sugestão partiu de Marinetti Prado, esposa do industrial Paulo Prado, que sugeriu a realização de “algo como em Deauville”, na França, onde eram promovidos festivais de moda, exposições de quadros e concertos<sup>332</sup>. Mas Di Cavalcanti, em sua autobiografia, aparece como autor da ideia. Ele ainda deu detalhes de uma das reuniões:

---

<sup>330</sup> Informações obtidas no site [www.academia.org.br/artigos/graca-aranha-e-academia](http://www.academia.org.br/artigos/graca-aranha-e-academia). Acesso em 26/02/2017. O papel de Graça Aranha foi destacado no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, domingo, 5 de fevereiro de 1950. Rio de Janeiro. Ano 4, edição 153, p. 8 e 14. Informações disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 26/02/2017.

<sup>331</sup> Citado por AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana...*, cit., p. 128.

<sup>332</sup> Ver MENDA & SANTOS. *80 anos da Semana...*, cit., v.2, p. 86.

Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deauville e outras semanas de elegância europeia. Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana. Nada mais a gosto de Paulo Prado que não suportava o caipirismo que o cercava. Em São Paulo ele convivia sobretudo com gente do comércio e da lavoura e magnatas da alta finança. É preciso que seja uma coisa escandalosa, nada de festinha no gênero ginásial tão ao nosso gosto, dizia o mestre do Retrato do Brasil, na primeira reunião no seu solar da Avenida Higienópolis, na presença de Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e mais outras pessoas cujos nomes não é possível recordar<sup>333</sup>.

O próprio Oswald de Andrade, muitos anos depois, disse que a ideia de organizar a semana partira de Di Cavalcanti. Já Mário de Andrade jurava que não teve a ideia:

[...] Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. O movimento foi se alastrando aos poucos já se tornara uma espécie de escândalo público permanente. Já tínhamos lido nossos versos no Rio de Janeiro; e numa leitura principal, em casa de Ronald de Carvalho, [...] ‘Paulicéia Desvairada’ obtinha o consentimento de Manuel Bandeira, que em 1919 ensaiara os seus primeiros versos livres, no ‘Carnaval’. E eis que Graça Aranha [...] vai a São Paulo, e procura nos conhecer e agrupar em torno da sua filosofia. Nós nos ríamos um bocado da ‘Estética da Vida’ que ainda atacava certos modernos europeus da nossa admiração, mas aderimos francamente ao mestre. E alguém lançou a ideia de se fazer uma semana de arte moderna [...]. Foi o próprio Graça Aranha? Foi Di Cavalcanti? Porém o que importa era poder realizar essa ideia, além de audaciosa, dispendiosíssima. E o autor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. E só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana, como São Paulo poderiam fazer o movimento modernista<sup>334</sup>.

Os organizadores da Semana de 22 puderam contar com o apoio de “gente de peso” e “reputações formidáveis”, como diria Oswald de Andrade, industriais e descendentes da aristocracia rural de São Paulo: além de Paulo da Silva Prado (1869-1943), também o advogado e escritor René de Castro Thiollier (1882-1968), Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Edgard Conceição; o jornalista, advogado e crítico literário Alfredo Gustavo Pujol (1865-1930); o médico e político Oscar Rodrigues Alves (1884-1953); cafeicultor e empresário Armando Álvares Penteado (1884-1947); o engenheiro, empresário e político Antônio da Silva Prado

---

<sup>333</sup> Citado por AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana...*, cit., p. 128.

<sup>334</sup> Ver *Catálogo da Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Semana de 22*. Masp, 1972.

Junior (1880-1955); o jurista e político José Carlos de Macedo Soares (1883-1968) e Martinho Prado<sup>335</sup>.

Como se vê eram nomes aristocráticos na lista de patrocinadores. Mas, se a intenção dos participantes da Semana era *chocar* a burguesia paulistana, que apreciava o academicismo nas artes e o parnasianismo na poesia, e revelar novas tendências estéticas que deviam reger as artes e a literatura numa época de grande avanço tecnológico, foi a burguesia quem financiou o movimento. Não seria essa uma contradição dos modernistas? Nem tanto. Afinal, eles não criticavam o burguês *intelectual*, mas somente a burguesia *presa* a modelos de comportamento que ainda vigoravam em fins do século XIX. Temos especialmente em Mário de Andrade um bom exemplo dessa crítica que, no poema *Ode ao Burguês*, lido na Semana de Arte, atacou o burguês, não enquanto classe, mas o burguês rico, ignorante, preocupado apenas com o dinheiro, com as aparências: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel. [...] A digestão bem feita de São Paulo! Morte às adiposidades cerebrais! Morte ao burguês-mensal! Ao burguês-cinema! Ao burguês-tílburi!”<sup>336</sup>.

E é realmente impressionante a prontidão com que a elite *intelectual* paulistana acolheu o convite modernista, não apenas patrocinando o movimento, mas tomando-o como inspiração para planos ambiciosos de fazer de São Paulo o “berço de um futuro racial, industrial e econômico”. Segundo Boaventura, “de Plínio Salgado aos dois Andrades, os paulistas se irmanaram para desbancar o Rio do posto central que ocupava no âmbito artístico, além do político. De modo autoritário, acenavam com a “dianteira arrogante, com o predomínio, por enquanto espiritual do país”<sup>337</sup>.

Contier (1988) também compartilha a posição de que a Semana de Arte Moderna de 1922 e, mais tarde, a criação da Universidade de São Paulo (USP) e do Departamento de Cultura de São Paulo devem ser compreendidas como esforços no sentido de consolidar uma hegemonia paulista na área cultural. Seria uma espécie de *desabafo* para todos os grupos intelectuais marginalizados do poder e contrários à política cultural praticada na República Velha. Ao que parece, no começo, o grupo não tinha a ideia de um projeto global de Brasil, mas a urgência era

---

<sup>335</sup> Ver MENDA & SANTOS. *80 anos da Semana...*, cit., v.2, p. 88. Além da discussão de quem teve a ideia inicial da Semana, até hoje, segundo as autoras, não foi possível elaborar a lista correta dos artistas que exibiram suas obras na exposição da Semana de Arte Moderna. Os nomes que constam do Catálogo oficial da exposição nem sempre são os mesmos veiculados pela imprensa da época e pelos seus participantes, p. 80-81.

<sup>336</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas...*, cit., p. 44-45. Disponível também no site [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br). Acesso em 04 de julho de 2014.

construir um Estado *pujante*, desenhado a partir do *futurismo* paulista. Com o passar do tempo e, em nome do engrandecimento de um país *virtual*, até uma *revolução* foi estrategicamente planejada, com a participação de modernistas de primeiro time, que não vacilaram em pegar armas: “o tão comemorado movimento constitucionalista de 1932 que, com o pretexto de pressionar o governo central e exigir democratização e a liberdade de imprensa, deu vazão ao ímpeto separatista dos paulistanos”<sup>337</sup>. Alguns intelectuais, como Mário de Andrade fizeram mais tarde uma espécie de *mea culpa* por terem apoiado o movimento, onde a direita pegou carona. Atitude esperada do poeta que escreveu o “Acalanto do Seringueiro”:

Seringueiro brasileiro,  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme.  
Pra cantar uma caatinga  
Que faça você dormir.  
Que dificuldade enorme!  
Quero cantar e não posso,  
Quero sentir e não sinto  
A palavra brasileira  
Que faça você dormir  
Seringueiro, dorme  
Como será a escuridão  
Desse mato virgem do Acre? [...]  
Desse chão que também é meu?  
Que miséria! Eu não escuto  
A nota do uirapuru!...  
Tenho de ver por tabela,  
Sentir pelo que me contam,  
Você seringueiro do Acre,  
Brasileiro que nem eu.  
Na escuridão da floresta  
Seringueiro, dorme [...]<sup>339</sup>.

Mário de Andrade demonstrava a necessidade de apreender o mundo, encontrar novos *Brasis*, viajar em busca de um *eu* que reconhece o *seu*; enfim, buscar novas fontes para apreender a tão falada *alma nacional*, ou seja, as características intrínsecas do ser brasileiro.

---

<sup>337</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 8.

<sup>338</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 10.

<sup>339</sup> “Acalanto do Seringueiro” está no livro *Clã do Jabuti* e foi publicado em 1927. Disponível em [www.books.google.com.br/books?isbn=8575090038](http://www.books.google.com.br/books?isbn=8575090038). Acesso em 12/07/2014.

Mas em relação à Semana, seu objetivo era o de lançar um novo modo de pensar as artes no Brasil, a arte nacional, com o pioneirismo paulista, é claro. A convicção de que São Paulo assumiria um papel renovador era a tônica dos textos jornalísticos da época. Falavam de uma “nova Renascença”, de “nova hora de Paris para arte”. “Hora de Greenwich para a indústria, sem que se perca a latitude brasileira”, como queria Oswald de Andrade, ou, como destinava Ribeiro Couto, “uma nação em marcha a surgir”<sup>340</sup>. Ou ainda nas páginas do *Jornal do Comércio*, Oswald de Andrade reproduzia a ambição do grupo: “E a Semana de Arte Moderna virá mostrar como esses espíritos de vanguarda são apenas os guias de um movimento tão sério que é capaz de educar o Brasil e curá-lo do analfabetismo letrado em que lentamente vai para trás”<sup>341</sup>.

Oswald de Andrade não parou por aí. Um dia antes da abertura da Semana, ele publicou no *Jornal do Comércio* um artigo intitulado *Carlos Gomes versus Villa-Lobos*, que causou polêmica. Foi duramente criticado e provocou a *debandada* de muita gente que já havia aderido ao grupo e que pretendia participar da programação no Municipal. Eis um trecho do artigo:

Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas o que se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falamos no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão assim como quem diz: É verdade! Antes não tivesse escrito nada.... Um talento! [...]

Felizmente nós temos hoje a imprevista genialidade de Heitor Villa-Lobos.

Vi-o anteontem no Municipal, nos primeiros ensaios para a Semana de Arte Moderna.

Os seus olhos – oh! Os olhos dos homens que compreendem e que amam os homens – traziam-me de novo a vizinhança das tragédias supremas. Villa-Lobos movia-se irrequieto, perturbado, carregando todo o sofrimento da vida. E os seus músicos espalhavam pelo palco, sem fim, a sonoridade solene e estranha dos seus acordes feitos de cérebro e alma, de canção torturada e de alegre amargura.

[...] São Paulo vai ouvi-lo. E como São Paulo é a cidade dos prodígios – herdeira das migrações e das entradas – vai aceitá-lo. O nosso velho e caduco ambiente

---

<sup>340</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 10.

<sup>341</sup> ANDRADE, Oswald. *Jornal do Comércio*, 9 de fevereiro de 1922. Neste artigo publicado no *Jornal do Comércio*, Oswald de Andrade destacou também o papel de Graça Aranha no movimento, ressaltando a importância de seu livro *A Estética da Vida*: [...] “Com esse tesouro de educação nacional veio Graça Aranha completar a sua valiosa atuação na pátria contemporânea”. E, em respostas aos críticos das ideias do grupo, ele ainda diz: “Já não se dirá, depois do veredito de Graça Aranha, que a poesia de Mário de Andrade, a pintura de Di Cavalcanti, a escultura de Brecheret e a música de Villa-Lobos são casos de excepcionalidade mórbida ou reclamista”. Mas, apesar da troca de amabilidade inicial entre Graça Aranha e o grupo de modernistas, logo as diferenças de conceitos e opiniões iriam separá-los. Seu discurso de abertura foi muito criticado porque ele defendia ideias novas, mas com uma retórica antiga, rebuscada, cheia de “nebulosidade metafísica”. No final de 1922, o diplomata perdia a liderança do movimento e se afastaria de Mário e Oswald de Andrade. BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 55-56.

de musicalidade decadista e convencional estalará ao peso da mão genial do compositor de Kankukus e Kankikis<sup>342</sup>.

O artigo de Oswald de Andrade sofreu, como já era de se esperar, uma crítica ferrenha da imprensa. Na verdade, criou um antagonismo que duraria por muito tempo entre os modernistas e os críticos de arte. Estes não aceitavam o ataque aos gênios consagrados como Carlos Gomes, Chopin, Victor Hugo. Plínio Salgado, apesar de concordar com a realização da Semana, mandou um recado público dizendo que preferia *pensar sozinho*. Pela imprensa, Mário de Andrade dava apoio explícito a Oswald e, ao mesmo tempo, expunha as principais ideias do movimento:

O que vai realizar-se é bem uma Semana de Arte Moderna. Não nos cingimos absolutamente ao futurismo contraditório, embora às vezes admirável, de Marinetti. Desejamos apenas ser atuais. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo. Há exageros em nossa arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe. Derruba-se primeiro a mole pesadíssima dos preconceitos, que já foram verdades, para elevar depois outras verdades, que serão preconceitos num futuro, quiçá muito próximo. Se na própria ciência as “verdades” ruem à pressão dos Einsteins, que será na arte, feita de moda e sensibilidade! Queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade. Depois do pranto de todo um século romântico, “coroados” nos espinhos duma guerra tremenda, queremos rir e livremente rir<sup>343</sup>!

Em meio a essa efervescência intelectual, às polêmicas nos jornais que, na verdade, corroboravam para colocar em evidência as ideias do grupo modernista, a Semana de Arte Moderna aconteceu entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O local escolhido em si já demonstrava as ambiguidades do movimento, ou seja, um dos mais tradicionais teatros de ópera do país. Foram oito dias de exposição de artes e três de festivais de poesia, música, literatura e conferências nos dias 13, 15 e 17. O evento foi animado por críticas, escândalos e vaias, mas às vezes de aplausos igualmente. Assim como a Exposição Universal do Rio de Janeiro de 1922, a Semana fazia parte das comemorações oficiais pelo Centenário da Independência e reunia escritores e artistas muito jovens e eufóricos com a possibilidade de sair do anonimato.

---

<sup>342</sup> ANDRADE, Oswald. *Jornal do Comércio*, 12 de fevereiro de 1922. Ver BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 77-79.

Cada festival consistia em uma espécie de painel em que escritores, escultores, poetas, arquitetos, intelectuais e músicos expunham suas ideias *revolucionárias*. O objetivo claro dos organizadores era *chocar, provocar reações, destruir o academicismo* que contaminava a literatura e as artes no Brasil. Acabar com o que Mário e Oswald de Andrade chamavam de *passadismo*, ou seja, àquela cultura importada, superada no tempo e no espaço, com base em uma civilização que eles julgavam ultrapassada. Mas não seriam futuristas esses objetivos?

Não se pode perder de vista, porém, o contexto político em que surgiu a Semana. Segundo Francisco Alambert, a década de 20 foi marcada por uma profunda crise econômica, social e moral que atingiu os países capitalistas europeus no entreguerras. Além disso, a Revolução Russa e os efeitos da Primeira Guerra colocaram em xeque o paradoxo do projeto liberal de uma sociedade que caminhava na linha do progresso. “A falência desse projeto significou também um questionamento profundo a uma determinada ideia de razão e de racionalidade em política, em cultura e em arte. Os intelectualismos e nacionalismos beligerantes. A brecha para o fascismo estava aberta”<sup>344</sup>.

A Semana tinha como objetivo mais importante o de transmitir um novo pensamento em relação às artes no Brasil. O que interessava, naquele momento, era apresentar trabalhos que se contrapusessem aos padrões estéticos vigentes, exercendo a liberdade de criação ao lado de pessoas que compartilhavam das mesmas ideias, a fim de colocar o país em sintonia com o *novo*. Os jornais ilustram bem toda a polêmica:

Andam por aí uns pisaverdes, enlambusados de sabença, a deixar as côchas parvoçadas a respeito de belas letras, menosprezando o cabedal de cultura clássica e mareando a pureza do excelso idioma de Camões e Frei Luíz de Sousa.

Na aravia com que malsinam os insígnies mestres do passado, pretendem tais inovadores, destruindo aquilo que, com suado labor, nossos maiores edificaram.

[...]

Fundibulários de má sorte, arremetem contra o passado, entremostrando a dentuça de carnívoros. Desaçaimada matilha de cães, ladram, uivam e, mais, estraçalham a carne branca e tenra que lhes serve de pasto.

O passado, entretanto, não perecerá! Malditos, não levareis mui longe a empresa que nos afigura enfezada e triste, como a dos coveiros. Antes, desiludidos dela, haveis de voltar cobertos de vergonha, a recompor o que com tão empafezado orgulho destruísteis! Não fora a modorra modernista e a indiferença do público

---

<sup>343</sup> BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22 – A Semana...*, cit., p. 41-42.

<sup>344</sup> ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 2ª edição, 1994, p.8.

pelas questões em que se ventilam problemas d'arte, e estareis hoje corridos e enxovalhados pelo látego da verdade [...]”<sup>345</sup>.

A polêmica acerca de que seriam ou não os modernistas futuristas envolveu seus principais participantes. Menotti del Picchia colocou-se como um grande batalhador do futurismo paulista. Percebe-se, entretanto, na fala de del Picchia, uma mudança no uso do termo futurista. No *Correio Paulistano*, de 7 de fevereiro de 1922, o termo foi usado de forma mais despreocupada quando se referia ao grupo modernista paulista como “endiabrados e protervos futuristas de São Paulo – escól mental de nossa gloriosa terra de avanguardistas”, mas mudou de postura, no decorrer de sua conferência no dia 17 de fevereiro de 1922. Aí ele afirmou que o termo “futurista” lhe fora erroneamente etiquetado: “Não somos futuristas, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti”<sup>346</sup>. Apesar de identificar vários aspectos futuristas na Semana, os seus participantes tiveram sempre a preocupação em reafirmar o caráter *nacional* do acontecimento, alijando assim, qualquer influência estrangeira. Essa rejeição ainda ficou mais nítida quando da primeira visita de Marinetti ao Brasil, em 1926, quatro anos após a realização da Semana de Arte Moderna.

Segundo Orlando Barros, a imprensa paulistana parece ter valorizado menos a visita de Marinetti que a carioca. “Por que foi assim?”, pergunta-se o autor. Talvez seja porque Marinetti não representasse mais qualquer novidade e nem mais era aceito como vanguarda numa São Paulo que tinha realizado a Semana de Arte Moderna quatro anos antes, ou mesmo para marcar a identidade de seu projeto modernizador, independente de qualquer influência de “vertentes alienígenas”. O tom dessa visita “indesejável” ficou claro num artigo de Menotti del Picchia, nas páginas do *Correio Paulistano*, em 12 de maio de 1926, intitulado: “Para que Marinetti?”.

Vai chegar Marinetti. Seu vapor traz dez anos de atraso. O pai de ‘Mafarka’ – o genial descobridor do futurismo – é hoje um medalhão literário. [...] Não havia motivo para a missão de Marinetti ao Brasil, a não ser que o ‘turbulento panfletário dos manifestos’ viesse aprender ‘conosco alguma coisa nova, porque

---

<sup>345</sup> MUNIZ, G. *Jornal A Gazeta*. Segunda-feira, 13 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 4829, Ano XVI, p. 1. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 02/03/2017.

<sup>346</sup> Ver jornal *Correio Paulistano*, terça-feira, 7 de fevereiro de 1922. São Paulo, edição 21.048, p. 5 e *Jornal Correio Paulistano*, sexta-feira, 17 de fevereiro de 1922. São Paulo, edição 21.058, p. 2. Disponível no site [www.bn.digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bn.digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 26/02/2017. Ver também PICCHIA, Menotti del. *A “Semana” revolucionária*. Organização, apresentação, resumo biográfico e notas: Jácomo Mandatto. Campinas, São Paulo:Ed. Pontes, 1992, p. 27.

os ‘bárbaros do Novo Mundo’ é quem eram os genuínos detentores do espírito Novo, os verdadeiros ‘mestres instintivos’ de todas as revelações de amanhã. [...] ‘Não precisamos de Marinetti’. Para que Marinetti? Se fosse para dizer que evitássemos o contágio acadêmicos dos museus onde há a sugestão opressiva de todos os gênios, era preciso dizer que os nossos museus eram os cafezais e as matas, ‘nas cidades de arranha-céus, e nas rodovias onde os Fords substituem saúvas’. Para que dizer que nos libertássemos da filosofia, se aqui ela se resumia na experimentação pragmática da nossa vida ofegante, que preparava uma nova ordem social, política e cultural, uma civilização por conta própria. O povo não havia se uniformizado numa rígida tradição cultural, não necessitava tomar lições de cabotinismo escandaloso. ‘Não precisamos de Marinetti. Marinetti é que precisa de nós’<sup>347</sup>.

Segundo Orlando de Barros, diante da grita geral na imprensa paulista, a respeito da presença de Marinetti, nenhum modernista paulista participou da primeira conferência dele, no Cassino Antártica. O mesmo, porém, não aconteceu no Rio de Janeiro, onde Graça Aranha e Manuel Bandeira marcaram presença e ainda lhe serviram de cicerones.

Pelo visto, não se tratava apenas de um rótulo ou adjetivo: ser ou não futurista. Se de certa forma foi conveniente no início à articulação ao futurismo, aos poucos, o grupo foi acentuando o termo modernista apenas. O debate conduz à identificação de um campo político, onde se travava a discussão de um projeto de nação, mas com a liderança de São Paulo. E, para isso, os modernistas paulistas negaram os estrangeirismos, na tentativa de “educar o Brasil, curá-lo do analfabetismo letrado e, sobretudo, “atualizar os códigos estéticos”,<sup>348</sup> como disse Oswald de Andrade. A posição assumida pelos modernistas paulistas, sem dúvida, pretendia colocar o movimento como um “divisor de águas na história da arte brasileira”, ou seja, colocar São Paulo como vanguarda artística e intelectual brasileira, além de vanguarda política e econômica do país. Neste sentido, não foi fortuita, a partir daí, a fundação do Partido Democrático, em 1926; a criação de periódicos importantes como *Diário Nacional* (1927-1932); projetos de órgãos de defesa do patrimônio, criação de escolas e universidades (Escola Livre de Sociologia e Política, em 1933 e a USP em 1934). Entre projeções *futuristas* e revalorizações do passado, o movimento adotou como programa o *redescobrimento do país*, o que levou à busca do ser *brasileiro* e

---

<sup>347</sup> Jornal *Correio Paulistano*, quarta-feira, 17 de maio de 1926. São Paulo, edição 22.557, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 26/02/2017. Ver também BARROS, Orlando. *O pai do futurismo...*, cit., p. 127-128.

<sup>348</sup> ANDRADE, Oswald. “O vagabundo borra-telas”. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22. A Semana...*, cit., p. 53.

converteu alguns modernistas em ultranacionalistas, conservadores e incorporados ao Estado Novo, como o próprio Menotti del Picchia,<sup>349</sup> Cassiano Ricardo e Heitor Villa-Lobos.

A Semana começou e, em 13 de fevereiro, ocorreu o primeiro festival. O Teatro Municipal estava lotado, inclusive com a presença do governador do Estado, Washington Luís, e o prefeito da capital, Carlos Campos; amigos de Oswald de Andrade também estavam presentes. Coube a Graça Aranha fazer a conferência de abertura, com o tema “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Rodeado por artistas, ele não deixou dúvidas sobre o seu apoio incondicional ao movimento, embora sua conferência tenha sido muito criticada:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje é uma aglomeração de “horrores”. Aquele Gênio suplicado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia dos artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros “horrores” vos esperam. Daqui a pouco, juntando a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pela força do Passado. [...]

A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academicismo e do provincialismo. [...]

Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado. Também o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura<sup>350</sup>.

O público hostil a princípio, depois começou a aplaudir Graça Aranha. A conferência foi ilustrada por uma peça musical de Eric Satie, na verdade uma paródia à *Marcha Fúnebre* de Chopin, executada ao piano por Ernani Braga, o que foi muito criticada por Guiomar Novaes, inclusive ameaçando boicotar o concerto do dia 15; e por poesias modernistas de Guilherme de

---

<sup>349</sup> Segundo Orlando de Barros, a mudança de posição de Menotti del Picchia entre a primeira e a segunda viagem de Marinetti ao Brasil é emblemática. Se em 1926 ele rechaçou a presença de Marinetti, em 1936, sua atitude será diferente, tendo tido, inclusive um papel importante em sua recepção. Mas em 1936, a conjuntura política também era diferente. Um ano depois o país estaria sob a ditadura do Estado Novo, da qual Menotti del Picchia participou. Ver BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo...*, cit., p. 134-135.

<sup>350</sup> Parte da conferência de Graça Aranha foi publicada no jornal *Correio da Manhã*, domingo, 5 de fevereiro de 1950. Rio de Janeiro, Ano 4º, edição 153, Caderno de Letras e Artes: Suplemento, p. 8. Ver também TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 448.

Almeida e Ronald de Carvalho. Seguiu-se um concerto de música de câmara de Villa-Lobos. A segunda parte do programa começou com uma conferência de Ronald de Carvalho sobre “A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil”, também bastante aplaudida e terminou com diversos números musicais a cargo de Ernani Braga e de um octeto dirigido por Villa-Lobos. O compositor mostrou ao público suas três *Danças Africanas*.

O segundo festival, o do dia 15 de fevereiro, foi o mais importante e o mais tumultuado também. De início, uma palestra de Menotti del Picchia, praticamente despejou sobre a plateia os conceitos da nova visão estética modernista:

[...] A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti [...] <sup>351</sup>.

As vaias não demoraram a estourar. Gritavam “fora!”, jogavam batatas no palco, batiam os pés no chão. Mesmo com todo o barulho, o poeta conseguiu ser mais claro que Graça Aranha ao apontar as diferenças entre a arte do passado, do presente e do futuro. Para ilustrar o que Menotti havia acabado de falar, foram lidas poesias e textos de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Plínio Salgado. O público protestava com miados e latidos. Em resposta, o poeta Ronald de Carvalho recitou *Os Sapos*, de Manuel Bandeira, que não foi à Semana de Arte Moderna, mas concordou que lessem seu poema. O poema satirizava o ritmo da poesia parnasiana e comparava os seus autores a sapos coaxando:

Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,  
Berra o sapo-boi:

---

<sup>351</sup> A conferência de Menotti del Picchia foi publicada no jornal *Correio Paulistano*, quinta-feira, 16 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 21.057, p. 2 e jornal *Correio Paulistano*, sexta-feira, 17 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 21.058, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 27/02/2017. Ver também AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas...*, cit., p. 275.

- “Meu pai foi à guerra!”  
- “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”<sup>352</sup>.

A plateia reagiu e, em coro, ironizou o refrão, respondendo: “Foi! Não foi! Foi!”

O silêncio ressurgiu durante a apresentação de dança de Yvonne Daumerie e da pianista Guiomar Novaes (1894-1979). Além de obras de Debussy e de Blanchet, Guiomar Novaes apresentou em seu solo de piano, obra de Villa-Lobos: *O Ginete do Pierrozinho*<sup>353</sup>. Ambas aplaudidíssimas.

Pela programação, durante o intervalo, Mário de Andrade faria uma conferência no saguão do Municipal. A palestra foi anunciada por Menotti del Picchia de forma provocante: “Mário de Andrade, o diabólico, dirá coisas infernais sobre as alucinantes criações dos pintores futuristas, justificando as telas que tanto escândalo [...] têm causado no [...] Municipal. Só isso valeria a noite. Renato Almeida, [...] o genial Villa-Lobos, garantirão o êxito do resto da noite”<sup>354</sup>.

Mal começara a falar e os gritos ecoavam. O poeta quase rouco falava dos quadros expostos e de seu valor artístico. Mais vaias... Assobios... Ofensas... Leu alguns trechos de *A escrava que não era Isaura*, esboço de um trabalho sobre poética moderna, só publicado três anos depois, em que defendia uma volta às raízes brasileiras e o abraço da língua portuguesa. Mais gritos. Depois do intervalo houve uma conferência do folclorista e crítico musical Renato Almeida. Seguiram-se composições de Villa-Lobos para canto e piano, a cargo de Frederico Nascimento Filho e Lucília Guimarães: *Festim Pagão*, *Solidão*, *Cascavel* e *Quarteto n° 3*. Villa-Lobos. Mais vaias.

O último festival foi inteiramente dedicado à música do compositor Villa-Lobos. Foram apresentadas *Trio n° 3*, *Historietas*, *Sonata n° 2*, *Camponesa Cantadeira* (suíte floral), *Num Berço Encantado*, *Dança Infernal* e *Quatuor*. O público reagiu instantaneamente com vaias e gritos quando o maestro entrou no palco de casaca, chinelos e um guarda-chuva no papel de

---

<sup>352</sup> Disponível em [www.books.google.com.br/books?isbn=8525056731](http://www.books.google.com.br/books?isbn=8525056731). Acesso em 12/07/2014. O poema foi também publicado no jornal *Correio Paulistano*, quinta-feira, 16 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 21.057, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 27/02/2017.

<sup>353</sup> Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos vista da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro:Arte Moderna, 1972, p. 64.

<sup>354</sup> AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas...*, cit., p. 205.

bengala. Seria mais um acinte, mais uma ousadia futurista? Nada disso. O compositor, com problemas no pé, não podia calçar sapatos<sup>355</sup>.

Menotti del Picchia registrou a cena: “Villa-Lobos pode ficar tranquilo; a Semana não destruirá sua originalidade pioneira, apenas a registrará com seu comparecimento tão pitoresco na ribalta do nosso Municipal, cabeleira agitada, chinelo no pé, marcadamente modernista”<sup>356</sup>.

A Semana significou uma mudança importante no campo das artes, principalmente em São Paulo, onde artistas e intelectuais passaram a dominar a cena, lançando polêmicas, provocações, invenções e brigas estéticas que pareciam inesgotáveis. Mário de Andrade disse mais tarde que faltou aos modernistas de 1922, maior empenho social, mais compromisso com a angústia do tempo. De qualquer forma, o movimento abriu caminho para uma nova geração de músicos, poetas, artistas e intelectuais que debateram suas ideias e combateram os cânones da arte, mas congregando diversas correntes estéticas.

## 2.2.2 – “A música como espetáculo”

Apesar da tradição dos estudos histórico-musicais no Brasil afirmarem a versão de que o ambiente musical anterior à Semana de 1922 era contrário a qualquer novidade e, por conseguinte, fixarem uma polarização no cenário cultural entre *modernos* – genericamente chamados de *futuristas* – e *passadistas*, polarizando-se nas páginas dos principais jornais e revistas da época; estudos mais recentes, contudo, já demonstraram que o modernismo musical não nasceu aí, visto, por exemplo, no interesse do Círculo Veloso-Guerra, no Rio de Janeiro, pela música francesa mais recente já existir desde a década de 1910<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> Acerca desse episódio, o seu principal biógrafo, Vasco Mariz, disse que o compositor [...] “nessa época estava doente de um pé, com ácido úrico” e foi diversas vezes ridicularizado. “Ao vê-lo entrar no teatro de casaca e chinelo, a multidão acompanhava o passo, marcando o ritmo exato do pé doente”. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos. Compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, p. 58. Sobre a programação musical da Semana de Arte Moderna ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 63-66.

<sup>356</sup> Ver jornal *Correio Paulistano*, sábado, 18 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 21.059, p. 4. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 27/02/2017. Ver também o *Catálogo da Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Semana de 22*. MASP, 1972.

<sup>357</sup> Núcleo de músicos cariocas que se mantinha atualizado com a vanguarda artística francesa e realizava reuniões e concertos com o intuito de divulgar essas obras no Rio de Janeiro. Sobre o assunto ver LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da*

Quanto a Villa-Lobos, este foi o único compositor brasileiro com obras apresentadas na Semana de Arte Moderna. Era a primeira vez que ele executava suas composições fora do meio artístico carioca, o que significou, sem dúvida, a oportunidade de conquistar novos ambientes artísticos. No entanto, o compositor não se dispôs a criar novos trabalhos especialmente para o evento, levando apenas peças já estreadas anteriormente na capital federal. Sobre o fato, Elisabeth Travassos comentou:

As obras brasileiras apresentadas na Semana, de autoria de Villa-Lobos, não tinham agressividade dirigida expressamente contra a tradição e não foram ouvidas como manifestações de hostilidade direta à música feita até então. As referências a Stravinsky e ao desejo de ultrapassar Debussy, na conferência de abertura, mostram que Graça Aranha voltara da Europa a par das novidades musicais parisienses, mas não correspondem estritamente ao programa musical efetivamente ouvido no Teatro<sup>358</sup>.

Ou seja, a modernidade preconizada pela Semana, não era a mesma vivida pelos europeus. Wisnik também percebeu este aspecto na relação do compositor com a Semana, entretanto, para ele esta *defasagem* seria compensada, de certa forma, pelo que foi produzido pelo compositor no momento imediatamente posterior à Semana de Arte Moderna. Para o autor, haveria um modernismo em *latência* no compositor, mas que só eclodiu quando a obra de Villa-Lobos entrou em contato com o mundo musical europeu<sup>359</sup>.

A posição de destaque adquirida pelo compositor Villa-Lobos, ao participar da Semana de Arte Moderna deveu-se, em parte, à posição que este ocupava na cena musical naquele momento. Mas por que a escolha de Villa-Lobos pelos organizadores da Semana? Segundo Elisabeth Travassos, a participação de Luciano Gallet seria arriscada, já que este ocupava uma cadeira no Instituto Nacional de Música. Francisco Mignone estivera na Europa durante esta ocasião, retornando ao Brasil somente em 1929. Glauco Velásquez falecera em 1914 e Camargo Guarnieri ainda era muito jovem (tinha apenas quinze anos). Para a autora, “sua posição de artista independente, sem vínculos com instituições escolares, e a originalidade de sua música, rejeitada

---

*Semana*. Rio de Janeiro: Editora Rer, 2010. Destacam-se também os estudos de Wisnik (1977), Guérios (2003), Pereira (2007).

<sup>358</sup> Ver TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000, p. 23.

<sup>359</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 163-164.

pelos porta-vozes da cultura acadêmica, conferiram-lhe o *perfil moderno* desejado pelos organizadores da Semana”<sup>360</sup>.

O próprio Villa-Lobos, em conversa mais tarde com seu principal biógrafo, Vasco Mariz, disse ter sido convidado por Graça Aranha e Ronald de Carvalho que o procuraram em sua casa para apresentar o projeto da Semana e fazer o convite. O compositor disse ter ficado encantado com a proposta, mas que não teria condições financeiras para fazer uma viagem a São Paulo. Dito isso, tempos depois recebeu novamente a visita dos dois, só que agora acompanhados de Paulo Prado, e pediram-lhe para organizar um programa, com o respectivo orçamento. Nessas condições é que pode contratar os artistas para ir a São Paulo<sup>361</sup>.

Outro aspecto a ser considerado na escolha do compositor para participar da Semana é que em 1922, Mário de Andrade, um dos articuladores do movimento, contestava a “pianolatria” reinante em São Paulo, sendo este o motivo, para o escritor, que impedia o desenvolvimento da música sinfônica e de câmara na cidade. Para Mário, o modelo a ser seguido seria o movimento musical do Rio de Janeiro e não o de São Paulo. Em *Pianolatria*, artigo publicado na revista *Klaxon*, Mário afirmou que São Paulo era uma cidade de vida musical limitada, cujos heróis eram Carlos Gomes, compositor de óperas, e Guiomar Novaes, pianista. Para ele, o gosto pelo piano era sinal de atraso musical e reclamou da falta de flautistas e violinistas, da falta do interesse do público por música que não fosse pianística, da falta de um quarteto de cordas ativo na cidade e a falta, principalmente de música sinfônica. Eis um trecho do artigo:

Mas qual! Há uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!... [...] E manifestações mais elevadas da música? E o quarteto e a sinfonia? [...] E no Rio há tudo isso. Há tradição de violino, de violoncelo, de canto... Com que inveja verificamos há pouco o admirável conjunto de Paulina d’Ambrósio! No Rio ouve-se sinfonia periodicamente. No Rio há uma *educação musical*. São Paulo tem apenas uma educação pianística, uma tradição pianística. Necessitamos dum quarteto verdadeiramente ativo. Precisamos proteger a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em tão boa hora inaugurada. Só então, livre do preconceito pianístico, São Paulo será musical<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 28-29. [Grifos meu].

<sup>361</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 57.

<sup>362</sup> Ver ANDRADE, Mário de. *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo, nº 1, p.8, 1922. Sobre o culto ao piano em detrimento aos demais instrumentos ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., 76-77. Wisnik apontou, equivocadamente, a questão da *pianolatria* como sendo um caso nacional, entretanto, a crítica feita por Mário de Andrade se referia apenas à situação de São Paulo, como pode se verificar na citação.

A partir da *fala* crítica de Mário, em relação à situação musical de São Paulo, quando comparada a do Rio, percebe-se que não foi aleatório, portanto, o convite ao compositor Villa-Lobos para participar da Semana. Na condição de compositor *carioca* e músico independente, Villa-Lobos tinha o perfil desejado pelos organizadores paulistas da Semana e, sem dúvida, o fato pesou na sua escolha pelos organizadores.

Essa avaliação de Mário de Andrade já havia sido manifestada em seu artigo no jornal *A Gazeta*<sup>363</sup> do dia 13 de fevereiro, citado anteriormente. Sendo assim, a escolha do compositor teria se dado muito mais por ser um representante da música desenvolvida no Rio de Janeiro, do que por outra razão. Também para Avelino Romero Pereira, não teria sido por outra razão, o fato de que coube a um compositor carioca organizar a programação musical da Semana paulista. Villa-Lobos, ao lado de sua primeira mulher, a pianista Lucília Guimarães, mobilizou músicos que tinham seus nomes vinculados ao Instituto Nacional de Música como: Ernani Braga, Frederico Nascimento Filho, Frutuoso Viana, Alfredo Gomes e Paulina d' Ambrósio, portanto, em torno da instituição representativa do ambiente musical carioca<sup>364</sup>. Ou seja, o Rio, apesar de ser o lugar da Academia, logo, dos simbolistas e parnasianos, era o lugar onde se fazia música de câmara, ao contrário da “pianolatria” cultuada em São Paulo. Além disso, a relação entre Villa-Lobos e os modernistas paulistas foi um bom exemplo da sociabilidade cultural, entre Rio e São Paulo e que se refletiu, como se sabe, na realização da própria Semana de Arte Moderna.

Outra questão muito discutida pelos estudiosos da obra de Villa-Lobos foi o real efeito da Semana sobre a posterior obra do compositor. Muitos biógrafos apontam como decisiva “a influência dos intelectuais paulistas”, sobretudo de Mário de Andrade, sobre a obra de Villa-Lobos, como é o caso de Kiefer:

[...] que ela [a influência dos intelectuais paulistas] reforçou e sistematizou nele a *postura dita nacionalista*.

A obra de Villa-Lobos criada nos anos que se seguiram à Semana de Arte Moderna confirma o dito. Fixemos a atenção no período que vai de 1922 a 1930 (inclusive). O exame do catálogo mostra que, somente pelos títulos (ou subtítulos), cerca de dois terços de sua produção nasceram de *intenções de auto-afirmação nacional*. Isso significa notável incremento em comparação com o período anterior. Além disso, figuram nas cerca de 130 peças compostas neste intervalo de tempo criações de enorme peso estético na produção geral do

---

<sup>363</sup> Refiro-me ao artigo publicado no jornal *A Gazeta*, segunda-feira, 13 de fevereiro de 1922. São Paulo, Edição 4829, Ano XVI, p. 5. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/03/2017.

<sup>364</sup> PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política...*, cit., p. 362.

mestre. [...] E todas elas caracterizam-se por indiscutíveis intenções de auto-afirmação nacional<sup>365</sup>.

Wisnik corrobora desta opinião, mostrando como “as poderosas forças sociais” brasileiras, em processo de refinamento, emprestam um acabamento ideológico e concorrem à configuração do talento individual de Villa-Lobos. Esta vontade coletiva, segundo o autor, culminaria nos eventos da Semana e marcaria profundamente a personalidade criativa do compositor, despertando nele o desejo pelo caráter nacionalista:

A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da tecnificação se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza. [...] em suma, em função de sua complexa personalidade, como tende sempre a ser visto por seus contemporâneos, resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de representar a imagem de uma natureza pujante de recursos, a *evidenciar as enormes potencialidades da nação*, a projetar uma visão positiva das suas possibilidades<sup>366</sup>.

Apesar de representar uma das obras mais importantes sobre o papel de Villa-Lobos na Semana de 1922, a interpretação de Wisnik, a respeito dessa questão, apresenta-se um tanto equivocada. Para o autor, a mudança na linguagem musical do compositor após a Semana, aparece como “a eclosão de um mundo selvagem, natural” que seria, em primeira instância, a “projeção de seus impulsos pessoais ou íntimos”, e que só teria *desabrochado*, quando do seu contato com o meio artístico francês<sup>367</sup>. Wisnik atribuiu ao compositor, uma *essência* nacionalista, que parece ser “nata”, um atributo pessoal e individual, independente das condições específicas, tanto do ambiente artístico e musical em que vivia o compositor, quanto das condições sociais e políticas presentes na primeira metade do século XX no Brasil. Além disso, no momento anterior à Semana, as atenções do compositor estavam muito mais voltadas na obtenção do reconhecimento de sua obra, pelos seus pares, o que significa dizer que ele “acatava”

---

<sup>365</sup>KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Pró-Memória, 1986, p. 102. [Grifos meu].

<sup>366</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 167. [Grifos meu].

as regras estéticas vigentes no ambiente musical carioca da época, ou seja, ditadas pelo Instituto Nacional de Música.

Por outro lado, Guérios chama atenção para os exageros criados em torno da importância da Semana de 1922 na trajetória do compositor. Ele contesta a afirmação de Wisnik, alegando que não foi por conta da passagem de Villa-Lobos pela Semana que despertou o caráter nacionalista em sua obra, mas sim, a sua viagem a Paris que mudou o rumo da poética<sup>368</sup>.

Segundo Guérios, toda obra produzida pelo compositor até a realização da Semana de 22 foi regida pelas regras estéticas do cenário musical erudito carioca e, neste rol incluiu: o poema sinfônico *O Naufragio de Kleonicos*, a ópera *Izaht*, as *Danças Características Africanas* e a *Prole do Bebê*, obras que sofreram influência da estética postulada por Vicent D'Indy em seu *Cours de Composition Musicale* e que era adotada pelos professores do Instituto Nacional de Música e, também ligada diretamente à de Wagner. E, na mesma direção seguiu o seu poema sinfônico, ao adotar uma linguagem do pós-romantismo francês de Saint-Saëns. Como se vê, ao se apoiar na estética de Wagner, D'Indy e de Saint-Saëns, Villa procurava o reconhecimento artístico, enquanto compositor, em face do meio musical carioca. A ópera *Izaht* foi mais um esforço do compositor em busca desse reconhecimento, afinal “um compositor deve ter em seu repertório uma ópera”, teria dito a crítica especializada na época. O autor ainda destacou nas *Danças Características Africanas* e na *Prole do Bebê*, elementos da estética de Debussy, “o que fazia de Villa-Lobos um dos poucos compositores de sua época a ousarem a escrever música ‘moderna’ como a de Debussy no Brasil”<sup>369</sup>. Portanto, a preocupação do compositor, neste momento, era mostrar não só ser capaz de compor como os músicos eruditos brasileiros (“sérios”) de sua época, mas também, que poderia ir além.

Quanto à presença ou não de uma temática nacional nas obras do compositor, antes da Semana de 1922, a questão ainda gera polêmica na bibliografia sobre o assunto. Guérios afirma que ao longo da década de 1910, apesar do contato de Villa-Lobos com os *chorões*, é quase completa a ausência de elementos estéticos ligados à música popular, bem como, de qualquer elemento nacional. Kiefer, entretanto, apontou as *Canções Típicas Brasileiras*, para canto e piano, como tendo sido compostas em 1919, e que representavam o esforço do compositor “de

---

<sup>367</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 166-167.

<sup>368</sup> GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro:FGV, 2003, p. 148.

auto-afirmação nacional”<sup>370</sup>. Mas Guérios refuta esta tese dizendo que estas obras foram redatadas pelo próprio compositor mais tarde, e que somente em 1921, uma temática “nacional” pode ser identificada em *A Lenda do Caboclo* e *Viola e Sertão no Estio*, obras apresentadas no concerto promovido por dona Laurinda dos Santos Lobo, neste mesmo ano, e que incluíram uma elaboração dos ritmos da música popular. Estas obras, pelo que foi dito por Villa-Lobos, em várias entrevistas na época, foram compostas com a intenção de apresentá-las nas comemorações do Centenário da Independência do Brasil em 1922. Entretanto, seus planos teriam mudado, logo depois da realização de um segundo concerto, promovido por dona Laurinda, pois as obras aí apresentadas: o *Quartetto Simbólico* e a peça *Fiandeira*, para piano solo, inspiradas na música de Debussy, foram consideradas “ousadas” pela crítica. Para Guérios, este fato teria atraído a atenção dos artistas modernistas paulistas e, por conseguinte, teria surgido o convite para se apresentar na Semana de Arte de Moderna. Além disso, sua posição de artista independente, sem vínculo formal com instituições escolares, lhe conferia também o perfil moderno desejado pelos organizadores da Semana<sup>371</sup>.

Um ano depois de ter participado da Semana de 1922, Villa-Lobos faria a sua primeira viagem a Paris, entrando em contato com a vanguarda artística francesa da década de vinte. É neste momento, para Guérios, que a produção musical do compositor sofreu uma mudança substancial, na medida em que passou a enfatizar o *ruído*, abandonando as técnicas modais de Debussy e adotando a quebra tonal criada por Stravinsky. Além disso, o compositor passou a adotar uma atitude *positiva* em relação à produção de uma arte *nacional*, como já faziam os franceses, quando entrou em contato com a geração vanguardista de Jean Coteau e do Grupo dos Seis (composto por Milhaud, Poulenc, Honegger, Durey, Auric e Tailleferre), fortemente marcados pelo nacionalismo do pós-guerra. Esse movimento buscava resgatar a originalidade da música francesa, uma busca do “espírito francês”; separando-a das influências alemãs e russas e de músicos que eles consideravam não serem totalmente originais, incluindo aí, compositores como Debussy.

Enfim, também neste momento, para ter sua obra reconhecida, no meio musical francês, Villa-Lobos parece ter se convencido da “imperiosa necessidade de sua conversão, de sua

---

<sup>369</sup> GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. Revista *Mana*, Rio de Janeiro, v.9, nº 1, abril 2003, p. 88. Disponível em [www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf](http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf)

<sup>370</sup> KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo...*, cit., p. 49.

transformação em um compositor de músicas de caráter nacional”. Assim, teria deixado de compor segundo as regras de compositores eruditos franceses, tão valorizados no Brasil, “para tentar retratar sua nação musicalmente, um projeto especialmente valorizado na França”<sup>372</sup>. Interessante perceber que, de certa forma, nesta mudança de enfoque, Villa-Lobos ao tentar retratar a *nação brasileira* resgatou elementos do discurso romântico - o Brasil *natureza* -; bem como, valorizou o seu caráter *exótico* e *selvagem*, com seus índios e ritmos primitivos, tão presentes na linguagem da geração de 1870 e, também, no imaginário europeu da época. A partir daí, não só a sua música mudaria, sua atitude diante do governo também, ao escrever uma carta a Getúlio Vargas, na década de 1930, falaria em nome dos *artistas brasileiros* em defesa da arte<sup>373</sup>. Mas essa história ficará para depois...

\*\*\*

Apesar de a tradição crítica considerar a Semana enquanto marco de um novo tempo, a Semana não chega a ser, como afirmou Wisnik, a realização acabada da modernidade. Há um movimento intenso para recortar tendências, marcar terreno, dividi-la e, neste sentido, pode afirmar-se que o movimento modernista colocou em cena as ambiguidades e inquietações próprias de uma elite intelectual, muitas vezes, ainda imbuída por ideais de *civilização* e *progresso*, que pretendiam eliminar os vestígios de atraso brasileiro, simbolizado pela escravidão e pela predominância da economia rural. Elite que procurara “nos espetáculos refinados do Municipal” instaurar “um teatro generalizado de atitudes, onde tudo significa um ato de significar [...] resumidas no confronto entre passadismo e futurismo”, [...] até mesmo “um chinelo equívoco de Villa-Lobos”. Wisnik distingue ainda a coexistência na Semana de três níveis distintos de atividade: “o acontecimento, a proposta estética e a produção artística”. A música nesse contexto funcionava, ao mesmo tempo, como uma amostra do que de mais moderno vinha sendo executado no Brasil e como preenchimento do tempo de espetáculo, “de fazer continuar o show”, atraindo o público com figuras conhecidas no mundo da música, como a virtuose Guiomar

---

<sup>371</sup> GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense...”, cit., p. 89-90 e 102.

<sup>372</sup> GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense...”, cit., p. 97.

<sup>373</sup> Refiro-me à carta de fevereiro de 1932 quando dirigiu um apelo ao governo de Getúlio Vargas, em favor do desenvolvimento da arte nacional, propondo a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes. A carta foi publicada em VILLA-LOBOS, Heitor. *Presença de Villa-Lobos*. vol. 7, p. 85.

Novaes e Ernani Braga que, independentes de serem ou não modernistas, serviram de pólo de atração para o público nos festivais, muito mais do que o próprio Graça Aranha<sup>374</sup>.

Para Contier, no entanto, a Semana “representou o canal de divulgação da obra de Villa-Lobos e do ideal de brasilidade, num momento em que a elite burguesa ainda consumia basicamente a música produzida nos grandes centros culturais europeus”. A Semana teria servido ainda para transformar Villa na corporificação da *alma* brasileira, em oposição à tradição representada por Carlos Gomes<sup>375</sup>.

Em relação aos três festivais de música, realizados nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, os autores executados, além de Villa-Lobos, foram Claude Debussy (1862-1918) e Émile-Robert Blanchet (1877-1943), sendo que o primeiro ocupou a maior parte dos programas, e os outros dois foram incluídos, com Villa-Lobos, na apresentação de Guiomar Novaes, que se deu no segundo festival. Além destes, também Henri Stierlin-Vallon (1887-1952), Erik Satie (1866-1925) e Francis Poulenc (1899-1963) foram executados. O primeiro destes coube a Guiomar Novaes (1895-1979); os outros dois, a Ernani Braga (1888-1948). Além desses intérpretes, outros nomes presentes foram Lucília Guimarães, Frutuoso Vianna, os cantores Maria Emma e Frederico Nascimento Filho, além de diversos instrumentistas.

Em relação aos intérpretes, eles podem ser divididos em dois grupos, segundo Wisnik, em instrumentistas e virtuosos. Os integrantes de conjuntos de câmaras, em geral, foram convidados pelo próprio Villa-Lobos, sendo que a maioria já estava acostumada a executar suas peças no Rio de Janeiro e não se envolveram nas discussões de ordem estética levantadas na ocasião. Quanto aos virtuosos, como Guiomar Novaes e Ernani Braga, como destaques, embora não defendessem obrigatoriamente o programa modernista, foram convidados a participar, seja por estarem disponíveis no momento, seja porque seus nomes mostravam-se capazes de atrair o público para as demais atividades. No entanto, em alguns casos, eles externaram o desagrado em relação às polêmicas modernistas, como foi o de Guiomar Novaes em virtude da pequena peça de Satie, utilizada pelos modernistas: trata-se de *D'Edriophthalma*, segunda das três peças que compõem os *Embryons dessechés* (1913), que faz uma paródia da *Marcha Fúnebre* de Chopin. Em relação

---

<sup>374</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 64-67.

<sup>375</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988, p. 30.

a essa execução, a pianista Guiomar Novaes reclamou da sátira e ameaçou a não participar do concerto do dia 15<sup>376</sup>.

Outro problema foi com a execução de a *Fiandeira*, de Villa-Lobos por Ernani Braga. O compositor defendia que para sua execução era necessário uma pedalização, do que discordava o intérprete.

Quanto a mim, não sabia bem o que estava fazendo. Lembro-me que tinha que tocar a *Fiandeira* de Villa-Lobos, entre muitas outras coisas. Dias antes executara essa peça, que era a mais recente do meu querido amigo, em casa do professor Luiz Chiaffarelli, para um grupo de discípulas suas e convidados. Villa-Lobos estava presente. Quando eu acabei, ele se levantou, de olhos arregalados, e declarou energicamente no meio da sala que aquilo que eu tocara não era dele. Foi um sucesso. Expliquei, então, aos ouvintes que o autor exigia, durante a peça, e principalmente no final, um pedal contínuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu bis para a *Fiandeira*, com o pedal do autor. Fiz a vontade do velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos, que me abraçou entusiasmado. Só quem não gostou foi Chiaffarelli. Tomou-me a um canto e me aconselhou: ‘Use o pedal como da primeira vez; o Villa não é pianista; você é quem está com a razão’. Pois bem, quando, em meio da perturbação em que eu estava pelos incidentes daquela noite fatídica, chegou o momento da *Fiandeira*, fiquei sem saber o que devia fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Seguindo o conselho do mestre acatado podia provocar um protesto do autor, e desta vez diante de um público já meio zangado. Ataquei a peça litigiosa em plena turbacão de sentidos. E reduzi à quarta parte, porque me perdi no meio, e me achei, sem saber como, na última página. O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante, e... tão curtinha. Por isso aplaudiu muito, não dando tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata para resolver o problema. Além de mestre admirável de arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia<sup>377</sup>.

Tais episódios, de certa forma, denotam as controvérsias e as ambiguidades latentes na própria Semana. A participação de Guiomar Novaes, intérprete que não era comprometida com o movimento modernista, havia sido episódica; dela ressoaram os traços românticos do pianismo e do descritivismo presentes no movimento; enquanto Villa-Lobos apresentava um repertório com obras de câmara e peças para piano-solo, nas quais despontavam já algumas inovações. Como afirma Wisnik, e devo concordar com ele, a maior contribuição dos músicos que participaram da Semana foi muito mais o brilhantismo de suas apresentações, como foi vastamente divulgado na

---

<sup>376</sup> Ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 74-79.

imprensa da época, do que a defesa propriamente de um programa modernista. Isso demonstrava que a renovação musical no Brasil ainda seria tarefa mais demorada e difícil, a depender não só da disposição criativa dos compositores, mas da evolução dos comportamentos interpretativos, da reprodução por parte dos executantes, e de recepção por parte do público<sup>378</sup>. Buscar novas e diferentes formas de composição das que já eram aceitas pela crítica se mostrou uma tarefa árdua para os compositores, pois a maior parte do público já estava acostumada com a música dos concertos, que tradicionalmente já se fazia no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos conservatórios e nos teatros. Havia dificuldade do público em aceitar a nova sonoridade, na medida em que requeria uma audição muito mais complexa e uma redobrada atenção do ouvinte. Sobre a questão da formação de um público mais esclarecido, Mário de Andrade teceu o seguinte comentário:

O Brasil, para esses virtuosos, é terra de passagem que a gente experimenta pra ver se ganha mais um bocado. E como essa ‘experiência’ não tem como ideal uma conquista, mas ganhar uns cobres a mais, o virtuose estrangeiro que aparece aqui, no geral se limita a mostrar obras com sucesso garantido, isto é, as velharias já tradicionalizadas no gosto do público. [...] O público gosta é mesmo de velharias a que já se acostumou. Os artistas verdadeiros já não se contentam mais com elas. O público foge dos artistas verdadeiros. E os artistas verdadeiros, os empresários artistas, desprovidos do apoio público, não vem pra cá. E por tudo isso nós só temos que contar com os virtuosos e sociedades musicais brasileiros para nos por em contato com a música universal contemporânea<sup>379</sup>.

Quanto ao repertório apresentado por Villa-Lobos na Semana, este era composto por obras de diferentes épocas, dentro de um período que vai de 1914 a 1921 e incluía duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto (nas *Danças Africanas*),<sup>380</sup> seis peças para canto e piano e

---

<sup>377</sup> Jornal *A Província*, domingo, 17 de março de 1929. Recife, Ano LVIII, edição 64, p. 9. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 21/11/2016.

<sup>378</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 93. Interessante destacar aqui que a questão da recepção, por parte do público constitui um dos aspectos mais importantes para a renovação musical no Brasil, principalmente no caso de Villa-Lobos, quando elaborou o seu projeto de educação musical tendo em mente a formação do público que iria absorver a sua obra.

<sup>379</sup> ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. 10ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003, p. 170.

<sup>380</sup> Segundo Vasco Mariz, Villa-Lobos havia lhe contado que quando esteve no Amazonas, em torno de 1911, conhecera uma jovem inglesa por quem se enamorou. Resolveram partir para os Estados Unidos, chegando até Barbados, lugar onde o navio em que viajavam teve que passar por reparos. Em Barbados perdeu no jogo todas as suas economias e, para pagar sua estadia na ilha teve que improvisar audições nos cabarês e nos bares, ele ao *cello*, ela ao piano. Conseguindo alguns *shillings*, ela continuou viagem e ele voltou para Belém. Durante sua curta temporada em Barbados teria composto as *Danças Africanas* sobre três danças negras: *Farrapós*, *Kankikís* e *Kankukús*, respectivamente, “dança dos moços, das crianças e dos velhos”. Entretanto, essa deve ter sido mais uma das histórias do maestro. O próprio Mariz admitiu que não existiam documentos que comprovassem a ida do maestro

sete para piano-solo. A mais antiga entre todas era “*Farrapos*”, datada de 1914, e as mais recentes, o *Quarteto Simbólico* e *A Fiandeira*. Mesmo as peças novas não estavam sendo apresentadas pela primeira vez; pelo contrário, a maioria delas já havia sido executada nos programas de concerto de Villa-Lobos no Rio de Janeiro, em 1915, por Lucília Guimarães. Registram-se posteriormente as primeiras apresentações da *Segunda Sonata* para violoncelo e piano, em 1917, e do *Segundo Trio*, de *Kankikis*, do *Terceiro Quarteto*, do *Festim Pagão* e de *Cascavel*, em 1919. O *Quarteto Simbólico*, o *Terceiro Trio* e as *Historietas* foram apresentados em primeira audição num concerto realizado no Rio, em 21 de outubro de 1921, em homenagem a Madame Santos Lobo, a quem o maestro dedicou o *Quarteto*<sup>381</sup>.

Tanto para Wisnik (1977), Contier (1988) e Kiefer (1986), a Semana também serviu para aproximar o compositor do seletor público paulistano, que elegeu a França como berço da civilização e da cultura e que recebeu o compositor em várias apresentações que fez em São Paulo, como também o apoiou com o mecenato de Freitas Valle, da Villa Kyrial. Além disso, também foi o momento em que Villa-Lobos fez contato com Mário de Andrade e Menotti del Picchia, mantendo relações com estes por longa data e projetando-se, sem dúvida, no cenário nacional, como também, no cenário internacional, tendo realizado sua primeira viagem à França, logo depois da Semana, em 1923-24 e outra de 1927-29<sup>382</sup>. Podemos dizer que a Semana de 22 lançou questões que foram definidas na década seguinte, onde as posições se definiram a partir das opções feitas.

Em relação à proposta modernista de renovação estética, Elizabeth Travassos também apontou que, na área musical, o modernismo chegou com força amortecida: “Apesar das

---

a Barbados e, provavelmente, ele devia ter conhecido a tal jovem em Belém ou em Manaus. Sabe-se também que nessa época um novo porto no Pará estava sendo construído com capitais ingleses, onde usavam mão de obra negra, importada da Ilha de Barbados, no Caribe. Assim, o mais provável é que tenha ouvido e anotado cantos e danças dos negros de Barbados em Belém mesmo, temas e ritmos depois utilizados nas *Danças Africanas* (que se chamaram no princípio de “Dança dos Negros de Barbados” ou ainda “Dança dos Índios Mestiços”). Mas essa obra só seria concluída em 1914. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 44.

<sup>381</sup> Ver GUIMARÃES, L. *Villa-Lobos vista da platéia e na intimidade*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, s.d, p. 26-43.

<sup>382</sup> Segundo Vasco Mariz, Villa-Lobos não foi a Paris para estudar ou aperfeiçoar-se: “ia exhibir o que já havia feito”, pois, ao contrário de muitos brasileiros, “o autor de Amazonas lá chegou com mentalidade própria e se fez conhecido em menos de um ano”. E, sobretudo “nenhum outro autor estrangeiro vindo de um meio tão atrasado musicalmente, como o Brasil de então, teve tanta sorte em Paris como Villa-Lobos”. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 64. A fala de Mariz é característica de uma bibliografia laudatória que enaltece a figura do compositor. Como já dito anteriormente, a recepção não foi tão calorosa assim, e o maestro teve de se adequar às regras do meio artístico francês.

descontinuidades técnicas e estilísticas percebidas na produção do início do século, é possível alinhá-la no eixo dos esforços nacionalizadores que têm início em meados do século XIX”<sup>383</sup>.

Esses esforços nacionalizadores configuram-se na discussão sobre que elementos sonoros deviam entrar na composição da música nacionalista brasileira; e também remetem a uma discussão no campo político, onde a arte e, em particular, a música nacionalista, passou a ter um caráter utilitário de propaganda durante todo o governo Vargas.

Por tudo que já foi dito até aqui, talvez possamos afirmar que o modernismo estabeleceu, por um lado, fortes conexões entre arte e política e, por outro lado, o movimento foi marcado por uma grande heterogeneidade de pensamento em relação aos elementos que caracterizariam uma *essência* cultural brasileira, discussão esta já travada pelos letrados românticos, quando apresentaram um Brasil cindido entre uma realidade *real e ideal*; seguidos pela geração de 1870, ao tentarem responder às questões *quem somos e/ou o que somos?* E a resposta foi a existência de uma nação mestiça, plural, mas fadada ao fracasso. Ao absorverem essa discussão, os *intelectuais* modernistas, de vários matizes, dentre estes, Villa-Lobos, transformaram a diversidade *racial* da nação mestiça, em diversidade *cultural*. Esta foi a alternativa encontrada para a criação do *nacional*.

### 2.2.3 – Inventando a nação

Após a realização da Semana de Arte Moderna, principalmente a partir de 1924, com a publicação do *Manifesto Pau-Brasil* e depois o *Antropofágico*, o movimento modernista passou por um processo de reconstrução e de debate; momento este onde as diferenças entre seus integrantes foram explicitadas de fato, o que levou o movimento a um redimensionamento de seus objetivos. A discussão sobre a *brasilidade* intervém no projeto modernista moldando de forma definitiva a concepção mesma de *modernidade* do movimento e a sua ligação, a partir daí, com a questão *nacional*.

No campo da música, os modernistas elaboraram uma série de artigos, publicados em vários jornais e revistas, nos quais a questão da renovação da linguagem foi cedendo lugar aos problemas da formação dos intérpretes e dos grupos musicais; à análise dos repertórios abordados

---

<sup>383</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 24.

e a suas interpretações; e à crítica à ópera e aos recitais pianísticos. Neste sentido, a revista *Klaxon* (1922-23) representou o primeiro momento efetivo de articulação mais ampla da proposta modernista, criticando duramente o *descriptivismo* romântico e a preferência *pianolátrica*, que fazia também do virtuosismo romântico o apanágio do pequeno mundo das salas de concerto.

Além de *Klaxon*, alguns dos mais importantes periódicos, que já existiam antes mesmo da *Semana*, como foi o caso das revistas *Fon-Fon*, *O Pirralho* ou a *Papel e Tinta*. Porém, o mercado editorial brasileiro ganhou mais exemplares de publicações, como *Revista do Brasil* (1925) e *Ariel*, cujo objetivo era “dar fôlego ao modernismo”, incentivar discussões e, claro, responder às críticas que cresciam contra o movimento em quase todos os diários. No Rio o destaque foi a revista *Estética*, fundada por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, em 1924-25 e com o apoio de Graça Aranha; em 1926 surgiram as revistas *Terra Roxa* e *Outras Terras*, ambas em São Paulo; em Minas se destacou *A Revista* (1925), que teve como um de seus fundadores o poeta Carlos Drummond de Andrade; *Leite Criôulo* (1929), também mineira, chegaria um pouco mais tarde<sup>384</sup>.

A partir dessas publicações, o debate no interior do Modernismo musical se intensificou, envolvendo questões que abordavam não só a renovação e a afirmação de uma linguagem moderna, mas estendendo-se igualmente à necessidade de abrir canais para o surgimento de uma nova música de característica nacionalista. Como desdobramento, a pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista culto foi enfatizada pelos intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas, integralistas, sem, contudo apresentarem confrontos teórico-metodológicos mais matizados. O exemplo dado por Contier foi, novamente, o escritor Mário de Andrade, cujo *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, se estabeleceu como uma referência estética no campo musical. O livro inseriu-se na conjuntura dos anos vinte, fortemente marcada pelo gosto musical das elites da *Belle Époque*, calcado no repertório clássico-romântico (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, entre outros). Em contrapartida, essas elites, em geral, repudiavam as linguagens das vanguardas musicais europeias, surgidas a partir de fins do século XIX, tais como o expressionismo alemão (Arnold Schoenberg), o futurismo italiano (Luigi Russolo, Balila Pratella) ou as obras de Erik Satie. Por

---

<sup>384</sup> Dentre as revistas do período destaca-se a revista *Ariel*, dirigida por Antônio Sá Pereira que, mesmo tendo uma curta duração, de outubro de 1923 a outubro de 1924, teve um número maior de colaboradores. Mário de Andrade foi figura frequente nas páginas da revista. Sobre o assunto ver MENDA, Mari Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa.

isso, para o autor, o modernismo nacionalista se transfigurou após 1922, numa polêmica contrária à permanência dos signos musicais internalizados pelos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo<sup>385</sup>.

Wisnik também compartilha dessa opinião:

As manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução estética radical, - nem se pensamos no modelo formal das vanguardas europeias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924. Para defini-las não se pode recorrer, pois, nem a ideia de uma ruptura drástica com a tonalidade [...], nem tampouco à ideia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição. [...] Assim, ao contrário do que pode prever quem olhe a Semana segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco *particularismo* nas suas manifestações – apenas alguns impulsos *característicos*, mesmo assim fortemente recobertos e desfigurados pela técnica utilizada<sup>386</sup>.

Assim, buscar novas formas de composição mostrou-se tarefa árdua para diversos compositores, como Villa-Lobos que, recorrentemente, reclamava da crítica especializada, pois a maior parte do público já estava acostumada com a música de concertos que se fazia no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos conservatórios e nos teatros, sendo poucos os que apreciavam a nova sonoridade. Em relação a essa crítica “encastelada” contra Villa-Lobos, Mário de Andrade escreveu:

Villa-Lobos é tão perseguido pelo desamor e impertinência da crítica indígena, que lhe nasceu o medo duma universal incompreensão e a mania de explicar suas intenções. Como si sua arte magnífica não bastasse para justificá-la, metese em explicações nem sempre claras ou exatas, pretendendo principalmente minuciar uma por uma as sutilezas que pôs nas suas construções – sutilezas que na realidade a música não pode transmitir [...]. Combarieu percebeu muito bem essa verdade quando deu à música a definição conciliatória de arte de pensar, *sem conceitos*, por meio de sons. Ora aos que tiveram com Villa-Lobos uma comunhão mais íntima ressalta o contraste entre a essência de sua música e o valor comotivo que ele lhe dá. Às vezes mesmo, [...] atinge pormenores de tal maneira objetivos, que um julgamento mais leviano dar-lhe-ia às composições uma intenção programática. *Mas Villa-Lobos felizmente está um século adiante*

---

80 anos da Semana..., cit., v. 1, p. 54; WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários* ..., cit., p. 101-102; ALAMBERT, Francisco. *A semana de 22...*, cit., p. 59-66 e 78-84.

<sup>385</sup> CONTIER, Arnaldo. “O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1, Ano I, nº 1, out./nov./dez. 2004, p. 3-4.

<sup>386</sup> WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários* ..., cit., p. 141. [Grifos do autor].

*deste romantismo. Sua musicalidade intensíssima participa característica e indissolivelmente a essência da música, sem nenhuma ligação intelectual*<sup>387</sup>.

Neste depoimento de 1923, Mário de Andrade afirmou ser a música do amigo Villa-Lobos irreduzível à sistemas e escolas precisas; sua harmonização não seria imposta, seria uma consequência natural, “inconsciente”, bem como, utilizando uma gama variada de recursos tímbricos, “é um feiticeiro incansável de efeitos instrumentais”<sup>388</sup>. Durante a década de 1920, Mário de Andrade e Villa-Lobos estiveram bem próximos, tendo o escritor acompanhado vários de seus concertos e recitais e, em seguida, escrevia sobre a música do amigo para os jornais brasileiros. Ele dizia que a música desenvolvida pelo compositor era *música pura*, isto é: “a música que não tem outra significação mais do que ser música; que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros, pela força dinamogênica, pela perfeição da técnica e equilíbrio do todo”<sup>389</sup>.

A fala do poeta corroborava para a construção de uma imagem do compositor enquanto artista *genial, independente*, “primitivismo pau-brasil”, como ele várias vezes se referiu. Sua fala, entretanto, remete a uma discussão importante acerca da concepção de arte e de artista, pois tal perspectiva pressupõe o isolamento deste com as questões de sua época, de caráter político, social e/ou cultural, numa tentativa de desvincular, portanto, da produção artística, o caráter intelectual. No caso específico da música, o artista estaria sujeito, apenas, às influências de questões formais do seu campo, e não sob as influências sociopolíticas de seu meio. Mas, na década de 1930, sua postura mudou vertiginosamente em relação ao compositor, no momento em que se deu a aproximação de Villa-Lobos com o governo Vargas, fato este, veemente reprovado por Mário de Andrade que passou a publicar, a partir daí, críticas duríssimas em relação ao maestro. Momento também que o escritor escreveu sobre a função social, quase *missionária*, a ser desempenhada pelo artista na construção da música nacional. Uma escrita distante, portanto, de qualquer neutralidade. Sua arte era *interessada*.

Mário de Andrade teve um papel importantíssimo num fazer musical conhecido como *nacionalista*, ao lançar, com o seu *Ensaio sobre a música brasileira*, a base teórica que iria

---

<sup>387</sup> ANDRADE, Mário de. “Villa-Lobos”. *Revista do Brasil*. São Paulo, Anno VIII, volume 23, nº 89, maio de 1923, p. 51. Disponível no site <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26314>. Acesso em 22/11/2016.

<sup>388</sup> ANDRADE, Mário de. “Villa-Lobos”. *Revista do Brasil ...*, cit., p. 51.

estabelecer as normas para o “fazer música nacional”. A tese central do livro foi destacada logo no seu início: “Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior a nossa raça. [...] Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela”<sup>390</sup>. Na fala do modernista, portanto, a mestiçagem pensada pela geração anterior, sobretudo em Sílvio Romero, surgia agora como uma “raça indecisa”, ou seja, como resultado de um processo, ainda em andamento, de constituição da nacionalidade. Fica muito clara aqui a continuidade intelectual entre as gerações de 1870 e a de 1922 ao pensar a nação possível a ser construída pelos *intelectuais*.

Sobre a questão do *nacional* na obra de Mário de Andrade, Maria Elisa Pereira, afirma que esta revela a busca pela construção da *unidade* e da *identidade nacional* conciliando arte e ação – *artefazer* como o escritor costumava falar – de intelectuais e artistas. Esta arte deveria alicerçar-se no folclore que, para ele, chamava-se arte popular. No seu entender, a *unidade* e a *identidade* do Brasil podiam ser obtidas pela via cultural, ou seja, em sua teoria, o *espírito de cada povo* se manifestava em suas tradições populares, cujo estudo daria aos compositores conhecimentos técnicos, para comporem *música brasileira*: aquela que reflete “as características musicais da raça” e que estão na *música popular*<sup>391</sup>. Mas, Mário de Andrade revelou-se muito pouco preocupado com a música popular em si. Na verdade, o seu projeto de criação do que denominou música *artística* ou *erudita*, tomava a tradição *popular* ou *folclórica*, apenas como fonte de estudo. Segundo Avelino Romero, o “seu folclorismo estava longe de reconhecer um valor estético próprio às manifestações populares, e atendia à necessidade de um ‘critério social’ para a música brasileira”<sup>392</sup>.

Ainda sobre a composição de uma *música nacional*, para Mário de Andrade, não havia um elemento mais *brasileiro* do que outro, que se deveria levar em consideração nesta tarefa. Também aqui o diálogo entre o escritor e o musicólogo se manteve. Mário, tal qual Romero, se referia à tradição indígena e, refutando o seu caráter de mais brasileira disse:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os arborígenes, pois que

---

<sup>389</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1958, p. 110-111.

<sup>390</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972, p. 13.

<sup>391</sup> PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2006, p. 24-28.

<sup>392</sup> PEREIRA, Avelino Romero. “De Sílvio Romero a Heitor Villa-Lobos...”, cit., p. 294.

só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isto é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com uma escolha discricionária e diletante de elementos: *uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita* que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada<sup>393</sup>.

Embora tenha proposto o estudo das tradições populares para se “fazer música nacional”, Mário fazia uma distinção entre música *popular* e *erudita*, compreendendo que caberia ao artista fazer a *transposição erudita*, ou seja, a mediação intelectual entre as duas tradições. O compositor nacionalista, como esclareceu no *Ensaio*, devia criar uma ponte entre os dois pólos culturais, sendo que o elemento *popular* e o *nacional* da música tornavam-se visíveis no folclore, mas raramente na música urbana. O *povo* seria o depositário da “alma brasileira” porque era dotado de uma sonoridade “natural” e “verdadeira”, mas o *povo* considerado aqui era aquele das pequenas cidades e do sertão e, não o *povo* das grandes cidades, cuja música já estaria marcada pela música de mercado. Isso não significava, contudo, que a música urbana deveria ser simplesmente desprezada. Segundo Mário de Andrade, aí também existiriam manifestações representativas da música popular brasileira, como o Choro e a Modinha. Seria preciso “ao estudioso discernir no folclore urbano o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é tradicionalmente popular, enfim, do que é popularesco”<sup>394</sup>.

Importante destacar que esse debate sobre o *nacional* no campo das artes e da cultura estava inserido numa conjuntura mundial específica, a do final da Primeira Grande Guerra Mundial e da intensificação do interesse dos intelectuais europeus na busca de suas identidades culturais calcadas num “espírito nacionalista”. No campo musical, França, Alemanha e Itália consolidam-se como os grandes centros de produção e difusão da música ocidental. Vale ressaltar aqui que o termo ocidental equivalia a universal, ou seja, a uma linguagem erudita que serviria como o único padrão para embasar a produção musical de todos os países. Porém, em reação a essa concepção universalista, houve a tentativa de criação de estéticas próprias, que caracterizariam a singularidade de cada povo. Na França, por exemplo, em seu texto *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Jean Cocteau defendeu uma música erudita nitidamente francesa, inspirada na

---

<sup>393</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972, p. 16.

<sup>394</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972, p. 5.

cultura popular – o circo, o *vaudeville*. Na Hungria, Béla Bartók defendeu a modernidade musical a partir de critérios metodológicos semelhantes aos de Mário de Andrade. Essa (re)descoberta da *cultura popular* está relacionada também com a ascensão do nacionalismo na Alemanha, Suécia, Finlândia, Grécia, Polônia, entre outros povos<sup>395</sup>.

No Brasil, o debate acerca da ideia de uma música *nacional* se colocou, de forma diferente, por Carlos Gomes, Nepomuceno e Alexandre Levy. Entretanto, como já mencionado, com exceção dos trabalhos de Sílvio Romero e Mello Moraes Filho, ainda não existia uma tradição, no Brasil, de pesquisas sobre as tradições populares. No que se refere à música, novamente Mário de Andrade se destacou num trabalho de pesquisa de material folclórico, organizando uma missão de pesquisa folclórica a vários estados do país; seguido, na década de 1940, por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que criou a cátedra de Folclore Musical e um Centro de pesquisas Folclóricas, no Instituto Nacional de Música<sup>396</sup>. Na época de Villa-Lobos, entretanto, essa discussão ganhou fôlego com a publicação de várias obras, como a de Euclides da Cunha, Lima Barreto e, na década de 1930, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, são alguns dos exemplos. Na perspectiva de Mário de Andrade, por exemplo, os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuravam atribuir novos significados às concepções sobre o *popular* e o *erudito*, ainda sob a influência do Romantismo do século XIX, mas sem deixar de manter o diálogo com as tendências estéticas europeias. Em relação à nova metodologia para escrever música erudita, Mário de Andrade foi enfático:

O critério de música brasileira para a atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular<sup>397</sup>.

---

<sup>395</sup> Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. “O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade...”, cit., p. 9-11. Já nos E.U.A. destaca-se a música folclórica de Pete Seeger (1919-2014). Informações obtidas no [site www.g1.globo.br/musica](http://www.g1.globo.br/musica). Acesso em 03/08/2014. Ver também GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 75-82.

<sup>396</sup> PEREIRA, Avelino Romero. “De Sílvio Romero a Heitor Villa-Lobos...”, cit., p. 292.

<sup>397</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.*, cit, p. 19.

Em relação à situação da *música brasileira* no contexto internacional, Mário de Andrade disse que esta ocupara até então uma posição subalterna, ou seja, de cópia e imitação. Em sua opinião, o artista deveria se apropriar do que de “melhor” houvesse dos elementos musicais europeus, bem como, do que mais característico existisse na *cultura brasileira*, com reservas para o que chamou de *exclusivismo* – uso excessivo das características nacionais sem mesclá-las habilmente às características internacionais e ao *unilateralismo* – uso de elementos étnicos indígenas e africanos anteriores à “amalgamação” brasileira. Portanto, ao artista moderno cabia *nacionalizar o popular*, ou seja, transformá-lo em *brasileiro* sem tomar posturas *exclusivistas e unilaterais*.

Ao defender a nacionalização da música erudita brasileira, ao mesmo tempo em que apresentou sua insatisfação com relação à produção musical nacional, ainda sujeita ao padrão europeu, admitiu que:

O critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

E arara. Porquê, imaginemos com senso-comum: Se um artista brasileiro sente em si a força de um gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como gênio saberá *fatalmente* encontrar elementos essenciais da nacionalidade. [...] Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porquê não tem um gênio por mais nacional (Rabelais, Goya, Whitman, Ocussai) que não seja patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário.[...] Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta<sup>398</sup>.

O projeto desenvolvido por Mário de Andrade era tanto ambicioso, quanto complexo. Através de seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, ele apresentou as diretrizes para a produção de uma música *nacional*, através do levantamento da música folclórica, bem como, na orientação para músicos e artistas para se tornarem conscientes de sua *função social*, na produção de uma arte *interessada*<sup>399</sup>. E foi nesta direção, que ele escreveu o *Ensaio*, dirigindo-se “aos 99 por cento

---

<sup>398</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira...*, cit., p. 19.

<sup>399</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira...*, cit., p. 38-39. [Grifos do autor].

dos artistas” e, num tom bastante autoritário, desqualificou quem pensasse de outro modo. Mário de Andrade preconizava como função social para a criação artística no Brasil, a formação de uma nação através da *alta* cultura. Ao contrário dos países europeus, que considerava detentores de uma cultura avançada, o Brasil ainda não havia produzido sua cultura *nacional*, cabia então a todo artista preocupar-se com esta questão.

O projeto defendido pelo escritor, de uma música *nacional* consolidou-se na década de 1920, a partir das pesquisas folclóricas sobre o jongo, o martelo, o pastoril, entre outras manifestações populares. Para Mário de Andrade, no Brasil daquela época, o compositor que melhor transitava entre esses dois mundos – o *popular* e o *erudito* – era Villa-Lobos: sendo capaz de se inspirar nas *falas culturais do povo* e internalizar em seus *Choros* traços sonoros inspirados em cantores anônimos.

Nesse período, Villa-Lobos já estava em plena produção<sup>400</sup> e, nas suas internalizações, *conscientes ou não*, o compositor procurou, paralelamente, utilizar novos elementos técnicos introduzidos nas linguagens musicais contemporâneas: polimodalidade, polirritmia e politonalidade. De um lado, a inspiração na temática folclórica e, de outro lado, o emprego de técnicas compatíveis implicou na procura dos traços fundamentais para elaborar o retrato sonoro do Brasil. Fundamentando-se nessa metodologia, os modernistas procuraram consolidar e fortalecer o *nacional*, visando opor-se à música estrangeira ou à música *exótica* ou regional.

Nesta direção, os *Choros* nº 2 de Villa-Lobos foi dedicado a Mário de Andrade, em 1924, havendo, assim, uma confluência entre o que era falado pelo autor de *Macunaíma* e *Pauliceia Desvairada* e o discurso musical do compositor da série de *Choros* e das *Bachianas*: o diálogo entre as inovações técnicas dos modernistas brasileiros e dos vanguardistas europeus. Mas, fortemente envolvido pelas modas de viola mineiras e pelos mais diversos gêneros populares executados pelos chorões (mazurcas, valsas, modinhas), Villa-Lobos, independentemente do projeto modernista, já vinha, de certa forma, colaborando com a *construção* da nação através da música, do estudo de seu folclore. Sobre este, aliás, assim se expressou o compositor: “Folclore é o cultivo, das manifestações intuitivas e recreativas-fisiológicas do povo, como sejam a arquitetura, a dança, literatura, música, pintura, escultura”<sup>401</sup>. E essas manifestações para Villa-

---

<sup>400</sup> Na década de 20 produziu as *Serestas*, os *Choros*, os *Estudos* para violão e as *Cirandas* para piano. Informações disponíveis em *Villa-Lobos, Música Fala* no site oficial do museu: [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br). Acesso em 08 de maio de 2013.

<sup>401</sup> Documento disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos: Seção de Manuscrito: Pasta 2: HVL: 01.01.30.

Lobos tinham origem nos elementos que constituíram o nosso *povo*, no cruzamento de *raças e sub-raças* e que deu origem ao que ele denominava de *alma artística brasileira*. Num documento intitulado *Sobre os sertanejos*, ele disse:

São quatro os elementos que influíram na música popular e que poderão servir para um estilo base da futura música artística nacional: indígena (nativo selvagem), português, espanhol (Europa) e o negro (África selvagem).

A fórmula sonora que se encontra em todo o ambiente da verdadeira música brasileira é a seguinte:

O *indígena* concorre com o *tom melancólico e bárbaro* (1), o que torna qualquer melodia extremamente vaga e sem nenhuma importância a qualquer acompanhamento que lhe segue.

O *português*, com o *sentimento apaixonado e romântico* (herdado do italiano) e procurando dar a forma dos processos e técnicas da música europeia.

O *espanhol*, com um pouco de *vivacidade e calor aparente* (herdado dos mouros), volatilizando em arabescos qualquer melodia ligeira e sem quadratura.

O *negro*, com toda a *elasticidade rítmica*, própria da música africana, em acentuações brutas e síncopes rústicas.

É do *choque da fusão de temperamentos instintivos musicais destas raças*, que surgem as nossas músicas e danças, tão irregulares e chocantes talvez para os apegados às tradições europeias, mas tão humanamente sublimes para os progressistas (2). [...]

- (1) Próprio das raças incultas, que desconhecem a lei convencional das quadraturas, a simetria do bom gosto, a relatividade das formas, o equilíbrio da lógica e só compreendem a lei do espaço pelo mistério da natureza e a liberdade absoluta dos instintos humanos.
- (2) As nossas músicas e danças cujo aspecto, a ser realizado pelos seus próprios criadores, é o que transfígura, se transforma. E a causa desta mudança é simplesmente<sup>402</sup>.

No documento, o compositor enumera as *raças* formadoras do povo brasileiro, qualificando cada uma delas para, em seguida, avaliar o resultado de seu cruzamento em termos musicais, a fim de estabelecer o caráter *nacional*. No documento, ele não chegou a usar o termo *mestiço*, mas sua fórmula explicativa em muito nos faz lembrar a nação mestiça presente na *fala* de Silvio Romero e, a partir daí, podemos dizer que se estabeleceu um diálogo particular e propriamente histórico.

Entretanto, a apropriação do folclore por Villa-Lobos foi, aliás, bastante problemática. As *pesquisas* do compositor nas suas viagens pelo Brasil não guardam a menor relação com o

---

<sup>402</sup> Documento disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos: Seção de Manuscritos: Pasta 1: HVL: 01.01.29. O documento não é datado, mas tem a caligrafia de Villa-Lobos. [Grifos meu].

trabalho de outros músicos nacionalistas da época. “O folclore sou eu”, declarou Villa-Lobos, revelando uma concepção, no mínimo, bastante original do fenômeno. É que este compositor na verdade nunca fez pesquisa folclórica, em sentido estrito. Nas suas viagens, entrou em contato com muito da tradição musical brasileira e certamente assimilou-a de forma bastante livre e criativa. É importante, porém, lembrar que Villa-Lobos viajava movido pelo desejo de conhecer o país, não o fazia como pesquisador, mas como músico que tocava para ganhar o próprio sustento (isso segundo declarações dele próprio). O folclore,

Villa-Lobos empregou-o grandemente em sua música. Mas para ele o canto popular não é de modo algum um elemento de pesquisa, de observação, de adaptação. [...] Villa-Lobos embora não o dissesse sempre, para não irritar os amigos, no seu íntimo ele caçoava dos musicólogos e dos folcloristas. Para ele era o faro, era a intuição que contava. O que ele escreveu durante a vida do saudoso compositor cubano Amadeo Roldan: - ‘Roldan, dizia ele, conhece o verdadeiro caminho. Não podia ter melhor orientação, como músico americano que é. Brevemente ele chegará à fase de criação onde se diz: o folclore sou eu e onde se produz melodias mais autênticas ainda do que as que existem concebendo-as na sua própria imaginação’<sup>403</sup>.

Avelino Romero também chamou atenção para o fato de Villa-Lobos não ter feito pesquisas folclóricas e de ter sido o herdeiro de uma coleção de cantos populares e danças de Nepomuceno, segundo depoimento de Otávio Bevilacqua, entregues ao compositor pela viúva deste<sup>404</sup>.

Em outro documento, o compositor discriminou as *raças e sub-raças* formadoras de nossa cultura, dando as características de cada uma, no mesmo estilo do documento anterior, mas aqui, tentou construir uma história da fusão das *raças* formadoras da *cultura brasileira*, a partir de marcos políticos, econômicos e sociais. Cada fase tem um título, de acordo com o período de nossa história:

Época 1500 (encontro da terra selvagem), as raças foram assim organizadas:

- 1º Índio e Branco – Curiboca (sub-raça semi-civilizado)
- 2º Curiboca e Branco – Mameluco (geração de 1ª espécie)
- Caboclo (do Maranhão até o Amazonas)
- Bugre (geração de 1ª espécie)

---

<sup>403</sup> Ver SANTOS, Marco Antonio. *Música e Hegemonia: dimensões político-educativas na obra de Villa-Lobos*. Niterói, Dissertação de Mestrado/Faculdade de Educação/UFF, 1996, p. 48.

<sup>404</sup> PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política...*, cit., p. 297-298.

3º Curiboca e Índio – Mameluco (geração de 2ª espécie)  
Bugre (geração de 2ª espécie)

Época 1500 a 1600 (Implantação da colônia portuguesa), a organização: 4º Mameluco e curiboca – Mestiço (geração de 1ª espécie).

E continua com a época de 1700 e depois 1889:

Época 1700 (Importação dos negros)  
(1º elemento)

5º Índio e negro – Cafuz, cafuzo ou carafuzo, Caborés (semi-civilizados) e Mestiço

6º Curiboca e negro – Mulato (geração de 1ª espécie) - sub-raça que abrange quase todo o litoral civilizado do Brasil

7º Branco e negro – Mulato (geração de 2ª espécie)

8º Negro e mulato – Creoulo, crioulo ou crioulo, Cabra e Jagunço (sub-raça formada pela Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro)

9º Mulato e branco – Terção

Época 1889 (Transformação do regime)

Os cruzamentos simultâneos e sucessivos destas raças e sub-raças, já envolvidos num período de meia civilização europeia, produziram três espécies de tipos característicos que se destacaram e que mais concorreram com elementos poderosos, para se firmar a nossa Alma artística, no que se refere a poesia, lendas, danças e música (1). Para melhor elucidação cronológica destes tipos, julguei conveniente classificá-los da seguinte maneira: Localizados, Profissionais e Qualificados.

(1) Porque não cogitavam da pintura, escultura.

Os *Localizados* são tipos incultos que se estacionaram nos sertões mais afastados das pequenas vilas e cidades de província, embora sejam ou não nascidos no mesmo lugar, sem conhecerem nenhum progresso, a não ser alguma pequena influência de caráter bizarro, transportado por poucos estrangeiros que lá visitam, por interesse puramente comercial. No entanto, são admiráveis poetas repentistas, imaginadores de lendas fantásticas, improvisadores de músicas, com ritmos e melodias estranhas e criadoras de danças originais. São tipos que nunca ouviram falar em nenhum poeta civilizado de qualquer época do país. Assim, o mesmo, na dança e na música chamam-no de: Sertanejos, Caipiras, Matutos, Jecas, Capiáu, Tabaréu e Gaúcho.

Os *Profissionais* são, às vezes, os mesmos Localizados ou tipos aventureiros, supersticiosos, mas que fazem absoluta questão de um título que o vulgo os batiza e eles mesmo se classificam, devido ao que eles fazem de maior habilidade, embora exercendo profissões diferentes daquela que realmente ocupam. São inconscientemente orgulhosos e valentões, prosando-se sempre de já conhecerem grandes poetas, ouvirem música italiana e adaptarem danças e todas de origem portuguesa, espanhola e dos negros africanos. São, geralmente, cantores, poetas e músicos de inclinação. Contudo, são bem originais, e sobre o que eles produzem, com uma pequena seleção criteriosa, é tudo o que há de mais aproveitável para o nosso folclore. Chamam-no de: Cantadôs (Deformação de

“cantadores”), Vaqueiros, Violeiros, Gaiteiros, Boiadeiros, Cangaceiros, Pioneiros, Tropeiros.

Os *Qualificados* poderão também ser deformados dos Localizados e Profissionais, porém, estão convictos de já conhecerem a civilização de uma importante cidade ou capital. São tipos arranjados e petulantes que vivem ou vegetam desde a mais baixa à mais alta sociedade. Cultos ou incultos, colocados ou desclassificados, inteligentes ou estúpidos, com caráter ou péssima índole, hábeis e às vezes geniais, são tipos que mais decantam a nossa natureza (os nossos aborígenes), positivamente, usam a escola. São boêmios da rua, que fazem serenatas sentimentais, picantes e pitorescas ao luar, cantando ou compondo trechos musicais populares, que muito concorreram para identificar o característico do nosso folclore pela maneira pessoal que o fazem, sobretudo, quanto ao ritmo. São os implantadores do nosso carnaval (O Carnaval do Brasil). Eis os fotótipos de várias sub-raças que fazem personificar o temperamento do povo brasileiro: Cuero, Capadócio, Capanga, Moleque, Malandro, Capoeira, Bilontra, Seresteiro, Águia, Chorão, Cafagésia, Pau-d’água, Pernóstico<sup>405</sup>.

A tipologia étnica apresentada por Villa-Lobos é, no mínimo, curiosa pela variedade de grupos que se distinguem não só por fatores étnicos, mas comportamentais também. Apesar de confuso, o documento estabeleceu uma história desses cruzamentos e como esses grupos foram se distribuindo no espaço nacional. O compositor, não só se preocupou em estudá-los, juntamente com os tipos resultantes, como também, estabeleceu os *aspectos psicológicos* de cada *raça* ou *sub-raça* de seu esquema, na tentativa de buscar um *espírito* comum e de se conhecer a *psicologia nacional* do brasileiro. Também aqui pode se constatar o diálogo com pensamento da geração de 1870.

Os dados apresentados por Villa-Lobos lembram muito as discussões acerca da formação da nacionalidade, no início do século XX, muito marcadas ainda pelo discurso cientificista e evolucionista. Em sua análise, ele estabeleceu uma relação entre *raça* e *história*, na busca das influências africanas, indígenas, portuguesa e espanhola para a fixação de uma *música nacional*. Em sua perspectiva, a música no Brasil teria surgido com os índios, constituindo-se em elemento intrínseco à natureza da vida tribal na América. Essa musicalidade era formada por “manifestações precárias de ordem estética, curtos desenhos rítmico-melódicos, entoados em uníssono para sublinhar os movimentos da dança ou acompanhar as cerimônias rituais”<sup>406</sup>. Assim sendo, para o compositor a música estava no inconsciente histórico da nação, representado pelo

---

<sup>405</sup> O documento está disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos na Seção de Manuscritos: Pasta 2: HVL. 01.01.32.

amor do índio ao canto tribal. Mas a música no Brasil atingiria outro patamar, segundo o compositor, com o canto coletivo ministrado pelos missionários religiosos aos índios. Sobre isso ele disse: “quase que se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva<sup>407</sup>”.

Prosseguindo em sua análise, Villa-Lobos afirmou que desde a colônia a música erudita no Brasil perdeu seu vigor, vivendo um *interregno* letárgico, apresentando uma feição puramente europeia, mesmo quando se utilizava de uma música nacional. Este *interregno* só seria interrompido com a introdução do canto coletivo nas escolas, ao mesmo tempo em que restauraria a função social que a música tivera no período colonial. Esta teria sido uma “obra de legítima catequese”, empreendida pelo Estado Novo, “quatro séculos mais tarde”, segundo o compositor, despertando “as energias raciais e fortalecendo o sentimento de civismo”<sup>408</sup>. Também Mário de Andrade concebia o canto coral dessa forma, enquanto humanizador dos indivíduos, generalizador de seus sentimentos e, portanto, melhor exemplo de arte interessada.

Outro importante escritor do período, também representante da corrente folclorista ligada ao nacionalismo musical, Renato Almeida (1921-1980), ao se referir à formação da música popular brasileira apontou como elementos da nacionalidade:

A maior parte dos lusitanos, depois de negros e por fim de índios, além de outros que, no curso da nossa vida, a eles se incorporaram. Esse encontro de culturas se efetuou porém ao calor de um meio diferente, cuja ação deveria ser altamente modificadora das heranças primitivas. Além do mais, as condições em que nos fomos pouco a pouco desenvolvendo determinaram, física e espiritualmente, as mais profundas transformações, na intensa miscigenação operada<sup>409</sup>.

No discurso do folclorista, também a *raça e ação do meio* aparecem como responsáveis pela formação da música *nacional*. Os modernistas absorveram muitas das discussões travadas pelos *intelectuais* da geração de 1870 e, com Renato Almeida não foi diferente. Afirmava ainda que o conhecimento do folclore permitia “desvendar a mentalidade primitiva e popular e, através

---

<sup>406</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, s.d., p. 23.

<sup>407</sup> Idem, p. 23-24.

<sup>408</sup> Idem, p. 24-25.

dele traçar caminhos que levassem a conclusões relativas a todos os aspectos da vida humana, sejam de ordem psíquica, seja de natureza social, política, econômica, artística, etc”<sup>410</sup>.

Além de aproveitarem o material folclórico em composições musicais, esses *intelectuais* apontavam os benefícios que esse uso poderia trazer no campo da educação. Mas era necessário selecionar os elementos proveitosos do folclore, recomendava o escritor, desprezando aqueles que poderiam trazer informações “indesejáveis”. Sobre o uso do folclore na educação do homem do campo ele falou:

Dentro do saber e da técnica imemoriais do povo se fará a educação do homem do campo, evitando quanto lhe resultar maléfico à saúde, à alimentação, à formação moral, mas mantendo-se e salvaguardando os elementos úteis e tradicionais da cultura. [...]

No debate sobre Folclore e Educação vem sempre à baila um tema – há um Folclore útil e aproveitável e um outro inútil, prejudicial e condenável. O fato é óbvio, apenas não é privativo do Folclore, acontece com quase todos os aspectos da vida, por isso mesmo a função seletiva é fundamental à inteligência<sup>411</sup>.

Renato Almeida dava ainda exemplos do que seria considerado “folclore inútil”: “textos falados ou cantados que contenham erros, estórias de terror ou fantasias que excitem as crianças, além de alguns adivinhas que possuem caráter obsceno”<sup>412</sup>. Ao professor caberia a seleção do material. Essa deveria ser a diferença entre um folclorista, aquele que ensina folclore, e a do professor, aquele que retira somente a “porção útil” do folclore e a transmite a seus alunos. O folclorista destacou o trabalho de Villa-Lobos na educação musical e o uso que fez do “folclore útil”.

Neste campo, Villa-Lobos, da mesma forma que outros artistas, escritores e educadores, teve que enfrentar os conflitos e divisões de sua época e, também participou das discussões acerca da educação musical. Nessa área se apresentavam, simultaneamente, as questões ligadas ao debate entre as tendências pedagógicas em disputa e aquelas ligadas a formulações sobre as bases de uma música nacional. O compositor, ao conceber um projeto de educação musical, baseado no canto orfeônico e no folclore, colocou em prática um movimento que buscava a *verdadeira* função da música socializada e, para tanto era necessário:

---

<sup>409</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro:F. Briguiet & Cia. Editores, 1958, p. 11-12.

<sup>410</sup> ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro:Livraria Agir Editora:INL, 1971, 47.

<sup>411</sup> ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*, cit., p. 51.

<sup>412</sup> ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*, cit., p. 52.

Em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela formação de uma consciência musical brasileira e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres étnicos, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio. Mas como conseguir esse desiderato? Como traçar as diretrizes firmes de um plano que satisfizesse a essas finalidades?<sup>413</sup>

Para o compositor, a fixação de uma *consciência musical brasileira* não seria dada pelos conservatórios de música, preocupados apenas com a formação de ordem artística, mas sim, através do canto orfeônico que, com o seu enorme poder de coesão, auxiliaria a formação moral e cívica de crianças e jovens, impregnando-as do espírito de brasilidade e de uma consciência autenticamente brasileira. Dessa forma, a prática do canto orfeônico tornou-se, no Brasil, uma ferramenta de doutrinação cultural e de propaganda do Estado, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma nova forma na relação entre *cultura e política*.

---

<sup>413</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista...*, cit., p. 8.

## Capítulo 3

### O tempo de Villa-Lobos: música, política e educação

O movimento renovador de 1930 traçava com segurança, novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil rumos decisivos, de acordo com o seu processo lógico de evolução histórica.

Cheio de fé na força poderosa da música, senti que com o advento desse Brasil Novo era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro de minha Pátria<sup>414</sup>.

A carreira artística de Villa-Lobos foi construída ao longo das primeiras décadas do século XX, momento marcado por um intenso debate acerca da *identidade brasileira*, bem como de polêmicas na área pedagógica, abrangendo reformas de ensino nos estados, e apontando a necessidade de novas oportunidades de educação, numa tentativa de articulá-la com o modelo sociopolítico vigente. Educadores e músicos participaram dessa discussão e o ensino de canto orfeônico, proposto por Villa-Lobos, representou a forma como este se posicionou frente às várias concepções em disputa no período, buscando se situar como músico, frente aos desafios da realidade brasileira, tal como a compreendia. Sua atuação, portanto, revelou seus horizontes musicais, políticos e ideológicos e que só podem ser matizados dentro do contexto em que viveu.

Neste sentido, iniciaremos o capítulo com um breve esboço das características do Rio de Janeiro, no início do século XX, local onde Villa-Lobos nasceu e se formou músico, no contato com a tradição erudita e a popular, no meio dos chorões, seresteiros e sambistas e, onde mais tarde, desenvolveu sua proposta de intervenção pedagógica. Em seguida, discutiremos o início de sua carreira, os primeiros concertos, as dificuldades iniciais, bem como, as duas viagens que realizou a Paris, onde manteve contato com alguns dos mais importantes músicos de sua época. Quando retornou ao Brasil, em 1929, já famoso e com sua obra publicada, encontrou o país à beira de mudanças políticas importantes que, sem dúvida, repercutiram em sua carreira artística. Apesar do reconhecimento internacional, o maestro se encontrava numa situação financeira muito difícil, ainda sem emprego e, diante das dificuldades para se estabelecer artisticamente no Rio,

---

<sup>414</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 18.

resolveu ir para São Paulo, onde julgava obter maiores oportunidades. De fato, estas surgiram ao se aproximar, inicialmente, de políticos paulistas, tendo conseguido o apoio necessário para realizar, o que se convencionou chamar de *Excursão Artística Villa-Lobos*. Esta foi a primeira ação conjunta entre o compositor e agentes do Estado. Neste momento, música e política estiveram consonantes.

### 3.1 - O Rio de Janeiro de Villa-Lobos

Glória ao grande brasileiro que por um milagre de amor  
Fez do Rio de Janeiro, um jardim encantador!<sup>415</sup>

Villa-Lobos desenvolveu seu trabalho pedagógico no Distrito Federal, numa época, em que se procurava criar um novo *conformismo*, forjar um *novo* homem adaptado às novas condições de trabalho em uma sociedade cada vez mais urbana, complexa e em processo de industrialização. A indústria começa a assumir uma importância crescente na economia do país e a ocupar novos espaços políticos. O Rio de Janeiro, então capital da República, passara por muitas transformações desde a queda da Monarquia. É nesta cidade que Villa-Lobos se torna músico, no convívio com as ruas, mais do que com as escolas de música, que o compositor, praticamente, não frequentou.

O Rio de Janeiro era a maior cidade do país nessa época, a capital política e administrativa e o comportamento político de sua população tinha reflexos imediatos no resto do país. Segundo José Murilo de Carvalho, o Rio de Janeiro crescera muito no final do século XIX e sua população, em 1890, chegou a 522 mil. Em termos econômicos e financeiros a situação não era melhor, a inflação elevava o custo de vida e a imigração aumentava a competição pelos poucos empregos existentes. A xenofobia encontrou seu alvo principal nos portugueses, acusados de roubar os empregos e de explorar os brasileiros através do controle do comércio e das casas de aluguel<sup>416</sup>.

---

<sup>415</sup> Estribilho de um hino escolar – letra de Leôncio Corrêa, música de Ernesto Nazareh e arranjo de Heitor Villa-Lobos -. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção Documentos Manuscritos: Pasta 24: HVL 04.05.50.

<sup>416</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 17, 19-20.

A expectativa inicial, despertada pela República, de maior participação, foi sendo sistematicamente frustrada. Desapontaram-se os *intelectuais* com as perseguições do governo Floriano;<sup>417</sup> desapontaram-se os operários, sobretudo sua liderança socialista, com dificuldades de se organizarem em partidos e de participarem do processo eleitoral. Todos esses grupos tiveram de aprender novas formas de inserção no sistema. Os *intelectuais* desistiram da política militante e se concentraram na literatura, aceitando postos decorativos na burocracia, em especial no Itamaraty de Rio Branco. Os operários cindiram-se em duas vertentes principais, a dos anarquistas, que rejeitava, e a dos que procuravam integrar-se na estrutura do Estado. Quanto ao grosso da população, quase nenhum meio lhe restava de fazer ouvir sua voz, exceto o veículo limitado da imprensa. Além disso, as constantes revoltas e greves envolvendo militares, operários e outros setores da população do Rio, acabaram por produzir, como reação, uma nova fórmula para neutralizar a agitação na capital. A solução seria fortalecer os estados, pacificando e ‘cooptando’ suas oligarquias<sup>418</sup>.

Neste cenário, o Rio de Janeiro “exercita as funções de centro aglutinador dos mecanismos de superação das crises e de depositário da confiança no progresso da civilização brasileira”, ou seja, cria-se a necessidade de dar conta da complexidade cada vez maior da população da cidade, decorrente do aumento das migrações e imigrações, da libertação dos escravos, resultante da ampliação das funções urbanas<sup>419</sup>. O resultado é o movimento do “Rio civiliza-se”, devendo tornar-se o cartão postal da República e que, para tanto, deveria passar por uma profunda reforma urbana. Prédios e casarões do centro são desapropriados e derrubados para abrir espaço para as novas e modernas avenidas. As camadas populares são deslocadas para os subúrbios e favelas da periferia. O “bota-abixo” dos cortiços e do antigo casario habitado por populares tinha como uma das justificativas a necessidade de melhorar as condições sanitárias da cidade assolada constantemente por epidemias no verão<sup>420</sup>.

---

<sup>417</sup> Essas perseguições teriam atingido o pai de Villa-Lobos que, depois de escrever contra o presidente, teve ordem de prisão decretada por um suposto desvio de livros da Biblioteca Nacional, onde trabalhava e, por isso, teve de fugir do Rio de Janeiro indo morar no interior de Minas Gerais por uns tempos. O autores que defenderam esta versão, contudo, não apresentaram provas documentais. Cf. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*, cit., p. 24 e SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”..., cit., p. 46-47.

<sup>418</sup> Ver CARVALHO, J. M. de. *Os Bestializados...*, cit., p. 33 e 37.

<sup>419</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. “História da Urbanização do Rio de Janeiro. A cidade capital do século XX”. In: CARNEIRO, Sandra & SANT’ANNA, Maria Josefina (orgs). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2009, p. 86.

<sup>420</sup> Mais detalhes sobre o assunto ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Div. de Música Popular, 1983, p. 39; ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições*. Rio

Ao lado da reforma urbana, o saneamento da cidade era considerado um aspecto básico na modernização do Rio e, neste sentido, o ensino médico também sofreu uma grande reforma, adaptando-se às necessidades de uma nova metrópole. Oswaldo Cruz, então diretor do Serviço de Saúde Pública, enfrenta a febre amarela, a peste bubônica e a varíola. O pensamento médico passa a dar a direção da modernidade, provocando protestos da população<sup>421</sup>.

Se os protestos da população já denunciavam um quadro de fragmentação social e a falta de espaços para a participação política, já que apenas 20% desta (no Rio) tinha direito a participar do processo eleitoral, de acordo com a legislação que excluía os menores de 21 anos, as mulheres, os analfabetos, os frades e as praças de pré, por outro lado, a população se reunia em espaços, como as festas populares, organizações carnavalescas, nas associações de auxílio mútuo e sociedades religiosas. As festas populares como as da Penha e da Glória mobilizavam milhares de pessoas todos os anos reunindo pobres e ricos<sup>422</sup>.

A exclusão da cidadania não se limitava, contudo, à participação política e ficava claro, por exemplo, no quadro da educação do período, pois mesmo sendo a capital da república e a cidade mais urbanizada do país, o Rio convivia com altos índices de analfabetismo entre a população adulta masculina. O censo de 1890 aponta mais de 30% de analfabetos entre homens de mais de 21 anos, a principal parcela da força de trabalho da cidade. É preciso considerar ainda que, em 1890, 84% da população brasileira era analfabeta. A França, neste mesmo ano, por exemplo, já alcançava um índice de 90% de alfabetização e a Inglaterra, em 1900, 97%<sup>423</sup>. Situação que, como vimos anteriormente, indignou nosso ilustre escritor Machado de Assis.

Neste processo de busca da modernização, há um descompasso entre intenção e realização. A urbanização do Rio de Janeiro aconteceu em paralelo ao desenvolvimento das favelas e crise de saúde pública. Além disso, elementos tradicionais da nossa cultura esbarravam com outras de vanguardas, fazendo com que a *tradição* e *modernidade* se interpenstrassem e convivessem. Neste espaço temporal de convivência e constantes negociações entre antigos hábitos e inovações, as tendências eram heterogêneas, atravessando as formas de vida, os hábitos, os modos de pensar e agir, e mesmo de sentir. As transformações e indefinições caracterizaram as

---

de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1985; BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

<sup>421</sup> Sobre o assunto ver CARVALHO, J. M. de. *Os Bestializados...*, cit., p. 113-139.

<sup>422</sup> Ver CARVALHO, J. M. de. *Os Bestializados...*, cit., p. 91 e 142.

<sup>423</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 24.

relações em escala individual, mas também social e, neste caso, a Revolta da Vacina é um claro exemplo de resistência aos efeitos da modernidade.

O Rio de Janeiro no século XX era a capital federal da República - mas, mais do que isso, era a cidade *modelo* de onde irradiavam as inovações oriundas de um processo de desenvolvimento *acelerado* que vivenciava. Palco de muitas transformações, o Rio passa a ditar, neste processo, não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições que articulam a modernidade como experiência existencial e íntima<sup>424</sup>. O telefone, por exemplo, se apresentou como um recurso articulador nesse novo espaço moderno que a cidade se transformou. Apesar de ser um objeto de distinção social, portanto, distante da realidade da maioria da população, Sevckenko chama atenção para o fato da primeira “abordagem lírica” do telefone ter sido realizada por um sambista negro do morro, Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, que compôs a canção com letra do jornalista Mauro de Almeida, o Peru dos Pés Frios, gravado em 1917: *Pelo Telefone*<sup>425</sup>.

O samba tem um compositor negro falando sobre o telefone, um equipamento moderno e distante da realidade das classes trabalhadoras. E o samba nessa época ainda não fazia parte da cultura oficial do Estado. Telefone, negro, samba e gravação unidos em *Pelo telefone* representa o cenário carioca de fronteiras fluidas e de interpenetração.

Outro equipamento moderno que trouxe nova tecnologia para dentro de casa foi o rádio. Como parte da programação comemorativa do Centenário da Independência, o rádio foi trazido ao Brasil para a Exposição realizada em 1922. O discurso de abertura da Exposição feito pelo presidente Epitácio Pessoa foi transmitido por receptores instalados em Niterói, Petrópolis e São Paulo, através de uma antena instalada no Corcovado. No mesmo dia, à noite, a ópera *O Guarani*,

---

<sup>424</sup> Sobre o processo de modernização da Capital Federal ver SEVCENKO, Nicolau (org). *República da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 522.

<sup>425</sup> O samba *Pelo Telefone* é de 1916 e foi o primeiro samba a ser gravado, segundo registro na Biblioteca Nacional. No registro de 27/11/1916 constava apenas como sendo da autoria de Donga, que mais tarde incluiu Mauro como parceiro. Composta no quintal da casa da Tia Ciata, na Praça Onze, a melodia originalmente intitulava-se *Roceiro* e foi uma criação coletiva, com participação de João da Baiana, Pixinguinha, Cavinha, Hilário Jovino Ferreira e Sinhô, entre outros. Certas versões da música mostram a expressão “o chefe da polícia”, já em outras “o chefe da folia”, essa alteração da letra servia para evitar problemas com as autoridades e estão relacionadas a uma versão popular que, de acordo com Donga, foi inspirada numa situação que envolveu Irineu Marinho, na época proprietário do jornal *A Noite*. A armação tinha objetivo de destituir seu desafeto, o chefe de polícia do Rio, Aurelino Leal. Seria montada uma roleta no Largo da Carioca que serviria apenas para desmoralizar Aureliano, já que ele havia determinado que seus subordinados informassem “antes pelo telefone”, aos infratores, a apreensão do material usado

de Carlos Gomes foi transmitida do Teatro Municipal para alto falantes instalados na Exposição. Era o começo da primeira estação de rádio no Brasil: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Edgard Roquette-Pinto e Henry Morize, em 20 de abril de 1923, e doada ao governo em 1936, existindo até hoje com o nome de Rádio MEC. No início, sua programação consistia apenas de música erudita e palestras culturais. O panorama se modificou com a concorrência de outras Rádios: em 1924 foi inaugurada a Rádio Clube do Brasil; em 1926 a Rádio Mayrink Veiga e, em 1927, a Rádio Educadora. Ao longo da década de 1920 foi experimental, organizando-se em termos não comerciais, com programação direcionada a um público pagante. Em 1932 houve uma série de decretos que profissionalizaram a radiodifusão. A grande novidade foi a permissão para a publicidade no rádio, transformando-se na principal fonte de renda das emissoras.

Além de sua importância para o mercado, o rádio também teve grande importância para o crescimento de outras manifestações culturais, como a música popular e o futebol. Não exigindo o domínio da leitura de seus potenciais consumidores, o rádio vai alcançar o patamar de meio de comunicação mais popular e mais adequado a formar uma nova sociedade de (e para o) consumo. Apesar do crescente número de emissoras, os primeiros programas de grande audiência só surgiram depois de 1930. O pioneiro nesse estilo foi o *Programa Casé*, indo ao ar pela primeira vez em 1932. A Rádio Nacional adotou a programação de música popular do *Programa Casé*, tornando-se a emissora mais influente no governo de Getúlio. Vale lembrar que o programa *A Hora do Brasil*, programa de propaganda política criado durante o Estado Novo e até hoje tem transmissão obrigatória para todas as emissoras do país<sup>426</sup>.

No Brasil, as primeiras emissoras de rádio preocuparam-se em ampliar o alcance e a melhorar a qualidade do som e, em seguida, cativar o seu público. Os programas de variedades obtiveram repercussão imediata e neles a música popular ocupava papel preponderante. Devemos lembrar que pouquíssimas famílias possuíam gramofones ou as “modernas” vitrolas. Por isso as emissoras de maior audiência (Record, Tupi, Mayrink Veiga, Nacional), começaram a contratar com exclusividade, orquestras e cantores, mas, como mesmo assim faltavam artistas, surgiram programas de calouros, cujo prêmio principal era a assinatura de um contrato. Embora a época de ouro do rádio tenha sido as décadas de 1940-50, nomes importantes da cultura popular já tinham

---

no jogo de azar. Letra no site [www.letrasmus.br/donga](http://www.letrasmus.br/donga). Acesso em 22/01/2015. Sobre o assunto ver também SEVCENKO, Nicolau. *República da Belle Époque à Era do Rádio.*, cit., p. 522.

aparecido nos anos 1930: compositores como Lamartine Babo, Ari Barroso; cantores como Orlando Silva, Chico Alves, Sílvio Caldas, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, entre outros. Numa canção de João de Barro, as irmãs Aurora e Carmem Miranda centralizaram as múltiplas funções do novo veículo de comunicação:

Nós somos as cantoras do rádio  
Levamos a vida a cantar.  
De noite embalamos teu sono,  
De manhã nós vamos te acordar.  
Nós somos as cantoras do rádio,  
Nossas canções, cruzando o espaço azul,  
Vão reunindo, num grande abraço,  
Corações de Norte a Sul<sup>427</sup>.

Além do rádio, o mercado de discos no Brasil, no final da década de 1920, também sofreu mudanças, com o surgimento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país. Até 1928 existia apenas uma gravadora, a Casa Edison, de propriedade da empresa Odeon. Nesse ano são inauguradas as Parlophon, também da Odeon, e a Columbia. Em 1929 surgiu a Brunswick e a RCA, todas com sede no Rio de Janeiro<sup>428</sup>.

Em relação ao mundo do trabalho, os elementos tradicionais e modernos davam o tom da capital federal. Centro consumidor com forte tradição escravista, a população do Rio se ocupava com o comércio, o transporte, a administração e serviço doméstico, muito mais que com a indústria. Ao lado do requinte do homem moderno, produziam-se tipos urbanos ligados à “nação subterrânea”. O enorme contingente de desempregados e subempregados criava um espaço de exclusão ocupado pelos colocados à margem do mercado de trabalho tradicional. São as profissões ignoradas e descritas por João do Rio: os fumadores de ópio, os presepes, os vendedores de santinhos e de livros populares, os marcadores, os trapeiros, os ratoeiros, os selistas, os capoeiras, os malandros, os biscateiros, os pivetes e uma infinidade de profissões que são desenvolvidas pela academia da miséria. O Rio tinha também pequenas profissões exóticas,

---

<sup>426</sup> A primeira cidade a fazer uma transmissão radiofônica foi a cidade de Recife, em 1919, porém a primeira emissora foi no Rio de Janeiro. Sobre o rádio ver SEVCENKO, Nicolau. *República da Belle Époque à Era do Rádio*, cit., p. 588.

<sup>427</sup> Disponível no site [www.lettras.mus.br/carmem-miranda/1572842](http://www.lettras.mus.br/carmem-miranda/1572842). Acesso em 20/01/2016.

<sup>428</sup> Sobre o assunto ver VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba...*, cit., p. 110.

produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos (ou adeleiros) e ao baixo comércio; “o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados”<sup>429</sup>.

Para muitos que não encontravam trabalho, além dos expedientes irregulares, o que se colocava era a mendicância e o crime. A malandragem, a cafetinagem e o roubo garantiam uma dignidade pessoal que, às vezes, era negada pelas condições humilhantes impostas nas relações de trabalho. Aqui, as figuras do malandro e do boêmio, tradicionais no Rio de Janeiro, aparecem na música popular brasileira como a imagem invertida do trabalhador; o inimigo interno que se definia como avesso ao trabalho e às regras da ordem constituída. Premido pela necessidade de sobreviver, “o malandro evita se expor e ter opiniões” já dizia o samba de Noel:

João Ninguém  
Que não é velho nem moço  
Come bastante no almoço  
Pra se esquecer do jantar...  
Num vão de escada  
Fez a sua moradia  
Sem pensar na gritaria  
Que vem do primeiro andar.

João Ninguém  
Não trabalha e é dos tais  
Mas joga sem ter vintém  
E fuma Liberty Ovais  
Esse João nunca se expôs ao perigo  
Nunca teve um inimigo  
Nunca teve opinião

João Ninguém  
Não tem ideal na vida  
Além de casa e comida  
Tem seus amores também  
E muita gente que ostenta luxo e vaidade  
Não goza a felicidade  
Que goza João Ninguém!

João Ninguém não trabalha um só minuto  
E vive sem ter vintém  
E anda a fumar charuto  
Esse João nunca se expôs ao perigo  
Nunca teve um inimigo  
Nunca teve opinião<sup>430</sup>.

---

<sup>429</sup> Ver RIO, João do. “As pequenas profissões”. In: *A alma encantadora das ruas*. p. 13-17 e 25. Disponível em no site [www.dominiopublico.gov.br/download/texto/000039pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/000039pdf).

<sup>430</sup> O samba-canção de autoria de Noel de Medeiros Rosa (1910 -1937) é de 1935. Informações obtidas no site: [www.dicionariompb.com.br/noel-rosa/dados-artisticos](http://www.dicionariompb.com.br/noel-rosa/dados-artisticos). Acesso em 03/05/2014.

Os versos da música nos remetem à falta de perspectiva do ex-escravo, agora na cidade, privado de fazer planos, de assumir posições e opiniões, ou das pequenas profissões descritas por João do Rio. As mudanças na situação do negro, principalmente em relação ao mercado de trabalho, só se faz sentir mais claramente nos anos 20 e 30, provocadas em grande parte pelo fim da vinda maciça de imigrantes europeus. Mas, mesmo quando as novas condições levam indústria e comércio a abrir-lhe as portas, os preconceitos não são superados.

A expansão da indústria e a modernização da sociedade implicam não só a incorporação de novos contingentes de mão de obra, mas a transformação de atitudes diante do trabalho. Segundo Gramsci “Os novos métodos de trabalho estão indissolúvelmente ligados a um determinado modo de viver, de pensar e de sentir a vida; não é possível obter êxito num campo sem obter resultados tangíveis no outro”<sup>431</sup>. Fazia-se necessário um esforço para produzir o que Gramsci chamou de um novo “conformismo”. Essas transformações serão alvo visado no governo Vargas em muitas campanhas que se valerão da música, entre outros meios, como instrumento para forjar uma nova imagem do trabalhador e do cidadão: o malandro do samba, avesso ao trabalho, deu lugar ao sambista trabalhador durante o Estado Novo que curte o samba em seus momentos de folga<sup>432</sup>.

Dentro desse cenário, Villa-Lobos viveu e desenvolveu, não só sua obra de composição, mas, sobretudo, onde implementou sua proposta pedagógica de educação musical. Mas, até chegar esse momento, o compositor trilhou um longo caminho.

## **3.2 – Em busca do reconhecimento artístico**

### **3.2.1 – O início da carreira**

Realiza-se hoje, às 21 horas, no salão branco da Associação dos Empregados no Comércio, a primeira audição das composições do professor H. Villa-Lobos.

O distinto violoncelista encarregou da interpretação de seus trabalhos os seguintes artistas: mlle. Sylvia de Figueiredo, mme. Lucilia Villa-Lobos, Srs Humberto Milano, Oswaldo Allioni, Ernani Braga, Frederico Nascimento Filho e Alberto Guimarães.

---

<sup>431</sup> Ver GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 396.

<sup>432</sup> Ver SOIHET, Rachel. “O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia Almeida Neves. *O tempo do nacional-estadismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2011 (O Brasil Republicano, v. 2), p. 287-322.

São os seguintes os números do programa a ser obedecido no recital de logo mais: ‘Sonata Fantástica’, Trio para piano, violino e violoncelo; ‘Confidencia’, ‘Virgem Santíssima’, ‘Fleur fanée’, ‘Mal Secreto’ e ‘Cegonha’ para canto; ‘Bercuse’, ‘Sonhar’ e ‘Capicho’ para violoncelo e piano; ‘Valsa-Scherzo’ para piano.

Terminará o sarau o grande ‘Trio’ para piano, violino e violoncelo<sup>433</sup>.

A notícia foi veiculada pelo jornal *O Imparcial*, em 13 de novembro de 1915. Esta apresentação é considerada a estreia oficial do compositor no Rio de Janeiro,<sup>434</sup> embora se tenha notícias de outras apresentações, em janeiro e fevereiro do mesmo ano. Villa-Lobos, juntamente com sua esposa Lucília Guimarães (1894-1966)<sup>435</sup> e o flautista Agenor Bens (1870-1950), teria realizado três recitais em Nova Friburgo,<sup>436</sup> além de participação em concerto, em 31 de julho, promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, onde teria sido executada uma composição sua, a *Suíte Característica para Instrumentos de Corda*, com o próprio Villa integrando o naipe de violoncelo<sup>437</sup>.

---

<sup>433</sup> Jornal *O Imparcial*. *Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*, sábado, 13 de novembro de 1915. Rio de Janeiro, Ano IV, nº 1.046, p. 7. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 13/01/2016.

<sup>434</sup> O salão do *Jornal do Comércio* será palco de novos concertos em 1917 e 1918. O livro de Luís Guimarães publica todos os programas de concertos de Villa-Lobos desse período. VER GUIMARÃES, Luís. & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos vista da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro:Arte Moderna, 1972, p. 24-31.

<sup>435</sup> Villa-Lobos se casou com Lucília em 12 de novembro de 1913. Ela era pianista e compositora, sobretudo de peças corais, tendo se formado pelo Instituto Nacional de Música em solfejo, canto coral e piano. De uma família respeitada, o casamento serviu para introduzir o compositor na sociedade carioca. Foi também professora de música na antiga Escola Normal. Segundo Vasco Mariz, ela realizou diversas primeiras audições das obras do maestro, no Brasil e em Paris. “Deu-lhe aulas de piano e, sobretudo a autoconfiança que necessitava naquela etapa da vida”. Ver MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 45-46.

<sup>436</sup> Foi em 29 de janeiro de 1915, por ocasião de umas férias passadas em Friburgo, em casa de sua tia Fifina (Leopoldina do Amaral) que Villa-Lobos, aos 27 anos, se apresentou ao público pela primeira vez como compositor no Teatro Dona Eugênia, hoje demolido. O segundo e o terceiro concerto aconteceram, respectivamente, em 9 de fevereiro de 1915, no salão do cinema Odeon, onde fez parte, além do flautista Agenor Bens, os flautistas Pedro de Assis e Antenor Guimarães; e em 28 de fevereiro do mesmo ano. Segundo Luís Guimarães, no concerto de 29 de janeiro de 1915, Villa-Lobos teria não só apresentado composições inéditas, como teria tomado parte, como violoncelista, executando obras suas e a “famosa peça para celo” do violoncelista e compositor checo David Popper (1843-1913) – a *Tarantella*. Nas audições de 9 e 28 de fevereiro foram executados, respectivamente, além das obras de Villa-Lobos, as de outros compositores como o italiano Ernesto Köhler (1849-1907); o alemão Böhm Theobald Bohnn (1794-1881) e de Francisco Braga (1868-1945). Ver GUIMARÃES, Luís & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 17- 20.

<sup>437</sup> O concerto do dia 31 de julho ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, às 4h durante a realização do 29º Concerto Sinfônico, sob a regência do maestro Francisco Braga (1868-1945). A data de 31 de julho e o local da execução não são unânimes na bibliografia: Luiz Guimarães disse ter sido em 30 de julho e no Teatro São Pedro de Alcântara, hoje João Caetano; mas no *Catálogo Villa-Lobos e sua obra*, do Museu Villa-Lobos, consta a data de 31 de julho e o local como sendo o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vasco Mariz, seu principal biógrafo, sequer mencionou este concerto. Acredito ser a data de 31 de julho a correta, pois vários jornais da época publicaram suas críticas e se referiram à data do dia 31 e tendo sido realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A esse respeito

Em 1915, portanto, Villa-Lobos era um violoncelista preocupado em mostrar suas próprias composições. Nessa época, ele ganhava a vida tocando violoncelo nas orquestras, nos teatros e cinemas cariocas: na sala de espera do Cine Odeon, na confeitaria Colombo, no restaurante Assyrío do Teatro Municipal do Rio, em companhias de operetas, no Teatro São Pedro de Alcântara, hoje João Caetano; enquanto sua esposa Lucília dava aulas de piano<sup>438</sup>. Há informações também de que o compositor passara a dar aulas de violoncelo, neste período, em sua residência, tendo tido somente um único aluno: “o Sr Azevedo”<sup>439</sup>.

Para Villa-Lobos, o violoncelo representava seu ganha-pão e, assim foi por muito tempo, pois tocou profissionalmente até a década de 1930. Data deste ano, inclusive, uma carta para Arnaldo Guinle (1884-1963), na qual se queixava: “Só posso lhe dizer que tenho calos nos dedos de tanto me exercitar ao violoncelo a fim de obter meios para me defender”, afirmando que se aprontaria imediatamente, caso tivesse algum incentivo financeiro para retornar a Paris. Arnaldo Guinle respondeu de que as dificuldades faziam parte do momento de mudanças que ele passava,

---

ver GUIMARÃES, Luiz. & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos vista da plateia...*, cit., p. 21; Catálogo do Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro:MINC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010, p. 117. Quanto às críticas dos jornais ver: jornal *Correio da Manhã*, domingo, 1 de agosto de 1915. Rio de Janeiro, Ano XV, nº 6.002, p. 4 e jornal *O Paiz*, sábado, 31 de julho de 1915. Rio de Janeiro, Ano XXX, nº 11.254, p. 5. Neste último há, inclusive, uma pequena biografia, com uma foto do compositor. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 12/01/2016.

<sup>438</sup> Segundo Negwer (2009), já em 1902, Villa-Lobos se apresentou como violoncelista no *Club Bouquet* e em 1903, participou de um concerto na sala do *Jornal do Brasil*. Ver NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos, o florescimento da música brasileira*. São Paulo:Martins Fontes, 2009, p. 47. Também Donatello Grieco se referiu às reuniões do *Club Bouquet*, como o palacete da rua Conselheiro Tomás, Andaraí Grande, presidida pelo Sr. Nabuco de Freitas e frequentado por Villa-Lobos. Ver GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*, cit., p. 22. Em 1915, segundo Chechim Filho, além de tocar o violoncelo, nas salas de cinema e Confeitaria Colombo, o compositor, aos 28 anos, “conseguiu um emprego de representante de uma fábrica de fósforo, do Rio. [...] Esse emprego exigia a necessidade de viajar para o sul do país. Era justamente o que Villa-Lobos desejava. Ter oportunidade de conhecer outros lugares e costumes. Aproveitaria também a oportunidade para dar alguns concertos e mostrar suas músicas, tocar com colegas do sul, e apanhar dados para suas novas composições”. Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 21-22. A informação dada por Chechim de que, ao lado do compositor, participou da *Excursão Artística* como afinador de pianos, contudo, não é confirmada por nenhum outro autor, nem tampouco, por nenhum biógrafo do maestro; o que me leva a crer que seja mais uma das estórias que compõe a construção de sua memória.

<sup>439</sup> Segundo Luiz Guimarães, “o Sr. Azevedo, cujo prenome jamais o subemos e que foi o único discípulo de Villa-Lobos, era um rapaz extremamente tímido e que tinha uma admiração, quase veneração, pelo seu professor”. Conforme o relato, podemos observar que sua didática era um tanto questionável. O mesmo Luiz Guimarães conta que Lucília, ao sair de casa recomendava: “Chame o Villa, leve o café e lembre que hoje é dia de aula do Sr Azevedo”. Tudo isto era feito por um de nós. Passado, porém, 5/10 minutos, entreabríamos a porta, e verificávamos que Villa-Lobos voltava a dormir. Chegada do Sr Azevedo. Nova entrada no quarto, e Villa-Lobos ordenava: “diga-lhe que comece, que estou ouvindo”. Seguiam-se, então gritos: “Comece de novo; “errado”; “não, pelo amor de Deus”. “Menino, por favor, vá embora, volte amanhã, depois, sei lá!” Outras vezes, saía da cama e vinha até a sala onde estava o aluno. Tínhamos a impressão que algo ia suceder, mas o Azevedo não o retrucava, nada respondia, botava o violoncelo e o arco na capa, e silencioso, humilde e constringido por ter perturbado o mestre, retirava-se com uma expressão que causava dó. Ver GUIMARÃES, Luiz. & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos vista da plateia...*, cit., p. 229.

“pois coisas imprevisíveis podem ter uma influência benéfica sobre a história e, possivelmente, você esteja às vésperas de uma recompensa por seus esforços”<sup>440</sup>. Uma forma educada de se dizer que não viriam mais apoios financeiros? Talvez. Pois o momento, dezembro de 1930, era realmente de instabilidade, tanto política quanto econômica no país.

Mas, voltando à *performance* do compositor ao violoncelo, das poucas citações que existem sobre como tocava, os relatos nem sempre são muito favoráveis. Um exemplo é a carta que Mário de Andrade (1853-1945) enviou para Manuel Bandeira (1886-1968), na qual falava ao amigo do recital de Villa-Lobos de 12 de dezembro de 1930:

O caso do Vila é a que ele acabou se apresentando como virtuose de violoncelo, você não imagina, seu compadre, que coisa medonha, dolorosa, ridícula. Uma desafinação dos diabos. Uma prodigiosa falta de técnica, uma moleza de execução... Só assim aliás posso explicar psicologicamente a moleza de execução do Vila de hoje, ele sujeito tão vigoroso, pelo menos no violão que toca regular, e no piano que toca como cachorro mas é às vezes estupendo. Ele mole no celo, Lucilia dura no piano, imagine-se! Foi uma anedota que seria penosíssima si não fosse a esplêndida companhia, eu e mais dois – três bons e conscientes admiradores do Vila que pude rir dele sem engolir nenhum despeito<sup>441</sup>.

É estranho que, exatamente no período em que o compositor se queixa de muito estudar o violoncelo, para garantir o seu sustento, seja o mesmo da carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira ironizando seu desempenho. Mas este foi um momento em que Villa-Lobos demonstrava sinais de cansaço, certo desânimo diante dos acontecimentos que dificultavam o seu trabalho.

Mas, se Mário pode rir de Villa-Lobos, mesmo sendo seu admirador, como disse na carta citada acima, imagine o que diziam seus críticos? A crítica especializada foi muitas vezes implacável com ele. O compositor enfrentou grande oposição a sua obra, nesse período inicial da carreira e um dos destaques foi a crítica veiculada por Oscar Guanabara (1851-1937), em sua coluna semanal *Pelo mundo das artes*, do *Jornal do Comércio*:

---

<sup>440</sup> A carta data de 27 de dezembro de 1930 e o documento na íntegra está disponível no Acervo de Correspondência do Museu Villa-Lobos: GUINLE, Arnaldo (sem numeração). Mas, por que teria Villa-Lobos reclamado exatamente de seus calos, se eles eram necessários para tocar o violoncelo? O exagero do compositor talvez tivesse o intuito de convencer Arnaldo Guinle de suas dificuldades econômicas.

<sup>441</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, cit., p. 179.

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. [...] 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 e que a sua orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvisa uma maluquice qualquer. Muito moço ainda tem o Sr. Villa-Lobos produzido mais do que qualquer verdadeiro e ativo compositor no fim de vida. [...] A sua divisa não é ‘pouco bom’ mais sim ‘muito ainda que nada preste’. O público aplaudiu a *Ave! Libertas*, de Miguez, e com certeza não compreendeu a *Dança Frenética*, de Villa-Lobos, talvez por estar errado o título, que deveria ser Dança de S. Guido (coréia) com uma nota explicativa que dissesse: para ser executado por músicos epiléticos e ouvida por paranoicos. Em regra as suas composições não têm pés nem cabeça, são amontoados de notas que chocalham canalhamente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos, que se transformam em mãos doidas, em guizos, berros e latidos<sup>442</sup>.

Em outro artigo, agora no jornal *O Imparcial*, um crítico não identificado teceu os seguintes comentários sobre a primeira apresentação oficial do compositor:

Nós seríamos, justamente, aliás, obrigados a condenar todas as composições que o sr. H. Villa-Lobos nos apresentou anteontem – se não víssemos enforcados por uma fatura, às vezes irritante, pensamentos reveladores de um espírito rico.

A mania generalizadora entre os compositores surgem de rebuscar novidades, *modernismo*, atacou também, o sr. Villa-Lobos. Por que se deixou o jovem artista se influenciar por esse *processo pernicioso*? O novo compositor só tem a perder com isso, porque aniquila toda a inspiração que tenha, porque não pode ser espontâneo, não pode ser sincero. [...]

*Há nas composições do sr. Villa-Lobos a preocupação do efeito exterior, do efeito complicado, empolado, original, “efeito moderno”.*

Foi, por isso, uma decepção que tivemos, quando ouvimos a *Sonata Fantástica*, n. 2, op. 2ª para violino e piano, [...] (que pouco tem de fantástica). Apreciamos muito o *Largo* [...], depois do *Allegro non troppo* movimentadíssimo, cuja parte principal é o do piano, parte de uma beleza rara nos compositores inexperientes.

O sr. Villa-Lobos, naturalmente, não tem um estilo definitivo. Hesita a cada peça, avançando nesta e recuando naquela, variando de forma em todas.

A *Sonata* que abriu o concerto, como o “Trio”, que o encerrou, são acentuadamente, de estrepante, fracas, cheias de falhas, e, como todas as outras peças [...].

Os intérpretes [...] eram ótimos. MMme. Villa-Lobos uma esplêndida pianista muito ágil; Mme. Sylvia Figueiredo brilhou na “Valsa-Scherzo”; e o

---

<sup>442</sup> GUANABARINO, Oscar. “Pelo mundo das artes”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1915. A crítica refere-se a primeira audição das obras de Villa-Lobos realizada em 13 de novembro de 1915, no Salão do Jornal do Comércio, no Rio de Janeiro. Citado por Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p. 47-48.

violoncelista Oswaldo Alloni, mostrou mais uma vez seu valor, muito apreciado, cheio de técnica, seguro, expressivo<sup>443</sup>.

É interessante lembrarmos que nesse início de carreira, Villa-Lobos vivenciou um momento de grande fervilhar cultural, tanto na capital da República, quanto em São Paulo. O ano de 1915 foi marcado, por exemplo, por novidades no campo da literatura e da pintura: Oswald de Andrade sai em defesa de uma pintura genuinamente nacional; fundação da revista *Orpheu*; dois anos depois a exposição de Anita Malfatti – “que deu o que falar” –; em 1920 foi a vez de Mário de Andrade escrever *Paulicéia Desvairada*, pré-anunciando o que aconteceria mais tarde em 1922. Portanto, mesmo sem se intitular modernista, Villa-Lobos influenciou e foi influenciado por todo esse processo de renovação cultural e, por isso, não esteve imune às críticas dos opositores ao movimento. Além disso, como já destacado, a supervalorização dessa crítica serviu prontamente para a autopromoção do compositor, enquanto músico “incompreendido” por seus pares.

Após a audição de 1915, no Rio de Janeiro, outras duas se realizaram em 1917, respectivamente, a 3 de fevereiro e a 17 de novembro, ambas no salão do *Jornal do Comércio* e sendo muito bem recebidas pela crítica especializada, segundo Luiz Guimarães. Nesse mesmo ano, por intermédio do professor Godofredo Leão Veloso (1859-1926), do Instituto Nacional de Música, o compositor foi apresentado ao musicista Darius Milhaud (1892-1974), que viveu no Rio de Janeiro entre fevereiro de 1917 e novembro de 1918 como secretário particular de Paul Claudel (1868-1955), então ministro da Legação Francesa no Brasil (com status de embaixador, já que a França não tinha uma embaixada no Brasil nesta época) e que viria a fazer parte, mais tarde, juntamente com Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Georges Auric (1899-1983), Germaine Tailleferre (1892-1983) e Louis Durey (1888-1979), do chamado *Grupo dos Seis* – movimento neoclassicista francês – que influenciou Villa-Lobos mais tarde, na medida em que valorizava o uso do folclore e da música popular urbana nas composições eruditas<sup>444</sup>.

---

<sup>443</sup> *Jornal O Imparcial*, segunda-feira, 15 de novembro de 1915. “Seção Teatro”. Rio de Janeiro, Edição 1.048, p. 5. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 16/10/2015 [Grifos meu].

<sup>444</sup> Sobre as audições de 1917: ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 26-31. Sobre o *Grupo dos Seis*: Para Wisnik, “a palavra de ordem do Grupo dos Seis, no panorama inquieto do começo do século, momento crítico da superação da tonalidade na criação musical, é a *politonalidade*” [...]. “As

Em relação a esse encontro entre Villa-Lobos e Milhaud, entre 1917 e 1918, e sua repercussão na carreira do maestro, não há unanimidade entre os autores. Corrêa do Lago, por exemplo, destaca que a influência direta sobre músicos brasileiros ateu-se a Luciano Gallet, que foi seu aluno e ao compositor Oswaldo Guerra e sua esposa, a pianista e compositora Nininha Veloso Guerra, filha do professor Leão Veloso, com quem manteve estreito contato. O autor acredita que o encontro entre o compositor francês e Villa-Lobos tenha acontecido de fato em 1918, em dois concertos, um regido por Alberto Nepomuceno, no Rio de Janeiro, no qual houve a estreia da *Primeira Sinfonia de Câmara*, de Milhaud e no *Primeiro Concerto para Violoncelo e Orquestra* de Villa-Lobos; e posteriormente, durante as viagens do maestro à Paris, quando Milhaud já era reconhecido como um compositor importante<sup>445</sup>. O próprio Villa-Lobos, em sua *Autobiografia* publicada na Revista *Música Viva*, em 1941, situa o encontro entre eles em 1918<sup>446</sup>.

---

experiências politonais de Milhaud já amadureciam na época em que o compositor esteve no Brasil, e a essa técnica ele submeteu vários temas de origem popular que utilizou em suas obras, como *Saudades do Brasil*". Além disso, destaca que o Grupo buscou resgatar a originalidade da música francesa separando-a das influências alemãs e russas, e de músicos que eles julgavam não ser totalmente originais, criticando compositores como Debussy; bem como o Grupo previa a utilização intensiva da música popular que se tocava nos bailes de subúrbio, nas feiras, nos cafés-concerto e nos circos. Ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários...*, cit., p. 39-46.

<sup>445</sup> Em relação ao encontro entre Villa-Lobos e Milhaud, bem como, a uma possível interferência deste no cenário musical brasileiro e vice-versa, Corrêa do Lago destaca que isso só se concretizou quando do seu retorno a Paris e ressalta que o texto em que Milhaud criticou os compositores locais, por não valorizarem a música nacional, só foi escrito quando ele já se encontrava na França. No artigo "Brésil", publicado em 1920, na Revista *Revue Musicale* (traduzido para o português e publicado na Revista *Ariel*, em 1924) foi explícito o estímulo aos compositores brasileiros para que assumissem uma atitude de enaltecimento da música nacional, espelhando-se em outros autores como Nazareh e Tupinambá. Ver LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra...*, cit, p. 11; 236-243. Sobre tal encontro, Vasco Mariz tem outra visão sobre o assunto: "O Dr Leão Velloso apresentara-lhe um jovem francês, [...] secretário de Paul Claudel na Legação da França no Rio de Janeiro. Villa-Lobos, que escolhia muito a quem exibir os seus melhores trabalhos, acolheu-o friamente, desconfiando daquele moço que não perdia vaza para achincalhar os colegas. Mas não tardaram a ficarem bons amigos e Villa-Lobos mostrou-lhe os tesouros da música brasileira, e carioca em especial. Levou-o a macumbas, introduziu-o no meio dos *chorões*, fê-lo apreciar a música carnavalesca. A conhecida suíte *Saudades do Brasil*, de autoria do famoso compositor francês, é uma reminiscência do período que passou no Rio de Janeiro, em camaradagem com Villa-Lobos". Ver MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 50. Além de Corrêa Lago, outros autores relativizam o encontro dos dois: Lina Noronha afirma que "nos textos e nas entrevistas deixadas por Milhaud refletem a pouca importância que ele deu ao Villa-Lobos que conheceu no Rio de Janeiro, um compositor que escrevia sob uma nítida influência da música francesa, ao estilo de Debussy, e ainda sem a projeção que lhe caberia posteriormente. [...] Milhaud só deu atenção a Villa-Lobos posteriormente a sua projeção no cenário musical parisiense". Ver NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese defendida no Instituto de Artes/Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2012, p.124-125. Disponível em [www.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104021/noronha\\_Imr\\_dr\\_iapdf?sequence=1](http://www.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/104021/noronha_Imr_dr_iapdf?sequence=1). Acesso em 15/01/2016. Também Guérios destaca que Milhaud só deu importância a Villa-Lobos na década de 1920, quando esteve na França. Ver GUÉRIOS, Paulo Renato. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro". *Mana*, Rio de Janeiro, v.9, nº 1, abril 2003, p. 95-96. Disponível em [www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf](http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf). Acesso em 15/01/2016.

<sup>446</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. "Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos...", cit., p.11.

Em 1918, o compositor com 31 anos, continuava tocando violoncelo, em cinemas e orquestras para se sustentar<sup>447</sup>. A dificuldade na organização de concertos e audições era enorme, pois demandavam custos com que, a essa altura, o compositor não podia arcar. Mas data desse ano o seu primeiro concerto com peças orquestrais, cujo destaque foi a ópera *Eniht-Izaht*,<sup>448</sup> já que até o concerto de novembro de 1917, as audições tinham sido todas de músicas de câmara, exclusivamente. Segundo Luiz Guimarães, os jornais cariocas já noticiavam a realização do concerto, bem antes da data, que seria patrocinado pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e o lucro seria remetido ao Retiro dos Jornalistas<sup>449</sup>. Para Villa-Lobos, a contrapartida seria a oportunidade de divulgar sua obra, de se tornar conhecido do exigente público carioca, como muitas vezes se referiu. Mas ao que parece, o concerto realizado em 15 de agosto de 1918 foi um desastre financeiro e suscitou uma polêmica entre o presidente da ABI, o sr. João de Mello, e o crítico do jornal *Correio da Manhã*, que culpava a ABI por desinteresse e o silêncio da imprensa, “inadmissíveis em se tratando de uma audição cuja renda, totalmente se destinava ao Retiro dos

---

<sup>447</sup> Nessa época o cinema era mudo e uma orquestra tocava em frente à tela, no escuro, com uma luz projetando claridade somente sobre a música que estava na estante. Nos cine-teatros, essa orquestra ficava sempre em uma plataforma abaixo do nível da plateia. Os músicos tocavam enquanto o filme rodava. As músicas acompanhavam mais ou menos o tipo do filme: quando alegre, música alegre, quando romântico, música suave, etc. Foi numa dessas apresentações, no Cine Odeon, que o pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), em passagem pelo Rio de Janeiro, conheceu Villa-Lobos. Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. cit., p. 22.

<sup>448</sup> Segundo o Catálogo *Villa-Lobos e sua obra*, do Museu Villa-Lobos, as óperas *Aglaia* (1909) e *Elisa* (1910) – não publicadas – foram incorporadas à ópera *Izaht* (1912/1918), cuja primeira apresentação ocorreu em 15/08/1918, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob o título *Eniht-Izaht*. Marietta Verney Campello (Eniht), Maria Emma Freire (Izaht), José Vasques (conde Makian), Francisco Nascimento Filho (Perruche), Roberto Mario (Visconde Gamart), Alvaro Caminha (Fourn), Manoel Candéal (Hadan), solistas; Heitor Villa-Lobos, regente. Ver Catálogo do Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro: MNC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010, p. 172-173.

<sup>449</sup> O jornal *O Paiz*, em sua edição do dia 15/04/1918, já dava informações sobre o concerto: “Sabemos que o compositor patricio organizou um concerto variadíssimo de suas produções sinfônicas para muito breve. Com uma orquestra de 80 professores e o concurso das mais intelectuais senhoras e senhoritas da nossa sociedade, se apresentará com verdadeiras surpresas de criações suas. A última parte do programa constará do prelúdio sinfônico e a representação, caráter, de todo o 4º e último atos de sua obra “Eniht-Izaht”. [...] Como o maestro Villa Lobos dará, espontaneamente, todo o lucro de sua festa artística a uma de nossas instituições para os pobres e crianças abandonadas, fará abrir o seu concerto com um grande hino infantil, cantado por mais de 200 crianças, estando o solo a cargo da senhorita Marieta de Amorim Bezerra. Os ensaios desse hino estão sendo feitos pelo diretor da Schola Cantorum, o Cônego Alpheu; os dois artistas de sua ópera, pelo maestro Soriano Robert, e os da orquestra, pelo maestro Francisco Braga. Como se vê, é uma ideia profundamente simpática e altruísta, que a nossa filantrópica alta sociedade não deixará, por certo, de patrocinar”. Jornal *O Paiz*, segunda-feira, 15 de abril de 1918. Rio de Janeiro, Ano XXXIV, edição 12.240, p.2. O mesmo jornal também divulga o concerto em suas edições de 6 de abril, nº 12.231, p. 4 e de 13 de agosto, nº 12.360, p. 5. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 17/01/2016. Segundo informações de Luiz Guimarães, o hino infantil intitulava-se “As crianças”, letra de Lauro Sales de Oliveira e a solista, porém, foi a professora Nícia Silva (1876-?), do Instituto Nacional de Música e mãe da cantora e atriz Gilda de Abreu (1904-1979), esposa do cantor Vicente Celestino (1894-1968). Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto pela plateia...*, cit., p. 33 (nota 11) e o *Dicionário Cravo Albin*. Disponível no site [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br). Acesso em 17/01/2016.

Jornalistas”<sup>450</sup>. O assunto rendeu muita discussão na imprensa carioca, como demonstra a matéria de 16 de agosto de 1918, no jornal *O Paiz*:

É evidente que o maestro Villa-Lobos, oferecendo essa audição ao Retiro, teve muito louvavelmente em mira provocar mais um pouco de curiosidade para suas produções, que são levadas com honesto esforço e apoio dos mestres, sem conseguir o que lhe era lícito esperar, isto é, uma útil discussão dos seus merecimentos, que não se limitasse ao mundo artístico e se radiasse por toda a sociedade.

Não foi feliz, nesse ponto, o maestro Villa-Lobos: foi excessivamente precária a concorrência e quase silenciosa a preparação do espetáculo – audição de ontem. Acostumada a ver os seus festivais concorridíssimos, a Associação de Imprensa julgou, talvez, desnecessário provocar um pouco de ruído em torno do concerto Villa-Lobos, e o resultado foi o que ninguém esperava.

Quanto ao seu aspecto artístico, porém, a audição esteve interessantíssima.

O sr. H. Villa-Lobos cremos, já foi julgado, e os seus talentos de compositor, ainda que se debatendo um tanto confusamente nos meandros da técnica musical, por efeito do insofrimento próprio dos iniciados que lutam com a inspiração que lhe acode em cachões sucessivos – devem ser confirmados [...]”<sup>451</sup>.

O concerto não foi o sucesso esperado, mas causou muito ruído em torno no nome do compositor, tal qual, segundo o crítico de *O Paiz*, era o seu interesse. Mas não parou por aí. Outros críticos comentaram o ocorrido, dentre eles, Oscar Guanabara só que, desta vez, teceu comentários mais *suaves* sobre o compositor:

Não se compreende como uma festa em favor do Retiro dos Jornalistas, patrocinada, como diziam os programas, pela Associação de Imprensa, não lograsse encher o Teatro Municipal. [...]

Perdeu-se, portanto, a boa vontade do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que empregou grande parte de seu escasso tempo em ensaios, visando apenas a vantagem de tornar-se conhecido, ele que passa a vida num ativo trabalho exaustivo, a ponto de surpreender a toda a gente como ainda acha tempo para

---

<sup>450</sup> As matérias foram publicadas respectivamente nas edições de 16 e 17 de agosto de 1918. Ver jornal *Correio da Manhã*, sexta-feira, 16 de agosto de 1918. Rio de Janeiro, Ano XVIII, nº 7.111, p. 4 e jornal *Correio da Manhã*, sábado, 17 de agosto de 1918. Rio de Janeiro, Ano XVIII, nº 7.112, p. 5. Informações disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 17/01/2016. Ver também GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto pela plateia...*, cit., p. 32-36. O autor publicou o programa completo do concerto.

<sup>451</sup> O artigo completo, inclusive com o programa do concerto, encontra-se no jornal *O Paiz*, sexta-feira, 16 de agosto de 1918. Rio de Janeiro, Ano XXXIV, nº 12.363, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 18/01/2016.

dedicar-se à composição orquestral. Deve-se levar em linha de conta esse fato. [...]  
Em todo o caso o talento do Sr. Villa-Lobos manifestou-se de modo a merecer os aplausos de todos os brasileiros que se interessam pela arte musical. (a) O. G.<sup>452</sup>

Se por um lado, o concerto não foi um sucesso de público e não rendeu o lucro que se imaginava e se esperava, por outro lado, o assunto repercutiu na imprensa, nas colunas especializadas em música, promovendo, conseqüentemente, uma visibilidade do compositor e de sua obra. O próprio Oscar Guanabarro que, normalmente tecia críticas muito duras ao compositor e aos modernistas em geral, reconheceu o valor artístico da ópera *Izaht*, bem como, o talento do compositor.

Nos anos seguintes, entre 1919 e 1921, o compositor realizou várias audições e concertos no Teatro Municipal e, principalmente, no Salão do *Jornal do Comércio*. Nesse período, suas músicas apareciam, com frequência, integrando o programa de vários concertistas, tanto no Brasil, como no estrangeiro<sup>453</sup>. No ano de 1919, em particular, teve grande destaque a execução de sua Sinfonia *A Guerra*, em concerto realizado no dia 30 de julho, em homenagem ao recém-

---

<sup>452</sup> GUANABARINO, Oscar. *Jornal do Comércio*, 16 de agosto de 1918. Rio de Janeiro. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto pela plateia...*, cit., p.34-35.

<sup>453</sup> Embora a primeira execução de uma obra de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, tenha ocorrido em 31/07/1915, as execuções de suas obras tornaram-se mais frequentes a partir da década de 1920: em concerto ocorrido em 25/05/1920, os alunos do Instituto Nacional de Música (INM) executaram *Otteto*; em 03/06/1920 foi a vez de Ernani Braga (1888-1948), professor de piano do antigo INM, executar *Kankukus* (Danças Africanas nº 2); ainda neste ano teve seu poema sinfônico *Naufrágio de Kleônicos* levado ao Municipal com a regência do maestro, compositor e pianista austríaco Felix Weingartner (1863-1942); concerto em 28/06/1920, no Salão Nobre do *Jornal do Comércio*, onde foram executadas as sinfonias *A Guerra* e *A Vitória* perante o rei Alberto, da Bélgica, em visita oficial ao Brasil; em 02/08 e 06/11 de 1920 é a vez da soprano Vera Janacópulos (1896-1955) executar *Sino da Aldeia*; em 13/06/1921, no Teatro São Pedro o maestro teve executada a ópera *Izaht*. Também na Argentina as músicas de Villa tiveram destaque: em 09/05/1921, em concerto na Associação Wagneriana foi executada *Sino da Aldeia*; em Paris Vera Janacópulos executa as três *Miniaturas: Cromo, Sino da Aldeia e Viola*. Prosseguindo no ano de 1921 temos o italiano Gino Marinuzzi (1882-1945) executando no Teatro Municipal, o Prelúdio da ópera *Izaht*, em 02 de agosto; em 22/08/1921 no Salão Nobre do *Jornal do Comércio*, o recital do professor e violoncelista Newton de Menezes Pádua (1894-1966) executou *Elegie*; em outubro do mesmo ano, Ernani Braga (1888-1948) em recital no Salão do *Jornal do Comércio* executou *Fiandeira*. Tem destaque ainda neste ano de 1921 o 8º Concerto de Música de Câmara em homenagem à Madame Santos Lobo, no Salão Nobre do *Jornal do Comércio*, com primeira audição de composições do maestro. No livro de Luiz Guimarães encontram-se os programas de todos os recitais citados nesta nota. Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto pela plateia...*, cit., p. 17-62. Ver também Catálogo do Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos e sua obra. Rio de Janeiro:MINC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010.

empossado presidente Epitácio Pessoa (1865-1942), que acabava de retornar da Europa, onde tomou parte na Conferência de Paz, em Versalhes<sup>454</sup>.

Villa-Lobos, que iniciara sua carreira oficialmente havia apenas quatro anos, fora convidado para compor a partitura de *A Guerra*,<sup>455</sup> cujo tema literário fora escrito por Escragnole Doria (1869-1948); ao lado de Francisco Braga (1868-1945) e João Octaviano Gonçalves (1892-1962), responsáveis respectivamente pelas partituras de *A Paz* e *A Vitória*. O Concerto em homenagem ao presidente, como era esperado, teve grande repercussão na imprensa. O *Correio da Manhã*, em sua edição do dia 31 de julho, fez o seguinte comentário:

Realizou-se ontem, no Municipal, o grande festival que o governo brasileiro ofereceu ao dr Epitácio Pessoa. [...]

Três poemas sinfônicos foram escritos para essa solenidade, o primeiro de Heitor Villa-Lobos, intitulado “A Guerra”, o segundo, de Octaviano Gonçalves, “A Vitória”, e o terceiro, do maestro Francisco Braga, “A Paz”.

O trabalho de Heitor Villa-Lobos, cheio de vida, rico de ideias, enérgico, movimentado, com caráter descritivo dos horrores e das sangueiras que enlutaram a humanidade durante cinco anos, provocou indescritível entusiasmo no auditório, que fez estrondosa ovação ao inspirado compositor, que foi chamado cinco vezes a ribalta.

A peça de Octaviano Gonçalves é mais calma, mais ponderada, sob alinhavos de melodia continua no quarteto de cordas, não rebusca efeitos orquestrais.

Prolongadamente aplaudido, [...]

“A Paz”, de Francisco Braga, logo nos primeiros compassos denota a mão do mestre que conhece a paleta orquestral e sabe atiladamente valorizar-lhe as cores.

O êxito foi completo, [...] e o maestro Braga demoradamente aplaudido.

O dr Epitácio Pessoa convidou ao camarote presidencial os três autores nacionais, aos quais dirigiu amabilíssimas palavras de agradecimento [...]<sup>456</sup>.

---

<sup>454</sup> Sobre a eleição de Epitácio Pessoa ver *Dicionário da Elite Republicana (1889 –1930)*. Disponível no site [www.cpdoc.fgv.br/verbetes](http://www.cpdoc.fgv.br/verbetes). Acesso em 19/01/2016.

<sup>455</sup> Segundo Luiz Guimarães, a composição da partitura de *A Guerra* por Villa-Lobos foi um momento de “grande sobressalto” para Lucília, pois o prazo dado ao compositor era exíguo e “Villa-Lobos não punha mãos à obra, e, ao invés disso, ocupava suas noites em sucessivas sessões de cinema e em partidas de bilhar francês”. Mas, quando iniciou o trabalho, “consumiu dias e varou noites de febril e ininterrupta atividade”. Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit, p. 39. Aqui, mais uma vez, o compositor envolto por estórias que tentam, no fundo, destacar o seu brilhantismo, sua capacidade de trabalho, sua genialidade, enfim, destacar padrões de comportamento que serviram para construir uma determinada memória do compositor.

<sup>456</sup> A posse do novo presidente ocorreu no dia 28/07/1919 e o concerto em sua homenagem realizou-se no dia 30/07. Ver “Homenagem ao dr. Epitácio Pessoa, no Municipal”, *Jornal Correio da Manhã*, quinta-feira, 31 de julho de 1919. Rio de Janeiro, Ano XIX, nº 7.458, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/01/2016. No *Catálogo de Obras* do Museu Villa-Lobos, entretanto, a data considerada como da execução dessa Sinfonia é 31/07/1919, e não 30. Ver *Catálogo do Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro:MINC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010, p. 36. Considerei a data de 30/07/1919 como a verdadeira, tendo em vista que os jornais da época se referem à realização deste concerto no dia 30, bem como, divulgam uma programação diferente para o dia 31 no Teatro Municipal. Além dos jornais já citados, também o *Jornal do Brasil*,

Apesar da pompa que revestiu o concerto, o crítico Benjamin Costallat (1897-1961) escreveu em sua “Crônica Musical”, no *Jornal do Comércio*:

[...] A sinfonia da “A Guerra”, do Sr. Villa-Lobos, é inquestionavelmente a mais completa das três, pela concepção, fatura e originalidade. [...] Saiba, porém, o Dr Epitácio Pessoa, que amanhã, o rapaz cheio de vida e de talento que ele ontem viu como compositor e como regente, estará tocando violoncelo em um de nossos cabarets. Villa-Lobos só teve alguns momentos de delírio e de recompensa... Amanhã, nada mais será... será o artista que se nega e que se despreza...<sup>457</sup>.

Ter recebido o convite para compor a partitura de *A Guerra* e se apresentar ao lado do prestigiado maestro Francisco Braga (1868-1945), numa homenagem ao Presidente da República foi por si só, um fato de grande relevo e de prestígio para a carreira do compositor. Nessa época, Villa, tocava violoncelo no restaurante Assírio e, apesar de mais conhecido do público, continuava recebendo *duras* críticas na imprensa especializada, daí Benjamim Costallat ter dito, em tom provocador, que apesar da grande apresentação do compositor no Teatro Municipal, “amanhã [...] ele será o artista que se nega e que se despreza”. Conhecido por suas colocações que causavam incômodo, o polêmico jornalista, além de romancista censurado, não era bem aceito pelos seus pares, daí, talvez, a afinidade à figura do compositor Villa-Lobos<sup>458</sup>. Mas, ao “colocar o dedo na ferida”, Costallat não só denunciava as condições precárias dos músicos nacionais que, sem condições, dependiam do apadrinhamento de alguns financiadores particulares de arte para promover sua música e/ou o trabalho nas salas de cinema, restaurantes para se sustentarem. Parece que seu olhar crítico traduziu, na verdade, as *inquietudes* que se disseminavam no meio intelectual e artístico brasileiro na década de 1920: a busca de estratégias para estimular a arte nacional.

Além disso, o país entrara na década de 1920 marcado por um quadro de crise em várias instâncias. O governo de Epitácio Pessoa enfrentou, desde o seu início, uma crise econômica e

---

quinta-feira, 31 de julho de 1919. Rio de Janeiro, Ano XXIX, nº 210, p. 10, se referiu ao concerto no dia 30. Creio que está equivocada a informação do referido *Catálogo*.

<sup>457</sup> *Jornal do Comércio*, quinta-feira, 31 de julho de 1919. Rio de Janeiro. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARAES, Oldemar. Villa-Lobos vista da plateia..., cit, p. 40.

<sup>458</sup> Sobre Costallat ver o interessante artigo O’DONNELL, Júlia. “A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920”. In: *Revista História Social. Dossiê: Literatura nos Arquivos*. nº 22/23 (2012), p. 117-141. Disponível em [www.ifch.unicamp.br](http://www.ifch.unicamp.br) Acesso em 20/01/2016.

social, com greves operárias que, desde 1917, cresciam e se intensificavam com a participação dos anarquistas. O momento era de inflação, carestia de vida e de déficits financeiros provocados pelos empréstimos externos que já totalizavam dois contratos de *funding loan* em 16 anos<sup>459</sup>. A esta crise soma-se ao franco movimento no meio *intelectual* da época de busca pelo equilíbrio entre o que era moderno e o que era brasileiro que, inserido num contexto mais amplo de falência dos baluartes do otimismo da *belle époque*, traduzia-se num cada vez mais fervoroso embate entre diferentes concepções de modernidade, inclusive no campo musical<sup>460</sup>.

No campo da crítica musical se, Costallat seguia apontando em suas crônicas, que Villa-Lobos merecia “alguma coisa a mais, desta terra e de sua arte, do que ser violoncelista de cabaret”, o mesmo não acontecia em relação a Oscar Guanabarro (1851-1937). Ao contrário, o crítico em sua coluna do dia 22 de outubro de 1921, do *Jornal do Comércio*, voltou a fazer comentários nada elogiosos, agora, sobre o 8º Concerto de Música de Câmara, em homenagem à Madame Santos Lobos, onde foram executadas músicas do compositor. O jornalista se referiu aos *novos* artistas, dentre eles Villa-Lobos, como *novos iconoclastas*. Eis um trecho da referida crítica musical:

A ‘música’ é uma arte cujo material é o som. [...] Essa arte tem seus apóstolos e o 1º lugar indiscutivelmente pertence a Beethoven; mas ultimamente há manifesta tendência para [...] criar uma outra arte completamente alheia à “arte musical” e que ainda não tem denominação precisa, tomando, por analogia, o título de “música moderna”. A essa nova arte filiou-se o sr. Villa-Lobos, que realizou ontem, no salão do Jornal do Comércio, um concerto dedicado à sra. Santos Lobo e organizado com peças de sua lavra.

Nada podemos dizer sobre o valor dessas composições que escapam à análise e que só visam a criação de quadros descritivos, ora em combinações que agradam unicamente pelo conjunto dos timbres, ora em disparatados harmônicos repulsivos ao ouvido de quem está identificado com as produções de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Verdi, Gounod e mil outros artistas que se revelaram gênios e que repudiaram essa incompreensível mistura de sons sem nexos, sem melodia e sem harmonia. As composições do Sr. Villa-Lobos foram aplaudidas, e isso quer dizer que foram compreendidas. Nós não chegamos a compreender nada absolutamente<sup>461</sup>.

---

<sup>459</sup> Informações disponíveis no site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br) Acesso em 21/01/2016.

<sup>460</sup> O'DONNELL, Júlia. “A cidade branca – Benjamin Costalatt e o Rio de Janeiro dos anos 1920”..., cit., p. 120-121.

<sup>461</sup> GUANABARINO, Oscar. “Pelo Mundo das Artes”. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1921, Ano XIX, nº 6.624. Citado também por GUIMARÃES, Luís & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 58-59.

Quatro dias depois, o crítico complementou, num tom implacável, a matéria do dia 22:

Em rápida crônica, [...] dissemos não ter entendido o que havíamos ouvido. Nessas linhas transpareceram certo azedume. [...] Na Europa há um mundo de compositores que procuraram impressionar [...] com uma arte nova derivada das verdadeiras artes, fundadas através de séculos e que se apresentaram selecionadas, verdadeiros gênios atiraram-se, por necessidade ou especulação, ao absurdo que deu em resultado o “cubismo” e outras extravagâncias que encontram apreciadores, etc, etc.

*No caso do Sr. Villa-Lobos, a nossa revolta origina-se num sentimento patriótico. O seu talento está transviado, em lugar de vir reforçar a plêiade dos nossos artistas filiados às puras escolas que esses novos iconoclastas pretendem destruir, julgando haver possibilidades de fazer desaparecer o belo para das suas cinzas surgir o império do absurdo*<sup>462</sup>.

Quase sempre implacável em suas críticas, Guanabarro manteve uma postura contrária em relação aos *novos* artistas e à *nova* arte que se desenvolvia fora do Rio de Janeiro e desvinculada da Escola Nacional de Belas Artes. Ao que parece, para ele, o trabalho de crítico adquiria a força de uma função especializada e de utilidade pública, onde já não se tratava mais de registrar impressões e enfatizar simpatias. Talvez isso explique, em parte, sua revolta em relação à música *moderna* pretendida por esses *novos* artistas, incluindo Villa-Lobos, pois estava imbuído por um espírito patriótico em defesa da arte, da *verdadeira* arte, vinculadas às *puras* escolas que os modernistas pretendiam destruir.

Havia, no entanto, outros *intelectuais* que prestigiavam o compositor, como o crítico José Rodrigues Barbosa (1857-1939), o romancista Coelho Neto (1864-1934), além de Manuel Bandeira (1886-1968), Ronald de Carvalho (1893-1935), o poeta Dante Milano (1899-1991), o compositor e poeta Hermes Fontes (1888-1930), Renato Almeida (1895-1981), o jornalista e poeta Ribeiro Couto (1898-1963), o poeta e diplomata Raul de Leoni (1895-1926), o escritor José Maria Goulart de Andrade (1881-1936) e o escritor Graça Aranha (1868-1931). Também teve apoio dos músicos Luciano Gallet (1893-1931), Oswald Guerra (1892-1980), a pianista Nininha Leão Velloso (1895-1921), o compositor e pianista Frutuoso Vianna (1896-1976); o compositor, pianista e professor João Otaviano Gonçalves (1892-1962), o compositor Newton Pádua (1894-

---

<sup>462</sup> GUANABARINO, Oscar. Jornal do *Comércio*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 26 de outubro de 1921, Ano XIX, nº 6.628. [Grifos meu]. Citado também por GUIMARÃES, Luís & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 58-59.

1966), o compositor e diplomata Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), o compositor e poeta Jayme Ovale (1894-1955), a musicista e violinista Paulina d'Ambrósio (1890-1976), o violonista Mário Caminha (1890-?), o violinista Pery Machado; o professor Nascimento Filho (1852-1924), do Instituto Nacional de Música; além do já citado francês Darius Milhaud (1892-1974), que, mais tarde, iria viabilizar a aproximação do maestro com o pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) que será seu primeiro intérprete de renome internacional e grande incentivador de sua arte<sup>463</sup>.

Além da realização de vários concertos foi ainda durante a década de 1920 que Villa-Lobos compôs a série dos *Choros*, utilizando materiais folclóricos diversos, extraídos tanto do folclore urbano e do ambiente dos chorões, quanto de materiais ameríndios, rurais e regionais de diversas partes do Brasil. Ao todo foram escritos 14 *Choros*, segundo informações do próprio compositor, sendo que os de nº 13 e 14 foram extraviados e nunca estreados, segundo o *Catálogo de Obras* do Museu Villa-Lobos. A ordem em que as músicas foram numeradas nem sempre seguiram a ordem cronológica, como se observa, por exemplo, em *Choros* nº 10, o *Rasga Coração*, composto em 1926 e em *Choros* nº 9, composto em 1929<sup>464</sup>.

---

<sup>463</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor*, cit., p. 50.

<sup>464</sup> Segundo o *Catálogo* do Museu Villa-Lobos, a relação completa dos *Choros* é a seguinte: Introdução aos *Choros* para violão e orquestra (1929); *Choro* Típico nº 1 (1920), para violão solo, foi dedicado à Ernesto Nazareth e retratam a atmosfera dos músicos populares do Rio de Janeiro; *Choros* nº 2 (1924) para flauta e clarineta, dedicado à Mário de Andrade; *Choros* nº 2, transcrito para piano (1924). Sua primeira execução em 18/02/1925 foi dedicada a Olívia Guedes Penteadó e a Paulo Prado; *Choros* nº 3 (*Pica-Pau*) para coro masculino e Septeto de sopros (1925) ou coro masculino *a capella*, foi escrito em referência à música primitiva dos indígenas dos estados de Mato Grosso e Goiás, cuja canção *Nozani-Na*, dos índios Pareci, foi recolhida por Roquete Pinto. Sua primeira audição foi em 1927, em Paris. Foi dedicado a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; *Choros* nº 4, para três trompas e trombone (1926) retratava o ambiente suburbano do Rio de Janeiro. Sua primeira audição também se deu em Paris, em 1927 e ele foi dedicado a Carlos Guinle; *Choros* nº 5 (*Alma Brasileira*) para piano-solo (1925) dedicado a Arnaldo Guinle; *Choros* nº 6 (1926), para orquestra completa. Sua primeira audição foi somente no Rio de Janeiro, em 1942 e foi dedicada a Arminda Neves em 1936; *Choros* nº 7 (*Settimino*), para Septeto de sopros e cordas (1924) e foi dedicado a Arnaldo Guinle; *Choros* nº 8 (1925), para orquestra e dois pianos. É o *Choro* do carnaval carioca e foi dedicado a Tomás Terán; *Choros* nº 9 (1929), para orquestra, cuja primeira audição se deu no Rio, em 1942; em 1936 foi dedicado à Mindinha; *Choros* nº 10 (*Rasga Coração*), para coro e orquestra (1926), com letra de Catullo da Paixão Cearense e melodia de Anacleto de Medeiros, tendo sido dedicado a Paulo Prado; *Choros* nº 11 (1928), para piano e orquestra e foi dedicado a Arthur Rubinstein. Sua primeira audição se deu no Rio de Janeiro, em 1942, com José Vieira Brandão como solista; *Choros* nº 12 (1925), para orquestra (1925) e foi inspirado na dança do *esquinado* (dança antiga, também chamada dança dos ombros, pois os pares, após uma série de movimentos molengos, se chocam bruscamente de lado), recolhido no Estado do Espírito Santo. Foi dedicado à José Cândido de Andrade Muricy e sua primeira audição só foi realizada em 1945, com a Orquestra Sinfônica de Boston; *Choros* nº 13 (1929), para duas orquestras e banda sinfônica; *Choros* nº 14 (1928), para orquestra, banda sinfônica e coro (as partituras dos *Choros* de nº 12 e de nº 13 não foram localizadas); Dois *Choros bis* para violino e violoncelo, não foram escritos, na verdade para integrar a série dos *Choros* (1928-1929). Ver *Catálogo* do Museu Villa-Lobos..., cit, p. 11-19. Ver também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 111 a 117 e 188.

Além da intensa produção no período, em 1922, participou da Semana de Arte Moderna e realizou duas viagens à Europa, cujos desdobramentos se farão sentir na carreira do compositor. Convidado e pago por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, como dito pelo próprio compositor a Vasco Mariz, a participação de Villa-Lobos na Semana foi muito importante para a sua projeção no cenário artístico nacional e pelo impacto que produziu em sua carreira, tendo sido o único músico participante da Semana de Arte Moderna que passou à posteridade como representante do modernismo. Os demais acabaram sendo apenas identificados como intérpretes, mais ligados à tradição clássico-romântico, do que ao movimento modernista propriamente dito.

Além de sua participação na Semana de Arte Moderna, o ano de 1922 fora igualmente importante, porque aí estava sendo planejada a sua primeira viagem à Europa, embora, desde fins de 1919, já aparecessem especulações sobre o assunto na imprensa carioca.

Soubemos, ontem, no Municipal, que o governo da República tenciona pensionar na Europa o jovem compositor Heitor Villa-Lobos, a fim de proporcionar ao talentoso musicista o necessário complemento de sua educação musical.

Não sabemos se tal boato é fundado; desejaríamos, porém, que o fora, e isso em proveito não só da arte brasileira senão em grande benefício para o próprio compositor. [...]

O sr Villa-Lobos está muito precisado de mudar de ambiente, para que o seu cérebro, incendiado nas labaredas da sociedade, se refrigere em horizontes mais calmos e, ao contato na Alemanha, por exemplo, de personalidades ponderadas, avessas a artificiosas demolições, logre o seu indiscutível e exuberante instinto musical o almejado rumo no escarpado caminho da glória [...]<sup>465</sup>.

Mas, o que era especulação em 1919, foi se solidificando nos anos subsequentes. E provocou muita polêmica, já que seria financiada, em parte, com dinheiro público. O projeto de lei, apresentado pelo deputado maranhense Artur de Sousa Lemos (1871-1945), consistia num auxílio de 108 contos de réis, a fim de que Villa-Lobos pudesse realizar concertos na Europa com o propósito de fazer propaganda da música brasileira. A proposta despertou resistências na Câmara e rendeu muitos debates até que em 22 de julho de 1922 foi aprovada a concessão de 40 contos de réis, graças à atuação do deputado sergipano Gilberto Amado (1887-1969), que seriam

---

<sup>465</sup> A matéria do jornal se referia ao concerto realizado em 12/11/1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ver jornal *Correio da Manhã*, quinta-feira, 13 de novembro de 1919. Rio de Janeiro, Ano XIX, nº 7.563, p. 4.

pagos em duas parcelas. Entretanto, o compositor só recebeu a primeira e, o governo, alegando cortes no orçamento, suspendeu a segunda parcela do referido auxílio<sup>466</sup>.

Além do dinheiro público, Villa-Lobos recebeu a ajuda de vários amigos para a realização das duas viagens à Europa: da família Guinle - Carlos e Arnaldo que foram grandes mecenas do maestro, financiando não só sua viagem à Europa, mas também editando suas obras principais; além de Paulo Prado, Conselheiro Antônio Prado, Geraldo Rocha, Laurinda Santos Lobo, Graça Aranha, Olívia Guedes Penteado, além do famoso maestro Francisco Braga que chegou a registrar um “atestado de competência artística” em cartório<sup>467</sup>. A ajuda dos amigos foi sempre uma determinante em boa parte da carreira do compositor. Sem diplomas, sem emprego e sem dinheiro, Villa-Lobos dependeu, muitas vezes, da assistência deles para fazer frente as suas despesas pessoais, como também, para a realização de viagens e concertos.

Assim, um ano depois, em 30 de junho de 1923, depois de resolvida a questão financeira, Villa-Lobos embarcou no navio francês *Croix* rumo à Paris. Em entrevista ao jornal *A Noite*, antes da partida, ele falou em tom de desabafo sobre a viagem:

\_ Então, vai em missão do governo divulgar a nossa música no estrangeiro? [...]  
\_ Infelizmente, não serei verdadeiro se lhe afirmar que a minha excursão artística ao Velho Mundo é oficial, porque a estipendiam, apenas, alguns amigos, patriotas sobretudo, e que me quiseram poupar e ao país uma situação de vexame em que ia me encontrando.  
(Não quisemos interromper mais Villa-Lobos e deixamos, então, que ele nos contasse os antecedentes de sua viagem, bem como o seu objetivo).  
\_ Efetivamente. O Congresso Nacional, depois de examinar a obra que venho fazendo pela nossa música e atendendo às referências de personalidades nacionais e estrangeiras, simpáticas a ela, entendeu que eu podia divulgá-la no Velho Mundo e autorizou o governo a auxiliar-me com 40:000\$000, para que levasse ao estrangeiro não só minhas produções como aquelas outras de compositores nacionais em condições de bem reputar a nossa música perante estranhos.

---

<sup>466</sup> O deputado Artur de Sousa Lemos apresentou em 1923, o projeto de lei que concedia uma verba para financiar a primeira viagem do compositor Villa-Lobos, que era amigo e parceiro musical de seu filho Artur Iberê de Lemos, à Europa. Informações obtidas no site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). Acesso em 30/11/2015. Ver também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 63.

<sup>467</sup> Escrito de próprio punho, o maestro atestava: “O Senhor Heitor Villa-Lobos tem um enorme talento musical. De uma capacidade produtora assombrosa, tem uma bagagem artística considerável, onde existem obras de valor, algumas bem originais. Não é mais uma promessa, é uma afirmação. Penso que a Pátria muito se orgulhará um dia, de tal filho. Cinco [de] dezembro mil novecentos e vinte. Francisco Braga. Nada mais se continha em uma carta que fiz extrair a presente publica forma, em treze de dezembro de mil novecentos e vinte. E eu...” [ilegível o restante]. A carta foi registrada no Cartório Roquette - Eduardo Carneiro de Mendonça – Rua do Rosário nº 116 – Telefone Norte 2916 – Serventário do 10º Ofício – Rio de Janeiro. Documento arquivado na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 11:HVL: 03.01.01 e 03.01.02.

O governo passado adiantou-me vinte contos, dos quais 16 contos gastei no trabalho de preparo de música minhas e de nossos melhores compositores, dispêndio esse com cópias, etc., destinadas as grandes orquestras, para serem executadas nos principais centros artísticos europeus.

Agora, quando me dispunha, já com essa primeira parte da minha tarefa solucionada, partir, tive o desprazer de verificar que o governo não podia entregar-me o restante do crédito autorizado pelo Congresso, justificando esse impedimento pela abertura em que se encontra o Tesouro, como me foi dito. Fiquei desolado, não tanto por mim, como artista e como patriota. Os elementos para um melhor conhecimento na Europa da nossa música e dos seus cultores tinha-os eu já preparado, em trabalho longo e penoso.

Doutro lado, os centros artísticos europeus esperavam-me.

Convites pessoais e oficiais já me haviam chegado às mãos, de Portugal, França e Espanha. Alguns deles posso citar: - Viana da Mota, de Lisboa; dos modernos compositores franceses e da Filarmônica de Barcelona.

Agora, mesmo, com o fato de Rubinstein dar relevo as minhas modestas produções em Paris, Berlim e Madrid, tive reiterados esses convites. Foi, então, que alguns distintos patrícios nossos, daqui e de São Paulo, resolveram subvencionar a minha viagem à Europa, e a minha excursão artística, por espaço de um ano por Portugal, França, Alemanha e Espanha. À frente desses meus patrícios [...] estão: o conselheiro Antonio Prado, D. Olívia Penteadó e Laurinda Santos Lobo, Dr Geraldo Rocha, Paulo Prado, Paulo Nogueira Filho, Arnaldo Guinle e ministro Graça Aranha<sup>468</sup>.

Nesta viagem o compositor tinha o objetivo de divulgar sua obra e também vê-la reconhecida pela crítica europeia e, neste esforço, foi muito importante o apoio do pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1982) e do marido da soprano Vera Janacópulos (1896-1955) que, não só o apresentaram aos editores da *Max Esching*, como também, a soprano começara a incluir em seus recitais pela Europa, as composições do compositor<sup>469</sup>. Em Paris, Villa-Lobos travou contato com um ambiente artístico de vanguarda e recebeu também o apoio de críticos e compositores destacados como o francês Florent Schmitt (1870-1958), Paul Le Flem (1881-1984) e Tristan Klingsor (1874-1966)<sup>470</sup>.

Em Paris, teve a oportunidade, ainda, de conhecer um dos compositores que mais admirou: o francês Vicent D'Indy (1851-1931). Também conheceu o compositor e violonista espanhol Andrés Segovia (1893-1987), de quem se tornou amigo e dedicou a série de 12 estudos para violão. A essa altura, já diversos solistas haviam incluído obras suas em seus recitais como:

---

<sup>468</sup> Jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, sábado, 30 de junho de 1923. Edição 4.161, Ano XIII, p. 2 Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 1º de dezembro de 2015.

<sup>469</sup> Informações obtidas na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos:HVL:Pastas 15 e 16:03.10.01 a 03.14.04.

<sup>470</sup> MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 65.

o pianista Tomás Terán (1896-1964); o maestro, compositor e pianista paulista João de Souza Lima (1898-1982); a cantora Gina Falvy; Arthur Rubinstein (1887-1982), Vera Janacópolus (1896-1955) e a Elsie Houston (1902-1943). Também foi contratado, pelo pianista e compositor Jean Wiener (1896-1982), para uma série de concertos de música de vanguarda, ao lado de outros músicos. Embora ainda sofresse certa resistência do público francês, aos poucos suas composições se tornavam conhecidas no meio musical parisiense<sup>471</sup>.

O compositor permaneceu em Paris até fins de 1924, quando contava com 37 anos. Com o fim da verba oficial e do subsídio dos amigos, se viu obrigado a retornar ao Rio de Janeiro. Sua chegada foi noticiada de uma forma especial na Revista *Ariel* por Manuel Bandeira “Villa-Lobos acabava de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos”. [...] “Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du Printemps*”<sup>472</sup>.

Como apontara o poeta, “Villa-Lobos chegou de Paris cheio de Villa-Lobos”. Mas, apesar de mais conhecido, sua situação financeira ainda era muito difícil na época. Sem contrato, sem emprego era o momento de voltar a procurar os amigos. Fazer valer seu sucesso, ainda que relativo, no meio musical europeu. E estes, em grande peso, estavam em São Paulo.

Seu retorno a São Paulo, portanto, não foi fortuito; afinal, palco da Semana de Arte Moderna, da qual também fez parte, o compositor já reunia aí alguns admiradores e até *certo* público, bem como, usufruía da *benesse* de amigos como Menotti Del Picchia, Sergio Milliet, Graça Aranha, Oswald e Mário de Andrade, este, ao reencontrar o compositor ficou impressionado com suas obras,<sup>473</sup> além dos Prado Júnior e dos Penteados. Estes últimos, inclusive, patrocinaram alguns de seus concertos: dois na *Sociedade de Concertos Sinfônicos* e um na *Cultura Artística*, todos no ano de 1925. Como se vê, Villa-Lobos soube aproveitar a ajuda dos amigos e de uma ampla rede social, para promover seu nome e sua obra. A publicidade, como já dito, foi sempre uma questão chave em sua carreira, na medida em que o importante era estar em evidência: seja para o *bem* ou para *mal*.

---

<sup>471</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 68.

<sup>472</sup> BANDEIRA, Manuel. *Ariel: Revista de Cultura Musical*. São Paulo, outubro-1924. Instituto de Estudos Brasileiros/IEB.

<sup>473</sup> Meses depois Mário, em carta para Manuel Bandeira, falaria do entendimento mantido em São Paulo para os concertos que se realizariam em fevereiro de 1925 e aproveita para convidá-lo: “Vê se te resolves a vir para o concerto do Villa. Estive ouvindo umas coisas do *Noneto* e da peça para piano e orquestra. Fantástico. Se estiveres aqui eu te mostrarei as maravilhas que tem lá dentro. O que é mais engraçado é que o Villa está fazendo justamente o

Segundo informações do jornal *Correio Paulistano*, o primeiro concerto aconteceu no dia 24 de janeiro de 1925, na véspera das 16 h do Teatro Municipal, com a orquestra da *Sociedade de Concertos Sinfônicos* de São Paulo e realização da *Sociedade de Cultura Artística*, onde foram executadas obras de compositores brasileiros, nas quais se destacaram como primeira audição o *Samba-batuque*, de Luciano Gallet (1893-1931); uma *Sinfonia*, de Henrique Oswald (1852-1931); *Insomnia*, de Francisco Braga (1868-1945); além de *Ave, Libertas*, de Leopoldo Miguez (1850-1902); *Suíte Brasileira*, de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e duas peças inéditas de Homero Barreto (1884-1924), “o malogrado compositor paulista”, de acordo com a crítica do jornal<sup>474</sup>.

E, nesse início de 1925, o nome do compositor era facilmente encontrado nos jornais. Afinal, o jovem músico, após sua viagem à Europa, despertava a curiosidade no meio musical. Eis alguns exemplos:

O *Correio Paulistano*, em sua coluna “Recitais”, fez os seguintes comentários sobre sua apresentação do dia 08 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo:

Na série de brilhantes concertos com que se tem apresentado aos seus sócios a prestante Sociedade Sinfônica, desta capital, talvez o de hoje marque uma das suas mais brilhantes vitórias.

O nome de Villa-Lobos, que o vai reger, já se impõe como uma garantia.

Depois de sua viagem à Europa, foi esta a primeira vez que o vimos dirigindo uma orquestra. Tivemos uma grande surpresa. As nossas reminiscências eram de um Villa-Lobos agitado, febril, impetuoso como linha geral.

Vimos a encontrá-lo sóbrio, calmo e comedido. Diríamos, até, que a sua sobriedade é excessiva; e quase retraimento.

São Paulo, que o viu e tanto o admirou ainda há dias, já o tem em profunda admiração, crendo-o como um dos nossos maiores músicos<sup>475</sup>.

---

que queremos e o Z... não quer. Ver ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958, p. 175.

<sup>474</sup> Jornal *Correio Paulistano*, sexta-feira, 23 de janeiro de 1925. São Paulo, edição de 22.088, p. 4. Surpreendentemente, esse concerto não é relatado no livro de Luiz Guimarães. O autor relata como primeiro concerto de 1925 o ocorrido em 08 de fevereiro, realizado pela *Sociedade de Concertos Sinfônicos* de São Paulo, no Teatro Municipal. Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 107.

<sup>475</sup> *Correio Paulistano*, domingo, 08 de fevereiro de 1925. São Paulo, Edição 22.104, p. 3. Este 38º Concerto da *Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo*, sob a regência do maestro Villa-Lobos trouxe como barítono Nascimento Filho. O jornal ainda reproduziu o programa completo do concerto que incluiu apenas uma composição do compositor: *O Louco*; o restante foi composições de Carlos de Campos e Alberto Nepomuceno. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 05/12/2015. A programação também foi divulgada em GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 107-108.

Ainda sobre este concerto, a crítica de “M. D.” do jornal *O Paiz* não economizou nos elogios:

Não foi só o número de novidades oferecidas ontem pela sinfônica aos seus associados, que concorreu para que o seu 38º concerto fosse considerado como um dos melhores de sua brilhante série. Há ainda a destacar a atuação maravilhosa de H. Villa-Lobos na regência.

De fato, dificilmente poderá a nossa cidade defrontar-se com um diretor de orquestra dotado de tantas qualidades, quanto o maestro patricio, jovem ainda e, portanto, com um tirocínio bastante curto no dirigir músicas. Não obstante a carência do tempo, que amadurece a reflexão e ilumina a compreensão, Villa-Lobos já se nos apresenta como um “capo” cheio de visões, com uma segurança perfeita de marcação e um rico, riquíssimo, gosto nas nuanças. Villa-Lobos pode ser considerado como um dos maiores mestres do colorido orquestral. [...] Sua batuta, sem oscilação, impregna-se de carícias macias, cantantes, e tudo isso sem artificialismo, naturalmente, apropriadamente. [...] Nele existe o instinto da música, é de ver-se a sua precisão nos ritmos, a segurança de suas entradas, a perfeição das suas transições e o empolgante e veemente dos seus ‘crescendo’ e a delicadeza dos seus ‘ralentandos’. (a) M. D.<sup>476</sup>.

Mas, os concertos mais esperados, inclusive por Mário de Andrade, seriam os promovidos respectivamente, em 18 e 20 de fevereiro, pela *Sociedade Sinfônica e Cultura Artística*. O primeiro, em particular, dedicado a Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado, movimentou o meio musical e teve destaque em vários jornais da época. O *Correio Paulistano*, por exemplo, atribuiu ao compositor o caráter de músico nacional e a verdadeira fonte de uma escola musical brasileira:

[...] *Villa-Lobos nos dá enfim com as suas obras atuais a verdadeira solução, a verdadeira fonte de onde poderá e deverá surgir a escola musical brasileira*. Esta é a significação mais importante e de caráter prático que a obra atual de Villa-Lobos representa para nós. [...] E para nós público brasileiro, acrescenta-se o amor, a gratidão por esse artista notabilíssimo que nos veio dar enfim, uma resposta a esse problema da nossa civilização; *a existência duma música culta nacional*. Tivéssemos nós tantos Villa-Lobos quantas as artes e o Brasil não necessitaria de Itálias, França, Alemanha e outros remédios perigosos para curar a ignorância de seus artistas<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> M. D. *O Paiz*. Segunda-feira, 09 de fevereiro de 1925. São Paulo. Edição 14722-14723, p. 4. Ver [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 05/12/2015. O programa desse concerto foi reproduzido por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 108.

<sup>477</sup> *Correio Paulistano*, quarta-feira, 18 de fevereiro de 1925. São Paulo, Edição 22.114, p. 2. [Grifos meu]. Este segundo concerto foi realizado no Teatro Sant’Ana, em São Paulo. Dois dias depois, novo concerto aconteceu no Salão da Cultura Artística em São Paulo e foi noticiado na *Folha da Noite*, de 20 de fevereiro de 1925. São Paulo. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 06/12/2015. A programação dos dois concertos é reproduzida em GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 108-110.

Este tom da crítica não foi unanimidade no meio musical. Outras vezes se fizeram ouvir. A crítica de 19 de fevereiro, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, apontava para a existência de um grupo de ouvintes contrário à estética moderna e que não compreendia a obra do compositor: “seria demais exigir tanto de um público cuja cultura musical imperfeita sofre todos os vícios de uma educação tumultuada orientada apenas pelos interesses mercantis de empresários ou pelos preconceitos estreitos de profissionais subalternos”<sup>478</sup>.

Esta crítica focalizou um público ainda voltado àqueles músicos, em sua maioria estrangeiros que, vindos da Europa, após a Primeira Guerra, possuíam uma postura bastante tradicionalista dificultando o processo de modernização do repertório, uma vez que influenciavam na escolha deste nas orquestras. Assim, o repertório que se ouvia nos teatros e nas sociedades musicais brasileiras, tinha como base a música germânica e a música lírica italiana dos séculos XVIII e XIX.

Mário de Andrade, mais tarde, também se pronunciaria sobre a questão, dando-se a entender que o meio musical era cheio de intrigas, de vaidades e que Villa-Lobos, ao contrário do que aconteceu na Europa, fora vítima de muita má vontade e desrespeito da parte dos músicos de orquestras. Na voz do escritor:

Mas é que lá [Europa] Vila Lobos é respeitado como merece e lida com professores de orquestra arregimentados. Aqui, infelizmente os professores de orquestra ainda não compreenderam o pouco caso que fazem deles, alguns dos que os manejam. Vivem sendo vítimas de pequenas decepções, de vaidadinhas ofendidas e principalmente instrumento de uma porção de interesse que não são deles. Ora, os professores de orquestra deviam pensar que se deixando levar assim na corrente das intrigas e das pretensões alheias, podem muito bem estar cavando a própria ruína. No ensaio a que assisti, a má-vontade, a má-vontade da parte da orquestra (má-vontade ou desleixo, o que dá na mesma), era manifesta. [...] Muito leitor há de estar sarapantado com estas discussões que parecem extemporâneas. Não são não. Esses leitores não sabem que inferno é o meio musical paulista. Não sabem que nos bastidores se trava uma luta de interesses e vaidades de que, no caso presente, são protagonistas alguns músicos importados, muitos de nacionalidade duvidosa, cujo fito um dia foi fazer a América. Fizeram. Então se imaginaram alguma coisa porquê contaram com a condescendência nossa. Condescendência e principalmente esta enorme fadiga de reagir que é um dos aspectos da nossa sensualidade hospitaleira. Não sou nenhum xenófobo porém é hediondo indivíduos que apenas conseguiram adquirir uma noçãozinha de existência depois de alijados de suas pátrias neste

---

<sup>478</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, quinta-feira, 19 de fevereiro de 1925. São Paulo, Ano LI, nº 16.799, p.2. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 28/01/2016.

imenso Brasil, se botarem agora combatendo o que temos de mais precioso, de mais útil<sup>479</sup>.

Esta dificuldade de implantar um repertório moderno, também pode ser encontrada nos programas apresentados por Villa-Lobos em São Paulo, que ora apresentava compositores como Bach, Beethoven e Mozart, para agradar os tradicionalistas, ora Debussy, Honnegger, Ravel, Braga, Oswald, dentre outros, para mostrar o que havia de novo na Europa e no Brasil<sup>480</sup>.

Terminada a série de concertos em São Paulo foi a vez do maestro se apresentar no Rio de Janeiro. O ano ainda era o de 1925, quando se apresentou no Teatro Municipal, agora só como regente, dirigindo obras de Beethoven, Glück, Mozart, Debussy e Nepomuceno, em Concerto Sinfônico que contou com a participação da soprano francesa Ninon Vallin (1886-1961). A imprensa carioca deu destaque<sup>481</sup>.

Neste mesmo ano, o compositor francês Albert Roussel (1869-1937) articulou sua indicação para membro da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, de Londres. Vários jornais deram destaque, como *O Jornal*:

Entre as inúmeras distinções com que foi honrado, na Europa, o nosso atual primeiro compositor, Heitor Villa-Lobos, nenhuma o penhorou tanto como a de ser proposto e unanimemente aceito para delegado especial do Brasil e seu representante na 'Sociedade Internacional de Música Contemporânea'. [...] a distinção feita ao nosso patricio torna o aspecto de uma consagração, como já escreveu o 'Correio Paulistano'; para os que não conhecem a importância mundial desta agremiação artística, basta considerar que se trata do mais elevado instituto musical em todos os tempos. Ela tem a sua sede em Londres: organiza, porém, associações científicas, filosóficas e artísticas, fundamentalmente musicais, em todos os países, com os seus melhores artistas escolhidos pela direção da Sociedade, que conta apenas 10 anos de existência e já criou mais de 15 sucursais em vários países da Europa. O fim dessa importante instituição é divulgar universalmente todos os fatos referentes à musica e exclusivamente original. [...]

---

<sup>479</sup> Ver ANDRADE, Mário de. *Obras Completas de Mário de Andrade. Música Doce Música*. Vol. VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 148. A carta citada aqui é de 22 de julho de 1930.

<sup>480</sup> Os programas dos concertos realizados no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro no ano de 1925 foram publicados por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 107-123.

<sup>481</sup> *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, em abril de 1925. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 110-111. Segundo o autor, até 1925 Villa-Lobos se apresentava como recitalista (violoncelista); a partir daí como regente.

O maestro Villa-Lobos foi proposto para membro, nas condições acima, pelo ilustre crítico Henri Prunière, diretor da 'Revue Musicale' e representante geral da França junto à S.I.M.C. No ano corrente, o Sr Albert Roussel, um dos mais eminentes compositores da atualidade, propôs, finalmente, o grande músico pátrio Sr. H. Villa-Lobos para delegado especial, cargo de que ele se acha empossado. R. B.<sup>482</sup>.

José Rodrigues Barbosa (1857-1939), influente crítico musical da época e defensor ativo da música de Alberto Nepomuceno, Glauco Velásquez e Villa-Lobos, *rendeu*, não só homenagens ao maestro pela nomeação, mas, ao mesmo tempo, pareceu dar uma resposta a todos aqueles que o criticavam. A consagração, ao qual se referiu o crítico, era o reconhecimento internacional do artista, o que não se repetia em seu próprio país, como tantas vezes ressaltado pelo próprio Villa-Lobos.

Após vários recitais no circuito Rio-São Paulo, o maestro realizou ainda três concertos na Argentina, à convite da *Asociación Wagneriana de Buenos Aires* e da *Sociedad Cultural de Conciertos* sempre procurando divulgar sua obra, fazer contatos e popularizar seu nome. Para Júlian Antonio Tomás Aguirre (1868-1928), um dos mais importantes músicos do nacionalismo argentino, apesar dos primeiros intercâmbios, entre músicos argentinos e brasileiros, terem ocorrido nos anos de 1921 e 1922, por ocasião dos festejos do Centenário da Independência do Brasil,<sup>483</sup> a primeira visita de Villa-Lobos só aconteceu de fato em 1925<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> BARBOSA, José Rodrigues. *O Jornal*, terça-feira, 7 de abril de 1925, Ano VII – nº 1931. Rio de Janeiro, p. 15. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/01/2016. Sobre o artigo ver também GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p.111-112.

<sup>483</sup> Em 1921, a *Sociedad Nacional de Música*, uma instituição fundada na Argentina em 1915, pelos compositores Felipe Santiago Boero (1884-1958), José André (1881-1944), Josué Teófilo Wilkes (1883-1968) e Ricardo Rodríguez (1879-1951), ganhadores do Prêmio Europa, organizou uma audição dedicada a compositores brasileiros, no salão do Museu Nacional de Belas Artes. Como desdobramento desse primeiro intercâmbio, novos concertos aconteceram em 1922, não só de brasileiros, mas de argentinos também, como o concerto realizado em outubro desse ano, no Rio de Janeiro, promovido pela *Asociación La Wagneriana de Buenos Aires* e com o financiamento da Sr<sup>a</sup> Epitácio Pessoa, onde se apresentou a orquestra da *Asociación Sinfónica de Buenos Aires*, sob a direção do compositor argentino Celestino Piaggio (1886-1931) e vários instrumentistas brasileiros, da Sociedade Sinfônica do Rio de Janeiro, como Ernani Braga (1888-1948) e Abdon Felinto Milanez (1858-1927), diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Este concerto se repetiu em dezembro desse ano na Argentina, no Teatro Colón. Ver MANSILLA, Silvina Luz. "Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical". *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, nº 16, 2007, pp. 43-44.

<sup>484</sup> AGUIRRE, Julián. "La semana musical". *El Hogar*, de 20 de mayo de 1921, nº 606, Buenos Aires, Argentina. Informações disponíveis no site [www.bn.gov.ar/hemeroteca](http://www.bn.gov.ar/hemeroteca). Acesso em 12/12/2015. Quanto ao ano em que Villa-Lobos realizou os primeiros concertos na Argentina há divergência: Mariz relata o ano de 1926. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 67. Já Luiz Guimarães afirmou que foi em 1925. No livro ele diz que em maio de 1925, quando o compositor se preparava para viajar para Buenos Aires, foi homenageado, em São Paulo, pela Sr<sup>a</sup> Olívia Guedes Penteado que promoveu, em sua casa, uma recepção para o maestro. Ver

Nessa época, o campo cultural e, em particular, o campo musical argentino seguia impulsionado por um mecenato privado, tal como acontecia no Brasil. Segundo Miceli, “a virtual ausência de iniciativas governamentais ou públicas”, no campo artístico argentino, nas décadas de 1910 e 1920, levou a existência de “um mecenato privado exercido, seja em caráter pessoal, por figuras ilustres de famílias da *elite* dominante”, que foi o caso, por exemplo, da *Sociedade Cultural de Conciertos*, ou por “frentes empresariais na área cultural”<sup>485</sup>. Neste aspecto, a *Asociación la Wagneriana* desenvolveu um trabalho de divulgação de obras ligadas ao movimento musical nacionalista na Argentina e, de um modo geral, em outros países latino-americanos. Esta instituição considerava “o nacionalismo como um dos fundamentos de sua existência”. Isso explica o movimento de intercâmbio musical entre os países latino-americanos praticado por esta instituição como sendo um “meio indiscutível de aproximação, ao pôr em contato os povos que têm entre si traços comuns, [...] o sentimento fraternal se acrescenta, e este sentimento se converte em assimilação”<sup>486</sup>. O convite ao compositor Villa-Lobos para se apresentar na Argentina se inseriu, assim, nesse movimento cultural, que era argentino, mas não só. Ele compunha um cenário mais abrangente, na busca de pontos de confluências culturais entre os vários países latino-americanos e que, mais tarde, tornou-se estratégia de relacionamento dos

---

GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p.112. Pesquisando nos jornais argentinos da época, entretanto, encontrei a data de 31 de maio de 1925 como sendo a data em que o maestro fora apresentado, oficialmente, à crítica argentina, pelo embaixador Pedro Manuel de Toledo (1860-1935), o mesmo que, em 1932, é nomeado interventor de São Paulo e participa ativamente do movimento constitucionalista de 1932. Ver Jornal *La Nación*, em 2 de junho de 1925. Buenos Aires. Essa informação também é confirmada por Julián Aguirre em sua coluna de *El Hogar*. Segundo o autor, um dos primeiros contatos entre músicos argentinos e brasileiros não foi muito feliz. Ele se referiu ao contato travado entre Mário de Andrade e o crítico musical Gastón Talamón. Este último, segundo Aguirre, havia publicado um artigo na Revista *Nosotros*, no jornal *La Prensa* e na *Revue Musicale de Paris* onde afirmou que Buenos Aires havia se tornado o maior centro de cultura ibero-americana traduzindo o que de melhor acontecia no Peru, Equador, Chile, México, Uruguai e Brasil. Em contrapartida, Mário de Andrade, “muito contrariado e com muita dose de ironia” chamou Gastón de “asno” e manifestou sua preocupação com a psicologia “desse argentino”, de seu atrevimento em falar numa revista francesa, que Buenos Aires traduzia os impulsos musicais do Brasil. E a partir daí ressaltou o trabalho de compositores brasileiros, como Carlos Gomes, Nepomuceno e Villa-Lobos. Sobre o assunto ver também MANSILLA, Silvina Luz. “Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires...”, cit., p. 43. Pesquisas acadêmicas que abarquem uma análise comparativa do movimento modernista, sobretudo no campo musical, nos países latino-americanos, na década de 1920, ainda são muito poucas. Uma investigação mais detalhada nos traria maiores informações acerca dos intercâmbios culturais ocorridos no período, tanto no campo da literatura, das artes visuais, como também no campo musical.

<sup>485</sup> MICELI, Sérgio. “La vanguardia argentina em la década de 1920, notas sociológicas para um análisis comparado com el Brasil modernista”. In: *Prismas, revista de história intelectual*, nº 8. Buenos Aires, 2004, p. 164. Disponível em [www.unq.edu.ar/advf/documentos/56741df0c4708.pdf](http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/56741df0c4708.pdf). Acesso em 18/12/2015. Pode-se fazer um paralelo a este mecenato ao exercido por Freitas Nobre na Villa Kyrial, em São Paulo e pela família Guinle, no Rio de Janeiro.

<sup>486</sup> *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Argentina, Ano VII, nº 71, junio de 1925, p. 2. Disponível no site [www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar). Acesso em 17/12/2015.

EUA com os países da América Latina, através da implementação da política da boa vizinhança<sup>487</sup>.

Villa-Lobos, portanto, chegou à Argentina em meados de maio de 1925, e foi apresentado oficialmente em 31 de maio, numa cerimônia realizada na Embaixada do Brasil, ao lado dos pianistas Jorge Fanelli e Aline Van Barentzen (1897-1981), do violinista Pedro Napolitano e do violoncelista Adolfo Morpurgo (1889-1972). A apresentação que, em verdade, não chegou a ser propriamente um concerto, mas, uma audição, teve destaque na imprensa local que “considerou o maestro uma das mais interessantes personalidades musicais de nossa época”<sup>488</sup>. Seu destaque na imprensa argentina já acontecia antes mesmo de 1925, como se pode constatar na crítica musical de Gastón Talamón, da revista *Nosotros*, em agosto de 1922:

Entre as obras [...] assinalamos a *Prole do Bebê*, do grande compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos; se trata de uma série de peças muito modernas, muito debussystas, nas quais o autor evoca a vida de diversas mulheres: negra, mulata, indígena, caracterizadas com motivos e ritmos populares, de grande efeito pianístico. Villa-Lobos já é uma glória da música ibero-americana, cuja obra deveria difundir-se entre nós<sup>489</sup>.

O concerto promovido pela *Asociación La Wagneriana*, de fato, se realizou no dia 1º de junho de 1925, no salão *La Argentina*, com um extenso programa, uma espécie de amostra do que fora apresentado na Semana de Arte Moderna no Brasil e teve o acompanhamento de vários instrumentistas argentinos<sup>490</sup>. Segundo a revista da *Asociación*, esta apresentação foi muito

---

<sup>487</sup> O maestro retornará à Argentina outras vezes: em 1935 o convite para se apresentar no Teatro Colón não foi de uma instituição privada, mas de caráter oficial, dando prosseguimento ao movimento de caráter político de integração da América. Nesta ocasião apresentou o seu *ballet Uirapuru*. Retornou em 1940 e 1946 ao Teatro Colón, sendo que neste último ano, se apresentou, juntamente com alguns solistas brasileiros. Em 1952, outra apresentação no Teatro Gran Rex, acompanhado pela Orquestra Sinfônica do Estado. Ver MANSILLA, Silvina Luz. “Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires...”, cit., p. 44, nota 5. Ver também documentos arquivados na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos sobre as viagens do maestro à Buenos Aires, Uruguai e os contratos firmados: HVL:01.02.05; HVL: 03.03.02; Homenagens recebidas durante as viagens: HVL:03.03.03; HVL: 05.02.16; HVL: 05.02.25; HVL: 05.08.26; Entrevistas concedidas durante as viagens: HVL: 05.03.03.

<sup>488</sup> Conforme Diário *La Prensa*, segunda-feira, 1º de junio de 1925. Buenos Aires, Argentina, p. 19. [Tradução da autora]. Informações obtidas no site [www.laprensa.com.br/Editions.aspx](http://www.laprensa.com.br/Editions.aspx). Acesso em 15/12/2015.

<sup>489</sup> TALAMÓN, Gastón. Revista *Nosotros*, Ano XVI, nº 59, agosto de 1922. Buenos Aires, Argentina, p. 537-538. O artigo comentava a apresentação do pianista Arthur Rubinstein na Argentina naquele mesmo ano, em cuja programação incluiu músicas de Villa-Lobos. [Tradução da autora]. Informações disponíveis no site [www.bn.gov.ar/hemeroteca](http://www.bn.gov.ar/hemeroteca). Acesso em 12/12/2015.

<sup>490</sup> Colaboraram com o compositor: o pianista Jorge Fanelli, o violinista Pedro Napolitano, o violoncelista Adolfo Morpurgo, o flautista Angel Mazzei, o saxofonista Julio Valdés, o pianista Bruno Wisinger, o harpista Augusto

concorrida e teve uma avaliação, em geral, positiva da imprensa local. Em suas páginas, o maestro aparecia como “detentor de uma arte nova”:

Dirão alguns que o maestro tem ido longe demais com os seus pontos de vista artístico personalistas, por sua veemência ao converter em manifestações de natureza exuberante e bárbara, em certos momentos, o estilo de suas composições; mas não poderão negar a valentia e a autoridade com que o maestro brasileiro leva a cabo os seus propósitos, e muito menos sua personalidade, que nos resulta inconfundível<sup>491</sup>.

As vozes contrárias também ecoaram em território argentino, após o concerto realizado em 1º de junho. Nas páginas da revista *El Hogar*, o crítico Bernardo Iriberry tratou com certa ironia a apresentação do maestro, “o gênio não compreendido” :

[...] Aos que tenham assistido a audição que nos ocupa, se não estava cego, ele é advertido pelos sorrisos da maioria das pessoas. É que encontramos um gênio não compreendido? Se for assim, esses sorrisos fizeram-se trocados por indignação, pois o gênio se irrita e se exaspera com os que não chegam a compreendê-lo. Não queremos dizer que seja má a obra do compositor brasileiro. Não podemos julgá-la a partir de uma primeira audição, e não seria estranho que um contato posterior nos levasse a reconhecer qualidades que tenham ficado ocultas ou desfiguradas por um desconexo conjunto de timbres tão estranhos.

De qualquer maneira, um compositor que encontra tão divididas as opiniões do público, ocupa, sem dúvida, a atenção do mesmo e lhe obriga a posicionar-se do segredo de sua música, se é que este existe<sup>492</sup>.

No Diário *La Época* a crítica também não foi nada elogiosa. Em suas páginas o maestro foi acusado de ser “rebuscado, desordenado, antiquado e com falta de sinceridade e cultura”: “Villa-Lobos [...] que busca desesperadamente novos recursos de expressão e no afã de encontrar

---

Sebastiani, Roque Spatola no clarinete, Carlos no violino, Edgardo Gambuzzi na viola, o contrabaixista Alejandro Gamberale, o barítono Gregorio Svetloff e o coral feminino da *Sociedad Coral Argentina* e da *Asociación de Coristas Líricos Profesionales*. Informações obtidas em “Héctor Villa-Lobos em la Asociación Wagneriana de Buenos Aires”. In: *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, Argentina*. Año VII, nº 71, junio de 1925, p. 2. Disponível no site [www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar). Acesso em 15/12/2015. [Tradução da autora].

<sup>491</sup> Idem, p.2.

<sup>492</sup> IRIBERRI, Bernardo. “La Semana Musical”. Revista *El Hogar*, 19 de junio de 1925, Buenos Aires, Argentina, p. 27. Informações disponíveis no site [www.bn.gov.ar/hemeroteca](http://www.bn.gov.ar/hemeroteca). Acesso em 19/12/2015.

novas sonoridades, ritmos, dissonâncias, cores e combinações instrumentais não comuns, se esquece, muitas vezes de colocar também, em suas salsas complicadas, um pouco de música”<sup>493</sup>.

Em meio a tanta ironia, a crítica favorável ao maestro se fez presente em vários jornais e revistas da época, destacando-se *La Prensa*, *La Nación*, *El Diario*, *La Vanguardia*, *Nosotros*, *La Quena*, *Él* e *Caras y Caretas*<sup>494</sup>. Os críticos argentinos destacavam o nacionalismo cultural de Villa-Lobos, diferenciando o artista de outros compositores que, segundo eles, ainda estavam ligados às tendências europeias, não levando em consideração o folclore e a tendência modernista em matéria de música. Em *La Prensa*, o crítico Talamón destacava o maestro enquanto a grande “alma sonora do Brasil”: “Alma nova e livre dos prejuízos escolásticos: alma de um povo jovem e vigoroso que quer cantar com seu próprio sotaque; que tem consciência de seu valor e de sua força [...]. Villa-Lobos possui méritos puramente musicais, [...] ultramodernos”<sup>495</sup>.

Ainda no rol das críticas positivas, outro importante artigo foi publicado nessa ocasião na revista *La Quena*, revista mensal do Conservatório de Música de Buenos Aires, através de seu diretor, o compositor Alberto Williams (1862-1952), um dos primeiros compositores argentinos a valorizar o folclore em suas composições. Williams, na seção “Historia y biografías” da revista, dedicou quatro páginas ao compositor brasileiro, apresentando um resumo biográfico, destacando sua infância, formação, família, estudos realizados, obras e até uma curiosa descrição física de Villa-Lobos, além de destacar sua orientação estética e, no final, em tom apologético, enfatizou a “genialidade do compositor”. Eis um trecho do artigo:

Villa-Lobos tem somente 35 anos e sua produção já revela um músico fecundo e um trabalhador infatigável. É baixo de estatura, magro, de porte atlético, nariz [...] um tanto dilatado em sua base, pele morena, cabelos negros [...] e olhos negros luminosos que refletem a força de vontade e a superioridade de sua inteligência. [...]

Sua produção musical, já considerável pela quantidade, se orienta pelo ultramodernismo, em que se acentuam [...] a harmonia justaposta, a polifonia, a

---

<sup>493</sup> *Diario La Época*, 2 de junio de 1925. Buenos Aires, p.7. Informações disponíveis no site [www.santafe.gov.ar/hemeroteca](http://www.santafe.gov.ar/hemeroteca). Acesso em 20/12/2015. [Tradução da autora].

<sup>494</sup> Para maiores informações acerca dessas publicações consultar os sites: [www.laprensa.com.ar/Editions.aspx](http://www.laprensa.com.ar/Editions.aspx) (*La Prensa* de 02.06.1925); [www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar) (Jornal *La Nación*, de 02.06.1925); [www.eldiario.net](http://www.eldiario.net) (*El Diario*, de 02.06.1925); [www.lavanguardia.com/hemeroteca](http://www.lavanguardia.com/hemeroteca) (*La Vanguardia*, de 02.06.1925); [www.bn.gov.ar/hemeroteca](http://www.bn.gov.ar/hemeroteca) (Revista *Nosotros*, de junio-1925); [www.inmcy.gov.ar](http://www.inmcy.gov.ar) (Revista *La Quena*, de junio-julio 1925); [www.carasycaretas.org.ar](http://www.carasycaretas.org.ar) (Revista *Caras y Caretas*, de 06.06.1925 ).

<sup>495</sup> TALAMÓN, Gastón. “Arte y Teatro”. *La Prensa*, 2 de junio de 1925. Buenos Aires, Argentina. p. 16. Informações obtidas no site [www.laprensa.com.ar/Editions.aspx](http://www.laprensa.com.ar/Editions.aspx) Acesso em 20/12/2015. Uma análise da recepção dada pela imprensa argentina, ao primeiro concerto realizado no país pelo maestro ver também MANSILLA, Silvina. “Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires...”, cit., p. 42-53.

atonalidade, os motivos persistentes e a forma livre. [...] As obras de Villa-Lobos estão cheias de vida rítmica [...] e esse procedimento que já tem modificado a direção da arte musical [...] é digno do maior elogio. Graças a ele, temos penetrado em um novo universo sonoro. Heitor Villa-Lobos é um compositor genial, que honra o seu país e a toda a nossa América<sup>496</sup>.

Em relação ao segundo concerto, este se realizou no dia 17 de junho de 1925 e foi promovido pela *Sociedad Cultural de Conciertos*, no Teatro Odeón. Esta Sociedade, fundada pela cantora Magdalena Bengolea de Sanchez Elía (1913-?), uma das grandes incentivadoras da música moderna na Argentina nos anos vinte, deu destaque à apresentação do maestro. Tal como a apresentação anterior, esta também recebeu muitos elogios da crítica e, em especial a execução de *Noneto*, obra fortemente influenciada pelas novas técnicas de composição, encantando o crítico Gastón Talamón, de *La Prensa*:

O *Noneto* pertence a uma tendência estética que não admite discussão e diante do qual é impossível permanecer indiferente: [...] uma evocação magistral e realista de uma festa indígena, mas de indígenas primitivos [...] – mas como são ricos e originais! [...] Neste *Noneto* se explanam um dinamismo brutal [...]. É uma raça [...] que vibra e palpita nesta página [...]. Sem dúvida, quando Villa-Lobos realiza suas obras definitivas, sem perder sua originalidade, nem caráter, nem força, suaviza as asperezas, poetiza e embeleza essas cenas tão realistas<sup>497</sup>.

Que a presença de Villa-Lobos, na capital argentina, causou impacto em boa parte da imprensa e do meio musical local é algo que surge com total evidência nos artigos citados, apesar das reservas e abstenções, por parte de alguns críticos. Aqui é importante destacar que as relações de intercâmbio musical travadas no período, entre artistas brasileiros e argentinos, estão

---

<sup>496</sup> WILLIAMS, Alberto. “Historia y biografías: Héctor Villa-Lobos”. Revista *La Quena*, ano VI, nº 24, junio-julio, 1925, p. 5-9. Informações obtidas no site do Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”: [www.inmcv.gov.ar/La-Quena24.pdf](http://www.inmcv.gov.ar/La-Quena24.pdf). Acesso em 20/12/2015. [Tradução da autora].

<sup>497</sup> Composto em 1923, ano da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris, o *Noneto*, para instrumento e coro misto, inicialmente intitulado *Impressões rápidas de todo o Brasil*, resgata as raízes folclóricas do Brasil. Sobre a obra ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*. cit, p. 163. Quanto à crítica de TALAMÓN ver *Diario La Prensa*, de 18 de junio de 1925, Buenos Aires, Argentina, p. 15. [Tradução da autora]. Informações obtidas no site [www.laprensa.com.ar](http://www.laprensa.com.ar). Acesso em 21.12.2015. Outras críticas positivas foram publicadas em *Nosotros*, Año 19, nº 193, junio de 1925, p. 263. Ver Informações disponíveis no site [www.bn.gov.ar/hemeroteca](http://www.bn.gov.ar/hemeroteca). Acesso em 21.12.2015.

marcadas, por um lado, por uma tendência geral, típica da época, de valorizar os aspectos nacionais, locais, folclóricos da produção desses compositores e, a partir daí, assinalar uma visão latino-americana propriamente dita desse campo cultural. Por outro lado, enquanto participante da Semana de Arte Moderna no Brasil, Villa-Lobos representava um forte exemplo de inovação na linguagem musical para o campo artístico argentino. Além do interesse em fomentar uma política cultural que estreitasse os vínculos entre os dois países, a influência do compositor no campo musical argentino foi, indubitavelmente, o de marcar neste campo o exemplo da ruptura entre *tradição e modernidade*, através de uma nova expressão musical<sup>498</sup>.

De volta ao Brasil, e com o respaldo da crítica argentina, o que foi bastante comentado no meio musical carioca, o maestro prosseguiu realizando concertos, na tentativa de consolidar sua carreira. Nesse período, fins da década de 1920, ele já era bem conhecido no exterior. Suas obras eram incluídas em recitais na Europa, na Argentina e no Uruguai. Internamente, entretanto, ainda sofria forte resistência dos críticos. Estes reconheciam seu talento de músico, mas insistiam em considerá-lo “confuso”. Outros destacavam seu “espírito investigador”, “ao aproveitamento do *folk-lore* brasileiro, rico em timbres, em ritmos e melodias” que fazia em suas composições. Vejamos uma crítica publicada no jornal *O Paiz*, em 23 de setembro de 1925, ao concerto realizado no dia anterior, no Salão do Instituto Nacional de Música:

O prestígio do sr. Villa-Lobos como compositor é tão avassalante que já se tem receio de dizer alguma coisa sobre seus trabalhos, que não seja um êxtase de puro gozo. [...]

Já há tempos, quando ninguém compreendia o Sr. Villa-Lobos, dissemos que o seu talento musical era incontestável. Apenas, esperávamos que, com os anos e o espírito repassado na consciência do próprio mérito, o jovem compositor ficasse liberto da preocupação de encontrar a extrema originalidade – e apresentou-se ontem para receber uma verdadeira consagração. [...]

Mas, teria feito progressos o sr. Villa-Lobos?

Parece que não.

Suas novas composições – permitam os seus admiradores que se diga – não diferem absolutamente do seu primeiro feito.

Isto revela uma teimosia prejudicial – e mostra-nos um artista, verdadeiramente artista, angustiado, ansioso à procura de originalidade. [...]

Isto mesmo parece transparecer de uma imagem do sr. Coelho Netto, que lhe fez o merecido elogio.

---

<sup>498</sup> A conformação de um novo campo musical argentino foi marcada também pela criação do *Grupo Renovación* (1929-1944): uma associação de jovens compositores argentinos com o objetivo de promover a música moderna. Sobre o assunto ver SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música em la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires:Educa, 1999. Disponível em [www.bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/pdf](http://www.bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/pdf) Acesso em 22/12/2015.

Dizia o eminente homem de letras que a arte de Villa-Lobos era uma cachoeira que se despenha do alto. Tudo nela é tumulto. Mas, em breve, quando tomar a planície, será a caudal que há de espelhar as belezas naturais da nossa terra. Assim pensamos, exatamente. E aguardamos que passe no espírito do artista o período do tumulto [...]<sup>499</sup>.

Percebe-se claramente aqui o que Mário de Andrade chamou de *crítica encastelada* sofrida por Villa-Lobos e que levava o maestro a se sentir *incompreendido e perseguido* dentro do seu próprio país, como várias vezes disse em entrevistas e em conversas com amigos. Mas, se os críticos não lhe deram trégua, o compositor, por outro lado, soube estabelecer laços de amizade a seu favor, para promover seu nome e sua obra. Os exemplos são diversos: D. Olívia Guedes Penteado (1872-1934), dama da alta sociedade paulista e incentivadora do movimento modernista, tendo criado o Salão de Arte Moderna em 1923, em São Paulo; a família Guinle, nas figuras dos irmãos Arnaldo e Carlos que patrocinaram o compositor em suas duas viagens à Europa; Laurinda Santos Lobo (1878-1946), dama da alta sociedade carioca e conhecida pelos encontros culturais que promovia em seu palacete, em Santa Teresa, muito frequentado pelo compositor e personalidades do meio político, intelectual e artístico; além de Paulo da Silva Prado (1869-1943), descendente de uma das mais influentes famílias paulistas, cujo apoio financeiro foi fundamental para a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922; Vera Janacópulos (1896-1955), Arthur Rubinstein (1887-1982) e Magdalena Tagliaferro (1893-1986) – grandes difusores de sua obra no exterior – e muitos outros que patrocinaram seus concertos.

Além dos amigos já citados, sua amizade com Mário de Andrade, um dos mais respeitáveis críticos musicais e intelectuais do país na época, lhe rendeu efetivamente bons frutos no início de carreira. A ele, o maestro dedicou seu *Choros n° 2*, composto em 1924, quando estava em sua primeira viagem à Paris. Mário de Andrade, em carta de três de agosto de 1925, além de agradecer a dedicatória a ele conferida, se referiu a uma das reuniões realizadas na

---

<sup>499</sup> Jornal *O Paiz*, “Artes e Artistas”, quarta-feira, 23 de setembro de 1925. Ano XLI, nº 14.948, Rio de Janeiro, p. 4. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/12/2015. Vários outros jornais da época deram destaque a esse concerto de 22.09.1925: *Correio da Manhã*, *O Imparcial*, *Gazeta de Notícias* e *O Globo*, em suas edições do dia 23.09.1925. No jornal *O Globo*, o artigo de Otavio Bevilacqua chamou atenção para a habilidade técnica de Paulina d’Ambrosio e Nascimento Silva Filho, na execução, respectivamente, de *Sertaneja* e *Tempos Passados*; e de Lucília Guimarães Villa-Lobos, na execução do *Carnaval das Crianças Brasileiras*, substituindo Antonieta Rudge Müller. Ver *O Globo*, quarta-feira, 23 de setembro de 1925. 2ª edição, Rio de Janeiro, p. 8. Disponível em [www.acervo.oglobo.com](http://www.acervo.oglobo.com). Acesso em 24/12/2015.

mansão de Dona Olívia Guedes Penteadó que, dentre suas atividades de mecenas de artistas brasileiros, oferecia sua casa para a realização de reuniões dos grupos modernistas. Na carta, disse ter sido comentado em casa de Dona Olívia, os concertos que o compositor havia feito recentemente em Buenos Aires. Além disso, pedia ao maestro para escrever, se possível, umas vinte pecinhas fáceis para piano baseadas em canções e danças populares, para ampliar o repertório didático nacionalista voltado para o ensino de música e piano. Nessa época, Mário de Andrade era professor de piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e muito se queixava da escassez de peças brasileiras no repertório de seus alunos. E completava:

Villa, querido:

Deus lhe pague o magistral presente do “Choro”. Está excelente a transcrição embora naturalmente não iguale o original. A prova da camaradagem que você me dá com essa oferta é das que francamente me orgulham. Deixem lá! ... a gente apanha porrada, descompostura a tudo, porém de repente um artista, um homem que a gente admira a nos dá um abraço assim como o que você me deu dedicando-me o Choro. Tudo quanto foi contrariedade [...] desaparece. Fica a alegria da vida e a certeza de que ainda tem gente amiga da gente neste mundo. Ora que vão pro diabo as bestas e viva o nosso Carnaval! Não acha mesmo?

Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças dum músico moderno chileno, um tal Ollende, conhece? Pois um sujeito muito interessante. Peças inspiradas na música popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina, sem exageração. Um bom-gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa sempre despertada e acompanhada de uma técnica seguríssima e rica. Porém não foi por nada disso que me lembrei de você quando li as peças dele: foi porquê as tais peças são de gênero que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa de espírito de você Villa e acho que não tomaria muito seu tempo escrever uma série, por exemplo, de Vinte Peças Populares brasileiras pra piano. Não pense não que estou fazendo encomenda, nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito. Então o Trio ... você não imagina [...] que eu tenho dos dias que ele passou na minha casa. Um tempinho que eu arranjava, pronto: corria pro piano examinar mais um pedaço dele. Que coisa linda! Tenho loucura pelo Trio, palavra. Si eu me lembro dessas peças é porquê a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas de nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você para escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas para o meu curso. Você já sabe que quem introduziu e sustentou você no Conservatório daqui fui eu. Tenho essa felicidade. [...] Disse vinte porquê não carece se fazer coisas compridas. Um tema popular, de moda, de dança, de lundu harmonizado de maneira tão característica de você. Seria uma delícia! E com a facilidade que você tem não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça as peças como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui pra dar conselhos. Estou pedindo porquê

careço disso. Pros meus cursos e o Brasil carecendo pra uma literatura musical. E é uma coisa que só o Villa-Lobos pode fazer no Brasil.

Terça passada falamos muito de você na casa de dona Olívia. Não seria possível você me arranjar algum dos jornais de Buenos Aires falando de você? Tenho sede de ler isso e dona Olívia emprestou o dela pro Gui e não teve devolução. Não se esqueça de mandar. Como vai de ensaios pro concerto do dia dez? Com os meus maiores desejos de sucesso e um enorme [?] abraço amigo.

Mário de Andrade<sup>500</sup>

A carta revela não só a relação de amizade e admiração de Mário de Andrade ao maestro, mas também, mostra como funcionava a rede de sociabilidade em torno do compositor. A troca de gentilezas, os pedidos, os comentários da vida artística, enfim, revelam um pouco da atmosfera vivida por esses *intelectuais* nas primeiras décadas do século XX no Brasil. A referência ao tal “Ollende”, talvez Allende – provável equívoco na datilografia –, era um dos mais importantes compositores chilenos de sua época, um dos pioneiros do nacionalismo musical em seu país, revela, portanto, a troca de informações entre eles e a existência de uma rede de sociabilidade no campo musical além das fronteiras nacionais<sup>501</sup>. Nota-se que por esse período, Villa-Lobos já havia feito várias viagens a Argentina e Uruguai e, é bem possível, que tenha tido contato com o músico chileno. Além disso, a referência a Olívia Guedes Penteadó não é fortuita. Eram famosas as recepções que dava em sua mansão, onde recebia artistas, intelectuais e diplomatas brasileiros e estrangeiros, além das reuniões frequentadas pelos artistas e intelectuais modernistas, destacando-se, além de Villa-Lobos, as presenças de Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paulo Prado, entre outros.

Não há no acervo de correspondência do maestro a carta resposta, mas tudo indica que o ele atendeu ao pedido do amigo, pois nesse mesmo ano de 1925 publicou as *Cirandinhas* para piano; ao todo são 12 canções sobre temas populares infantis, como *Cai, Cai Balão, Carneirinho, Carneirão, A Canoa Virou* (dedicada a Miguy Azevedo), *Nesta Rua tem um Bosque* (dedicada a

---

<sup>500</sup> A carta, de 3 de agosto de 1925, datilografada, está arquivada no Museu Villa-Lobos, na Seção de Correspondências: ANDRADE, Mário de. MVL:2008-17A-0123.

<sup>501</sup> Pedro Humberto Allende (1885-1959) fez várias viagens à Europa, comissionado pelo governo chileno. Fundou a Associação Nacional de Compositores do Chile, em 1936, sendo seu primeiro presidente. Foi professor de violino, harmonia, composição e música vocal no Conservatório Nacional de Música no Chile. Informações obtidas no [site www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93267.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93267.html). Acesso em 13/09/2015.

Guiomar de Salles Penteado), etc. No ano seguinte, Villa-Lobos publicou as *Cirandas*, peças pianísticas, também de temática popular infantil<sup>502</sup>.

Enfim, podemos afirmar que no ano de 1925, o maestro dividia opiniões. Ao lado de críticas nada complacentes, também existia aquela que reconhecia seu talento e apontava no cenário musical brasileiro a existência, num futuro próximo, de uma *música Villalobosiana*, como vislumbrou o crítico da *Gazeta de Notícias*: “Podemos dizer que Villa-Lobos é um triunfador; tem talento e mais que tudo, uma originalidade tão acentuada que em pouco, quando os seus discípulos aumentarem, se dirá - a música Villalobosiana”<sup>503</sup>.

O maestro ainda faria neste ano de 1925 mais dois concertos em São Paulo: em 30 de novembro e outro em 5 de dezembro. Neste último, Villa-Lobos executou um programa só de músicas sacras, sob o patrocínio da *Sociedade de Cultura Artística* de São Paulo, e que foi muito bem recebido pela crítica paulista, apesar de ainda não ser uma unanimidade entre eles. Na visão de uma parte da crítica especializada, Villa-Lobos defendia uma “nova orientação estético-musical”, com raízes na Semana de Arte Moderna de 1922<sup>504</sup>. Mas, o compositor insistia em não

---

<sup>502</sup> Além dessas canções fazem parte das *Cirandinhas*: *Zangou-se o Cravo com a Rosa?*; *Adeus, Bela Morena*; *Vamos Maninha*; *Olha Aquela Menina*; *Senhora Pastora*; *Todo Mundo Passa*; *Vamos Ver a Mulatinha e Lindos Olhos que ela tem* (dedicado a Anna Maria Novaes Pinto). A execução das canções foi realizada em 12.07.1930, no Salão Nobre da Escola Normal, pelos alunos dos professores Santinha e Gazzi de Sá. Quanto às *Cirandas*, publicadas em 1926, são no total 16 canções: *Teresinha de Jesus*; *A Condessa*; *Senhora Dona Sancha*; *O Cravo brigou com a Rosa*; *Pobre Cega*; *Passa, passa, Gavião*; *Erra, Calunga*; *Fui no Tororó*; *O Pintor de Cannahy*; *Nesta Rua, Nesta Rua*; *Olha o Passarinho, Dominé*; *A procura de uma Agulha*; *A Canoa Virou*; *Que lindos Olhos e Có, Có, có*. As *Cirandas* foram dedicadas a Alfred Oswald. Informações obtidas no Catálogo das obras do maestro disponível no site do Museu Villa-Lobos (páginas 130-131): [www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO\\_1.0.1](http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.1) Acesso em 14/09/2015. Ver também Catálogo do Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010, p. 130-131.

<sup>503</sup> Refere-se à crítica realizada por Sr Perles, pseudônimo do crítico da *Gazeta de Notícias* ao comentar o concerto de 23.09.1925. *Gazeta de Notícias*, quarta-feira, 23 de setembro de 1925, Edição 225. Rio de Janeiro, p. 10. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 25/12/2015.

<sup>504</sup> Destacam-se as críticas publicadas pelo jornal *Folha da Noite*, em 06.12.1925: “Merecidamente glorificado no Brasil, na Argentina e na Europa pela independência de sua individualidade de criador, pelo valor inegável das suas obras e pela segurança com que defende uma nova orientação estético-musical, não poderia deixar Villa-Lobos de colher ontem mais um eloquente atestado de mérito excepcional [...]. Realmente, para quem conhece a personalidade artística de Villa-Lobos que se traduz no estilo bizarro e opulento de luz, calor e colorido, com que fixou, em música, momentos da alma popular e instantâneos da vida suburbana. [...] O inesgotável manancial de recursos técnicos, comprovados em sua obra, [...] fornecendo todo um repertório de música sacra. Do programa ontem executado nada seria preciso citar que a grande “Missa oratório” para afirmar a estatura de um compositor de renome. Por essa peça, que é de grande surto, de muita elevação e de uma urdidura majestosa, bem se pode avaliar o mérito do criador nesse gênero de música. A ovação que o público fez ontem ao notável maestro [...], equivale, sem favor, a uma legítima consagração.” (Jornal *Folha da Noite*, 06 de dezembro de 1925, São Paulo). Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 121-122. O concerto também mereceu destaque no jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 06 de dezembro de 1925, São Paulo, Ano LI, nº 17.087, p. 4. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 19/09/2015.

se filiar a nenhuma corrente, não aceitando o rótulo de artista modernista, dado pelos críticos. Quanto a esse aspecto, a de músico moderno, ele deu a seguinte explicação:

Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois as maravilhas naturais dessa terra. Prossegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias<sup>505</sup>.

A insistência do compositor em manter certa autonomia frente às escolas e/ou tendências musicais criou, em torno de si, a imagem de ser um “homem à frente de seu tempo”, original e preocupado com a construção de uma música nacional. Entretanto, ele influenciou e foi influenciado pela Semana de 1922, mesmo perdendo, em certa medida, o projeto antropofágico de vista, pois ao contrário de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, bem como, de Manoel Bandeira que rejeitavam o *excesso*, Villa-Lobos utilizou muito esse recurso em suas músicas - a variedade de instrumentos, a extensão de movimentos, na busca de um caminho *novo* a fim de romper com a produção musical veiculada pelo rádio.

O ano de 1925 foi sem exagero, um ano importante. Além dos vários concertos, e da visibilidade conseguida através da imprensa, foi um ano marcado também pela inclusão de suas composições em recitais de vários artistas, como na audição da pianista Estelinha Epstein (1914-1980), em São Paulo e, em vários recitais realizados na Europa que se prolongaram no ano de 1926, como o 3º Festival de Música de Câmara promovido pela *Société Internationale pour la Musique Contemporaine* e *Semaine Musicale*, em Paris<sup>506</sup>. Os exemplos continuam na Argentina,

---

<sup>505</sup> Informações obtidas no site [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br). Acesso em 20/09/2015.

<sup>506</sup> Neste concerto de 1925, Estelinha Epstein, pianista paulista e ex-aluna de José Kliass, incluiu três músicas de Villa-Lobos em seu programa: *O Ginete de Pierrozinho*, *Lenda do Caboclo* e *Polichinello*. Informações obtidas no site [www.centrodememoria.unicamp.br](http://www.centrodememoria.unicamp.br). Acervo da Hemeroteca CMN. Acesso em 20/09/2015. Outros artistas executaram composições de Villa-Lobos em concertos na França em 1925: em 23.02, a pianista brasileira Nair Medeiros executou *Polichinelo*; em 11.03 e 23.03, o violinista, M. F. Chiaffitelli executou obras de três compositores brasileiros, dentre eles Villa-Lobos, com *O Canto do Cisne Negro* em 19.04; o pianista Ricardo Viñez (1875-1943) executou *A Lenda do Caboclo* e *Polichinelo*; e um Concerto dedicado a músicos da América Latina em Paris, sob a

em 1926, em recitais de Magdalena Tagliaferro (1893-1986); em Curitiba, no recital da pianista Carlotinha Munhoz, cuja crítica elogiou muito a escolha das músicas do programa: “desde o classicismo puro de Scarlatti até o modernismo revolucionário de Villa-Lobos”. [...] “Villa-Lobos tem algo de mais, é quase genial”<sup>507</sup>.

Foram destaques ainda no ano de 1926, o Concerto Orquestral de Música Nacional, em 20 de janeiro, sob a regência do maestro e o concerto realizado no Teatro Cassino, pela cantora Elsie Houston (1902-1943), onde foram apresentadas as *Serestas* de Villa-Lobos. Neste ano teve destaque o concerto de 11 de novembro, no Teatro Lírico, pois foi considerado como a primeira incursão do maestro no gênero coral, além da introdução de duas novas formas de composições musicais: os *Choros* e as *Serestas*<sup>508</sup>. Esse foi o último concerto antes de sua segunda viagem a Paris, ocorrida no ano seguinte.

Em 1927, o maestro, aos 40 anos, retornou a Paris, juntamente com sua esposa, onde permaneceu até 1929. Lá conseguiu realizar diversos concertos, além de editar e publicar suas obras pela Casa Max Eschig. Essa viagem só foi possível pelo patrocínio da família Guinle, nas figuras dos irmãos Arnaldo e Carlos Guinle que, não só deram o dinheiro para a viagem, como também emprestaram um apartamento mobiliado na Place Saint Michel, nº 11.

Foi o grande pianista Arthur Rubinstein que, jantando comigo, em 1927, instou para que eu mandasse publicar os trabalhos de Villa-Lobos, que ele considerava tão importantes quanto os dos grandes compositores europeus. Após esse encontro, mandei chamar Villa-Lobos e com ele combinei uma viagem à França, com esse objetivo. Partimos no mesmo ano, levando ele consigo toda a sua produção, e lá chegando procuramos a editora Max Eschig, que não só aceitou a incumbência de publicar os trabalhos de nosso compositor, como ainda me declarou que, depois dos pagamentos que eu fizera para as primeiras impressões, nada mais teria a dispensar, pois ela o faria por conta própria, de vez que considerava a obra, pelo seu conteúdo, orquestração original e instrumentação nova, de grande valor e, portanto, achava interessantíssimo dar-lhe publicidade.

Assim, permaneceu Villa-Lobos em Paris, durante dois anos, as minhas expensas, para acompanhar a publicação e dar vários concertos (a um dos quais assisti), a fim de que seus trabalhos se tornassem conhecidos no estrangeiro.

---

regência de Francis Casadesus (1870-1954) e Villa-Lobos, em março desse mesmo ano. Ver GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 123-128.

<sup>507</sup> Trechos da matéria do crítico Samuel Cesar, do periódico local *A República* sobre o recital da pianista em 13/01/1926. Ver Jornal *A República*. Curitiba. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 128-129.

<sup>508</sup> O programa completo desse concerto encontra-se em GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 132-133. Teve destaque nesse concerto o *Choro* nº 10: *Rasga Coração*, segundo o mesmo autor.

Aliás, a obra de Villa-Lobos se acha muito mais difundida na Europa do que entre nós, e isso devido à divulgação, naquela época, de toda a sua produção musical<sup>509</sup>.

A fala de Arnaldo Guinle é reveladora da situação do maestro. Apesar da realização de vários concertos, Villa-Lobos ainda sofria, por um lado, uma grande resistência em relação a sua obra da parte do público e dos críticos brasileiros. Por outro lado, a dificuldade financeira era uma constante; sem trabalho fixo, vivia na dependência da ajuda dos “amigos patrocinadores”. Assim, a viagem à Europa foi uma forma, de unir o útil ao agradável, ou seja, a oportunidade de aproveitar os contatos já realizados durante sua primeira viagem em 1924, para conseguir trabalho, bem como de poder divulgar sua obra. A ajuda de Carlos Guinle foi decisiva neste aspecto. Além de financiar a publicação de parte da obra do maestro, pela Casa Max Eschig, conseguiu que a mesma financiasse o restante, estabelecendo nas cláusulas, os respectivos direitos autorais. Durante sua estadia em Paris, Villa-Lobos começou a dar aulas de piano e conseguiu trabalho como revisor na própria editora, além das inúmeras aulas particulares dadas, a fim de reforçar seu orçamento. Foi também professor de composição no Conservatório Internacional de Paris, durante a chefia do compositor francês Roger Ducasse (1873-1954)<sup>510</sup>.

O ano de 1927 foi, sem dúvida, importante para a divulgação e o reconhecimento de sua obra no meio musical francês. Em 24 de outubro e 5 de dezembro ele realizou dois concertos na *Salle Gaveau*, com a colaboração da Orquestra Colonne, de Arthur Rubinstein, de Vera Janacópoulos, de Aline van Barentzen, de Tomás Terán e de artistas franceses, que foram muito bem recebidas pela crítica local. Segundo Luiz Guimarães, o próprio maestro tinha plena consciência da importância dos respectivos concertos para a sua carreira. Em carta a Arnaldo Guinle ele falou desse momento e pediu a ajuda financeira para fazer frente à montagem de um concerto:

Querido Arnaldo,  
Esperava o dia 23 do corrente para não só escrever-te sobre os pianos da Gaveau como para enviar-te notícias e críticas frescas da execução de minha fantasia para piano e orquestra, levada em 1ª audição ontem pela orquestra de S. de Paris excelente acolhimento do público e regida pelo ARBOS, e outras críticas. [...]

---

<sup>509</sup> GUINLE, Arnaldo. *Presença Villa-Lobos*. v. 3. MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 47-48.

<sup>510</sup> Informações obtidas na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: HVL:Pasta 35:06.01.01 a 06.02.21. Segundo Vasco Mariz, muitos dos alunos recebidos pelo maestro foram encaminhados pelos famosos pianistas e professores de piano Isidor Philipp (1863-1958) e Marguerite Long (1874-1966) a fim de que ensinasse sua música com propriedade. Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 67-68.

Como deves te lembrar, a casa Gaveau me cede gratuitamente a Grande Sala e me faz um bom reclame dos meus concertos, que sem esse importante auxílio e prestígio eu não poderia realizar nenhum concerto atualmente, pois eu não tenho nenhuma proteção material neste momento.

Ora, é completamente impossível deixar de realizar estes festivais em Paris neste momento, porque eles representam a minha permanência de destaque em toda a Europa.

Do contrário ficarei esquecido, e lá se vai todo o esforço que nós tivemos, Você, o dr. Carlos e eu para que eu chegasse a excelente situação moral e artística que me encontro hoje. [...]

Peço-te, como o bom amigo de todos os momentos que me tire destes apuros com a casa Gaveau, que é um precipício para mim. [...] Peço-te para me telegrafar ao receberes esta tranquilizando-me, porque estou, mais do que nunca preocupadíssimo<sup>511</sup>.

Nessa época, a Casa Max Eschig já havia impresso cerca de 19 obras de Villa-Lobos, dentre estas, vários de seus *Choros*<sup>512</sup>. Nos meses subsequentes realizou recitais de música de câmara, promoveu audições de alguns *Choros* e do *Rudepoema*, o qual foi dedicado ao amigo Arthur Rubinstein, além de reger orquestras em Londres, Amsterdã, Viena, Berlim, Bruxelas, Madri, Liège, Lyon, Amiens, Poitiers, Barcelona e Lisboa. Aos poucos o maestro se tornou conhecido não só em Paris, mas em toda Europa.

Todavia, por mais que fosse bem aceito em Paris e, por mais influente que fosse sua rede de sociabilidade, Villa-Lobos se viu obrigado a retornar ao Brasil em meados de 1929. Tendo em vista as mudanças políticas que aconteciam no país, a remessa de dinheiro para o exterior era cada vez mais difícil e, por conseguinte, não conseguia receber o dinheiro para o seu sustento, enviado pelos amigos, o que tornava sua situação insustentável na capital francesa. Pouco tempo depois de seu regresso, os acontecimentos políticos marcariam os rumos do Brasil e também sua trajetória artística.

---

<sup>511</sup> Documento arquivado na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: GUINLE, Arnaldo: sem numeração. [Grifos meu]. A Casa Gaveau confiou ao maestro alguns pianos para que, por meio da revenda, ele tivesse uma fonte financeira para auxiliá-lo. Mas ele, além de não conseguir vendê-los, ainda acumulou uma dívida, daí o pedido de ajuda a Arnaldo Guinle. Ver também GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 138-143. O autor reproduz o programa desses dois concertos, bem como, o noticiário da imprensa parisiense: *Le Courrier Musical*, Novembre 1927 e *Le Monde Musical*, 31 Décembre 1927 (L. Chevalier).

### 3.2.2 – Novos rumos na trajetória

Quando desembarcou no Rio de Janeiro em meados de 1929, de sua viagem à Europa, Villa-Lobos, aos 42 anos, encontrou um quadro político bem delicado na capital da República. A cidade que, às vésperas da eleição presidencial, que aconteceria em março do ano seguinte, estava às voltas com a campanha política e com a formação de uma nova frente de estados oposicionistas, com o lançamento da candidatura do gaúcho Getúlio Vargas, para fazer frente ao paulista Julio Prestes. Além disso, do ponto de vista econômico, o país já sofria os efeitos provocados pela recessão da economia norte-americana e que levaria, meses depois, à quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. Seus efeitos foram enormes para a economia mundial e o Brasil sofreu com a diminuição das exportações de seu principal produto, o café e, por conseguinte, sua desvalorização no mercado.

Diante desse quadro, voltar para o Rio de Janeiro não era uma opção viável para o maestro, porque, além do quadro político confuso, havia também muita resistência ao seu trabalho na capital federal; diversas inimizades, levaram-no a optar por fixar-se em São Paulo. Em carta encaminhada a sua esposa Lucília, o maestro desabafou sobre como se sentia em relação à capital federal:

[...] Não quero absolutamente que tomes parte em nenhum concerto sem ganhares pelo menos 200\$. Se quiserem fazer algum festival, façam sozinhos, pois eu não tenho nenhum empenho em nada de minhas obras aí no Rio, a não ser ganhando dinheiro. Estou farto de “bromas” e injustiças e o *Rio para mim já morreu artisticamente*.

Nada... Nada e Nada!

Desejo que tu prepares tuas malas e venha para junto de mim, que é o teu verdadeiro lugar. [...]

Tenho estado doente, não sei de que. Emagreço aos olhos vistos e me sinto exausto e acabrunhado, apesar de estar sempre rodeado de admiradores e muito festejado. Não sei explicar este meu estado de decadência física.

Será a fadiga das minhas constantes revoltas contra as inúmeras injustiças que tenho sofrido ultimamente?

Oh! Como eu desejo vencer a tudo e fugir para o “inferno”!

Enfim, o meu dilema agora é ter calma e perseverança. [...]

No mais mil beijos na nossa querida vozozinha e outros para você.

Do teu Villa<sup>513</sup>.

---

<sup>512</sup> Informações obtidas na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 35:HVL:06.01.01 a 06.01.17 (Editora Max Eschig).

<sup>513</sup> Carta de Villa-Lobos a Lucília Villa-Lobos, em 17/07/1930, 4 fls (p. 1 e 3). Documento disponível no acervo de correspondências do Museu Villa-Lobos. [Grifos em itálico meu e sublinhado pelo próprio maestro].

Mas sua escolha por São Paulo certamente não foi aleatória. Ficar na capital paulista, apesar das confusões travadas com as orquestras locais, que não lhe davam muito espaço para execução de suas obras, ainda era, entretanto, a melhor opção para o maestro. Afinal, ainda tinha amigos de peso por lá. E além dos amigos, tudo indicava que Júlio Prestes venceria as eleições e daria continuidade à política de favorecimento de poder ao Estado de São Paulo, o que poderia significar apoio a seus projetos futuros. Além disso, e, apesar de suas brigas com os “professores de orquestra” na escolha do repertório para os concertos, a cidade também possuía uma estrutura suficiente para a realização de seu trabalho musical. A questão das orquestras, aliás, de sua composição, da falta de uma orquestra fixa nas sociedades musicais, tanto no Rio, quanto em São Paulo era sempre apontada como um grande problema no meio artístico, não só pelos artistas e especialistas da área, como também, por músicos estrangeiros que aqui chegavam<sup>514</sup>. Um depoimento interessante sobre o assunto foi a entrevista concedida pelo violinista belga Maurice Raskin (1906-1984), ao jornal *Correio Paulistano*, quando esteve no Brasil, acompanhando Villa-Lobos, em setembro de 1929.

Maurice falou-nos demoradamente das perfeitas organizações orquestrais da Bélgica e da França. [...] Fomos ao encontro dos pensamentos do admirável violinista, afirmando: não temos orquestras organizadas permanentemente, tanto aqui, como no Rio. No entanto elas aparecem harmônicas ao “toque de reunir”. Nem com essa justificação fugimos à censura de Maurice Raskin. [...]  
– Pois, mesmo que as orquestras apareçam quando necessitadas, devo frisar-lhe [...] que isso deve ser a coisa mais desagradável e nefasta para os compositores.  
– Então essa é uma lacuna?

---

<sup>514</sup> Surgiram, ainda no século XIX, numerosas *Sociedades de Concerto* e os *Clubs*, instituições responsáveis pela prática musical sinfônica e na promoção de concertos públicos, como uma imitação dos *Clubs* europeus de música sinfônica, entre eles, o *Club Schubert*, o *Club Wagner*, o *Club Mozart*, *Club Rossini* e o *Club Beethoven*. Essas foram as mais importantes organizações de concertos no Rio de Janeiro que incluíam vários compositores e intérpretes. Dependiam de patronos e possuíam o conselho administrativo constituído por membros da alta sociedade. Dependendo do dinheiro arrecadado podiam produzir concertos semanais ou mensais. Além dos concertos aconteciam também os saraus, jantares, chás, bailes, tornando-se verdadeiros acontecimentos sociais. Seus salões eram disponibilizados ainda para shows, esgrima, bilhar, xadrez e leituras de jornais europeus. Antes de 1889 todos os bairros do Rio de Janeiro já tinham suas respectivas *Sociedades*, sendo que, os mais prestigiados concertos foram promovidos pelo *Club Mozart* (1876) e o *Club Beethoven* (1882), sendo que o primeiro chegou a ter 400 membros, dos quais 150 eram músicos, profissionais e amadores, e o último chegou a ter 504 membros em 1887 e não admitia mulheres em seus quadros. Em São Paulo destacou-se o *Club Hayden*, entre 1883 e 1887. O quadro de sócios era bem dividido: sócios beneméritos, que contribuíam com valores significativos e, por isso, eram considerados patronos, não pagavam taxas; sócios honorários, músicos profissionais ou fundadores da instituição que também não pagavam taxas; sócios contribuintes, que contribuíam com parcelas mensais, e sócios participativos, geralmente músicos amadores ou outro tipo de funcionário da *Sociedade*. Havia um diretor-músico para liderar os ensaios e os músicos executantes, que eram amadores em sua maioria. O início do século XX é um período de tentativas para formação de orquestras, destinadas ao trabalho nos programas de rádio. Revista *Movimento Vivace*, Ano II, nº 11, janeiro de 2009. Disponível no site [www.sinfonicaderibeirao.org.br/revista](http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/revista). Acesso em 01/02/2016.

– Perfeitamente. Sendo as orquestras formadas à última hora, por melhores que sejam os artistas incorporados, forçosamente a harmonia não pode ser impecável. As razões são conhecidas por todos. Sem repetidos ensaios coletivos, cada professor faz o possível para fazer sonoridade e os esforços resultam numa execução sem o almejado timbre, aniquilada no efeito pela insegurança do ritmo sem que nisso vá diminuição do valor de cada um. [...]

E. C.<sup>515</sup>.

Mário de Andrade também se manifestou em relação às dificuldades do maestro em lidar com os músicos, “com os professores de orquestra”, a ponto de reprovar, em letra de forma, tais querelas do amigo em sua coluna no *Diário Nacional*: “o que o prejudica em São Paulo é a própria constituição ainda atual de nossas orquestras. Na Europa a direção dele tem sido sempre eficiente porque as orquestras de lá são mecanismos já tradicionalizados e maleáveis que podem seguir perfeitamente as intenções dele”<sup>516</sup>.

A chegada do maestro na cidade para a realização de alguns concertos, já vinha sendo anunciada pelos jornais paulistas desde agosto de 1929. Só que desta vez, ele se apresentaria com seus novos amigos vindos de Paris: a cantora Elsie Houston (1902-1943) e o violinista Maurice Raskin (1906-1984). Outro aspecto desses concertos, e destacados nos jornais, era o interesse do compositor em homenagear personalidades do meio político, como constatou-se no *Correio Paulistano*: “Foi hoje, no Catete, para convidar o sr. Presidente para o concerto que realizará no dia 09 de setembro, no Teatro Municipal, o maestro Villa-Lobos”<sup>517</sup>. Com o tempo, o compositor acabou pagando caro por essa empreitada e passou a sofrer críticas do amigo Mário de Andrade, que jamais aceitou a guinada política do maestro.

Neste concerto em homenagem ao presidente Julio Prestes, Villa-Lobos apresentou somente obras de sua autoria – *Danças Africanas*, *Folia de um bloco infantil* e *Serestas* –

---

<sup>515</sup> Entrevista concedida pelo violinista belga Maurice Raskin ao jornalista E. C. do jornal *O Correio Paulistano*, terça-feira, 24 de setembro de 1929, Edição 23.666, p. 10. Em 1956 Villa-Lobos dedicou a ele seu *Lent-Animé – Choros (Bis)*. Informações obtidas no site [www.fr.wikipédia.org](http://www.fr.wikipédia.org). Acesso em 01/02/2016.

<sup>516</sup> Ver ANDRADE, Mário de. Empresa Scotto. *Série Recortes*, Pasta R.35, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. (Conforme Catálogo da série por Vera Lúcia G. Bertagna, p. 146). Citado por TONI, Flávia Camargo. “Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo”. *Revista Música*, São Paulo, v. 6, nº 1/2, pp. 122-149, maio/nov. 1995.

<sup>517</sup> *Jornal Correio Paulistano*, sexta-feira, 16 de agosto de 1929. São Paulo, Edição 23.633, p. 3. Na nota, o jornal anunciou o dia 9 de setembro como o dia da realização deste concerto, entretanto, o dia correto foi dia 11.09, tendo em vista que o jornal emitiu uma nota no dia seguinte ao concerto, no dia 12.09, informando que o presidente Julio Prestes, acompanhado pelo comandante Marcílio Franco, Chefe da Casa Militar, compareceu ao concerto realizado “ontem” em sua homenagem, por Villa-Lobos. *Jornal Correio Paulistano*, quinta-feira, 12 de setembro de 1929. São Paulo, Edição 23.656, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/02/2016.

cantadas por Elsie Houston e re-orquestradas pelo próprio compositor; e os *Choros* nº 2 e 7. As peças instrumentais, cujas formações eram para grande orquestra, o próprio Villa-Lobos adaptou-as para pequeno conjunto de executantes. Nota-se que o maestro não utilizou a orquestra da *Sociedade de Concertos Sinfônicos*, neste concerto do dia 11 de setembro, o que sugere que os atritos antigos, entre ele e os membros da orquestra, permaneciam. Isso ficou claro também na entrevista concedida pelo compositor ao jornal *Correio Paulistano*, no dia anterior ao concerto, onde falou da dificuldade de execução de suas obras, de sua atividade artística e de seus melhores intérpretes:

[...] D. Elsie, disse-nos, de início, o nosso entrevistado, é a melhor das minhas intérpretes, como cantora. Tem voz agradável. Temperamento invulgar, e, sobretudo, é profunda conhecedora de música e canto, adiantou.

Referindo-se a seus outros intérpretes, falou-nos do violinista belga M. Raskin. [...] que é uma jovem celebridade, veio ao Brasil especialmente para executar obras de Villa-Lobos, em que também está se especializando.

Estes e o pianista espanhol Terán considero-os os meus melhores intérpretes musicais na Europa.

Disse-nos Villa-Lobos, [...] que infelizmente não poderá revelar ao Brasil as suas obras mais importantes e atuais, devido à enorme dificuldade de execução.

Em todo caso, embora não nos apresente *As Amazonas* e os *Choros* n. 10, apresentar-nos-á alguns dos *Choros* e *Serestas*.

E, prosseguiu, Guiomar Novaes vai conceder-me a honra de executar algumas das minhas *Cirandas*.

E eu executarei o *Suite Sugestiva*, para pequena orquestra e canto.

Todas essas produções representam, bem, a minha orientação artística: - a do criador que, despido de preconceitos, mesmo do preconceito nacionalista, busca o revelar-se em toda a integridade de sua expressão individual.

Sou brasileiro e como brasileiro é que tenho sido apreciado e discutido na Europa.

Assim, o Brasil revela-se fatalmente em mim, nos seus caracteres musicais de melodia, ritmo e instrumentos, embora eu não sistematize o emprego do folclore musical. Este, só entra na minha obra ou como elemento inicial de inspiração ou, quando necessariamente, numa linha popular, como evocação e como saudade, terminou por dizer Villa-Lobos, essa celebridade nacional que 'toca piano dentro do mato'.

N. de S.<sup>518</sup>.

Mas, curiosamente em outra entrevista, ainda no mês de setembro, concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, o maestro elogiou o excelente nível dos músicos da orquestra da Sociedade

---

<sup>518</sup> Ver jornal *Correio Paulistano*, quarta-feira, 11 de setembro de 1929, edição 23.655, p. 9. A entrevista foi concedida enquanto ensaiava para o concerto e estava acompanhado de sua esposa Lucília, de Mário de Andrade e da cantora Elsie Houston, como divulgava a matéria.

de Concertos Sinfônicos e, ao mesmo tempo, destacou a sua experiência como regente em diversas orquestras europeias. Villa-Lobos concluiu a entrevista dizendo que a forma de agradecer ao público paulista pela carinhosa acolhida seria por meio do programa por ele escolhido e, assim esperava “ver o Teatro Municipal cheio na próxima terça-feira, cheios de paulistas amantes da boa, pura e clássica música, sim, porque Rameau e Mozart estão no programa desse dia”<sup>519</sup>. Ao que parece, o compositor para conquistar a simpatia dos músicos e reparar o mal-estar provocado no concerto do dia 11 de setembro, procurou, desta vez, seguir *as regras do jogo*, ao amenizar o programa do concerto com a escolha de um repertório mais tradicional<sup>520</sup>. Ou seja, no sentido de Pierre Bourdieu, seguir *as regras do jogo* de um campo constituído por conflitos, vaidades e tensões entre seus vários agentes sociais, dentre músicos, e aqui incluídos “os professores de orquestra”, críticos, empresários musicais, no qual, o maestro, apesar de já conhecido internacionalmente, não tinha a mesma aceitação aqui. Assim, Villa-Lobos, enquanto agente singular desse mesmo campo tinha, de certa forma, consciência de seu papel e de seu *capital cultural*, bem como, dos mecanismos que teria que lançar mão para submeter os seus desejos e aspirações às forças desse campo. Isso não significa dizer, entretanto, que o compositor fez escolhas puramente racionais, mas sim, que ele, na dinâmica desse processo, e também com seus conflitos pessoais e, muitas vezes, expressando sentimento de cansaço e desesperança, fez suas opções dentre as regras já estabelecidas. Ou seja, percebendo que para ter reconhecida a sua competência e ter autoridade, também era necessário entender essas regras, sua definição, dinâmica e regularidade: “é que o campo é um jogo no qual as regras do jogo estão elas próprias postas em jogo”. Os agentes sociais estão inseridos na estrutura e em posições que dependem do seu capital e desenvolvem estratégias que dependem, elas próprias, em grande parte, dessas posições. Estas estratégias orientam-se tanto para a conservação da estrutura, quanto para sua transformação e como resultado de um processo que é histórico. Logo,

---

<sup>519</sup> Ver jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 21 de setembro de 1929. São Paulo, p. 2. Informações disponíveis no site [www.acervoestado.com.br](http://www.acervoestado.com.br). Acesso em 01/02/2016.

<sup>520</sup> Este concerto foi realizado no dia 24 de setembro de 1929, no Teatro Municipal de São Paulo e o programa apresentado era composto por músicas de J. Ph. Rameau: *Overture de Zaïs*; Eugene Cools: *Bailado Sinfônico*; A. Honegger: *Pacific 231*; Heitor Villa-Lobos: *Primeira Sinfonia*; W. A. Mozart: *Concerto em ré para violino e orquestra*, solista Maurice Raskin. O programa foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 21 de setembro de 1929. São Paulo, p. 2. Informações disponíveis no site [www.acervoestado.com.br](http://www.acervoestado.com.br). Acesso em 01/02/2016.

considerar a arte e a música, em particular, enquanto uma construção histórica significa vê-la como produto de uma sociedade, com suas aspirações, sentimentos e crenças<sup>521</sup>.

Esta passagem de Villa-Lobos por São Paulo, por um lado, foi rápida, discreta, mas produtiva. Tentou contornar as tensões com os músicos que haviam criticado o seu trabalho anteriormente; trouxe um repertório mais tradicional em seus programas sinfônicos; cobriu de elogios, em suas entrevistas, os músicos estrangeiros e os nacionais que estavam atuando em São Paulo; homenageou pessoas importantes da sociedade paulistana, como Olívia Guedes Penteado e também políticos, como Júlio Prestes; participou de programas de rádio e deu inúmeras entrevistas<sup>522</sup>.

Villa-Lobos ainda realizou em São Paulo, um concerto no dia 2 de outubro de 1929, embarcando, logo depois, para Barcelona a fim de participar de Festivais Sinfônicos Ibero-Americanos. Em seguida, vai para Paris e aí realizou mais dois concertos sinfônicos: o primeiro, em 30 de abril e o segundo em 31 de maio de 1930<sup>523</sup>. Dessa viagem, retornou ao Brasil no segundo semestre de 1930 e, novamente, foi para São Paulo, após uma passagem rápida por Recife, onde se apresentou com Maurice Raskin e com os pianistas Sousa Lima e Lucília Villa-Lobos. Na capital paulista, Villa-Lobos conseguiu apoio financeiro para realizar concertos pela recém-criada *Sociedade Sinfônica de São Paulo*,<sup>524</sup> através de sua presidente e grande incentivadora, Olívia Guedes Penteado, segundo notícia do jornal *Correio Paulistano*<sup>525</sup>.

---

<sup>521</sup> Sobre as *noções de campo*, de *sentido do jogo* e de *arte* ver BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo:UNESP, 2004, p. 27-28; \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. 15ª edição. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 2011, p. 63-64 e \_\_\_\_\_. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. 2ª ed. ver. Porto Alegre, RS:Zouk, 2011, p. 11 a 14.

<sup>522</sup> Em sua passagem por São Paulo, os jornais noticiaram sua participação em programas de rádio, como por exemplo, da Sociedade Radio-Educadora Paulista (P.R.A.E.), em 13 de setembro de 1929, às 21:00h. O programa, organizado e dirigido por Villa-Lobos, contou com a participação de Homero Barreto, de Elsie Houston e de Maurice Raskin. Essa Rádio, diga-se de passagem, será acusada por Mário de Andrade, de fazer campanha para Júlio Prestes. Ver jornal *Correio Paulistano*, sexta-feira, 13 de setembro de 1929. São Paulo, Edição 23.657, p.12. Além do concerto em homenagem a Júlio Prestes, no dia 11 de *setembro*, Villa-Lobos homenageou Dona Olívia Guedes Penteado no concerto realizado no dia 14 de setembro, no Teatro Municipal, promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos e com a participação da pianista Guiomar Novaes Pinto, Maurice Raskin, Elsie Houstein, Lucília Villa-Lobos e Luiz Figuêras. No dia seguinte, domingo, outro concerto, mas agora promovido pela *Sociedade de Cultura Artística*, também realizado no Teatro Municipal. Ver *Correio Paulistano*, sábado, 14 de setembro de 1929. São Paulo, Edição 23.658, p. 7. Informações disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/02/2016.

<sup>523</sup> Sobre o concerto de 2 de outubro ver jornal *Correio Paulistano*, quinta-feira, 3 de outubro de 1929. São Paulo, Edição de 23.674, p. 1. Sobre os Concertos Ibero-Americanos. Ver *O Jornal*, quarta-feira, 29 de janeiro de 1930. Rio de Janeiro, Edição 3.436, Ano XII, p. 13. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 01/02/2016.

<sup>524</sup> Segundo Flávia Camargo Toni, no final da década de 1920, além da Sociedade de Concerto Sinfônico (SCS) e a do Centro Musical de São Paulo, que contavam com os mesmos integrantes, havia uma terceira orquestra, mais

Durante essa temporada, desgastes entre Villa-Lobos e a orquestra da Sociedade Sinfônica levaram Mário de Andrade a se envolver, só que o resultado será o seu distanciamento do compositor. Em sua coluna do *Diário Nacional*, ao fazer uma análise da temporada do maestro por São Paulo admitiu, então, que ele não era um bom regente, “pelo menos para nossas orquestras”, dado o desequilíbrio técnico de seus componentes. A fala do poeta e crítico musical é ainda mais enfática: “Para reger orquestras assim é preciso ter, além duma grande técnica de regente, a paciência, a habilidade diplomática”. Em seguida, mencionando os atritos ocorridos entre os músicos de orquestra e o maestro, inclusive a recusa, por parte destes, de executar obra – aqui não mencionada –, afirmou que a Sociedade Sinfônica de São Paulo, que começara “gloriosa” e que o maestro recebeu “em plena pujança”, desarranjou-se. Reprovou ainda a falta de representatividade da música brasileira na temporada do músico carioca “pelas ausências de Henrique Oswald, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet”<sup>526</sup>. A insatisfação do poeta com o maestro com o passar do tempo só iria se agravar.

E São Paulo não era mais a mesma cidade e nem o mesmo Estado que Villa-Lobos visitara um ano antes, em 1929. Afora os problemas com as Sociedades Musicais e suas

---

antiga, que se apresentava de vez em quando: a *Filarmônica*, “Associação de Amadores” fundada em julho de 1920 e dirigida por Napoleão Vicent. Segundo a autora, Mário de Andrade manteve grande contato com a orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo (SSSP), criada em 1930 e de vida efêmera, inclusive fez parte de seu Conselho Consultivo. A partir de 1930, em um momento turbulento da vida política e econômica do país, as orquestras da SSSP e da SCS vão disputar espaço, na capital paulista, para sobreviver e Mário de Andrade vai apoiar àquela que lhe pareceu mais descompromissada com a política vigente, ou seja, a SSSP, que inclusive incorporou em seu Estatuto muitas orientações do crítico, como: maestro e músicos seriam considerados sócios, teriam direito a um ingresso por concerto, não pagariam mensalidade, mas em compensação não poderiam votar, nem ser votados nas assembleias gerais. Seu propósito era organizar uma orquestra permanente para execução de obras sinfônicas. A diretoria da SSSP era composta por nomes respeitados na sociedade paulista tendo o jornalista Nestor Rangel Pestana (1877-1933) por presidente honorário, Olívia Guedes Penteado (1872-1934), presidente; Antonieta Penteado como vice-presidente; 1ª secretária, a cantora e paisagista Mina Klabin Warschavchik (1896-1969); 2º secretário, Marcelo da Silva Teles e como Tesoureiro, Giuseppe Giacompol. O diretor artístico era o maestro e compositor Lamberto Baldi (1875-1979), egresso da SCS, sendo regente e quem escolhia o repertório dos programas, ouvindo o Conselho Consultivo, composto por 5 musicistas ou musicólogos de notória competência: Furio Franceschini, Agostino Cantu, Félix de Otero e Francisco Casabona, além de Mário de Andrade. Mas, vivendo do patronato, da mensalidade dos sócios e da venda dos ingressos dos concertos, a SSSP vivia sob constante ameaça de falência. No segundo semestre de 1930, a Sociedade seria abalada pela série dirigida por Villa-Lobos na capital. A série com música de câmara e sinfônica, não contemplava apenas peças do compositor e contou, dentre as oito apresentações, com três apresentações da orquestra. O maestro, entretanto, teve dificuldades em lidar com os professores de orquestra, como dissera Mário de Andrade. A Sociedade se desorganiza nesse período só retomando em 1931 a partir do “spalla” Torquato Amore (1884-1945), um dos músicos insubordinados quando da temporada de Villa-Lobos, sendo substituído por Leonidas Autuori. Logo depois passa por nova crise, em junho de 1930, com a saída de vários de seus integrantes, inclusive de Mário de Andrade, do Conselho Consultivo. Ver TONI, Flávia Camargo. “Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo”..., cit., p. 122-133.

<sup>525</sup> Ver jornal *Correio Paulistano*, sexta-feira, 11 de julho de 1930. São Paulo, Edição 23.886, p. 5. Informações disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 05/02/2016.

<sup>526</sup> Ver ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. 2ª edição, 1963, p. 185.

orquestras, os conflitos políticos deixavam todos atentos aos acontecimentos e, mesmo com a vitória de Júlio Prestes, o candidato governista, nas eleições de março de 1930, a suspeita de fraude eleitoral levantada pela oposição, “os aliancistas”, gerou muitas expectativas e incertezas na sociedade brasileira da época, acarretando meses depois, no acontecimento que marcaria os rumos do país e a trajetória do maestro também: a *Revolução* de 1930.

O movimento de 1930, segundo Ângela de Castro Gomes, foi resultado de pressões que já existiam desde as primeiras décadas do século XX, contrárias ao modelo político liberal vigente, de cidadania restrita, que consagrava a hegemonia de algumas oligarquias regionais mais poderosas, a de São Paulo e Minas Gerais. As greves operárias de fins dos anos 1910; as revoltas tenentistas dos anos 1920; as numerosas cisões interoligárquicas e as crescentes demandas por um regime eleitoral que consagrasse o voto secreto e a moralização do processo de fortes oposições quanto a variedade de suas orientações e métodos políticos são exemplos do descontentamento com esse modelo vigente<sup>527</sup>.

Sob a bandeira da Aliança Liberal uniram-se duas forças políticas que já haviam manifestado seu descontentamento em ocasiões anteriores: os tenentes e as oligarquias dissidentes. Após a tomada do poder e a instalação do Governo Provisório, em novembro de 1930, esta composição começa a diluir-se em um processo cada vez mais nítido de disputa pela direção política do país, quer a nível federal, quer estadual. Este processo de luta estava presente tanto no debate ideológico – e, portanto no debate intelectual da época – quanto na esfera da prática política, ou seja, nas contínuas tentativas de arranjos e de conspirações que dominam o período. A conjuntura de crise no pós-30 acentuou e clarificou uma situação de indeterminação política, dinamizando os debates e o encaminhamento do processo político.

A partir do Governo Provisório (1930-1932) ocorre um enfrentamento constante entre as oligarquias e os tenentes, em todos os âmbitos possíveis de disputa de poderes, levando a deflagração de um confronto aberto e violento, representado pela *Revolução Constitucionalista* de 1932, em São Paulo. Nestes dois primeiros anos da década de 1930, o tenentismo realizou uma verdadeira ofensiva política. Articulando-se em torno do Clube 3 de Outubro, procurando nas suas próprias bases organizacionais de mobilização social – ou seja, às tentativas de organização das Legiões Revolucionárias – e definindo melhor o programa político de ação, os tenentes

---

<sup>527</sup> GOMES, Ângela de Castro [et. al]. *Regionalismo e Centralização Política. Partidos e Constituinte nos Anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 26.

realizaram o esforço de conjugar a influência, que então exerciam no âmbito do Estado, com a constituição de um sólido e autônomo instrumento de representação política. Contam neste momento inicial com poderosos recursos políticos, consagrados pela legislação de exceção do pós-30, o estabelecimento de interventorias, o fechamento da Assembleia e das Câmaras estaduais e municipais; a dissolução dos partidos políticos; a censura à imprensa, etc. Enfim, todo um elenco de condições redimensionava a presença e a ação do tenentismo, golpeando fundamentalmente os mecanismos políticos do domínio oligárquico<sup>528</sup>.

A reação e a articulação das oligarquias excluídas ou preteridas do poder, como era o caso do Partido Republicano Paulista e o Partido Republicano Rio-Grandense, respectivamente, não se fazem esperar. O ano de 1931 já anunciava a gravidade da situação política em São Paulo, e o de 1932 assinalou o início do conflito. É dentro desse contexto político que se deve entender o debate em torno da constitucionalização do país, anunciado desde 1931 pela própria legislação do Governo Provisório e alimentado pelas diversas facções das oligarquias regionais que procuravam mobilizar a opinião pública nacional pelo retorno do país à ordem legal. A questão da constitucionalização do país transformara-se no maior ponto de conflito entre as duas propostas políticas que vinham se enfrentando desde 1930. A configuração deste enfrentamento no período que cobre os anos de 1933 e 1934, anos de transição para um estado de direito, assume contornos distintos dos encontrados no momento anterior, na medida em que uma de suas arenas fundamentais é o próprio Parlamento. É neste sentido que o debate então desencadeado surge como uma rica possibilidade de recuperação e retratação das principais questões políticas do período, quer porque a experiência do passado é retomada e avaliada, quer porque são oferecidas fórmulas políticas concretas para a construção de um *novus* modelo de Estado.

A campanha pela constitucionalização ganha assim uma dimensão e um significado político e ideológico central para a década. Para certos setores oligárquicos, afastados do poder nos planos estadual e nacional, ou frustrados na expectativa de participação política e no federal, o retorno do país à ordem legal passa a significar a possibilidade de retomada das posições políticas a que julgavam terem direito. Dessa forma, o objetivo mais imediato da constitucionalização era o desalojamento dos elementos tenentistas dos postos que então detinham, através de um movimento de contestação ao regime vigente. O instrumental para tal

---

<sup>528</sup> Sobre o Clube 3 de Outubro e o tenentismo ver GOMES, Ângela de Castro [et. al]. *Regionalismo e Centralização Política...*, cit., p. 23-39 e ver também acervo do CPDOC: site [www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc).

ação seria, sem dúvida, a reorganização e a reativação das máquinas político-partidárias oligárquicas, cujo poder essencial continuava residindo no controle exercido sobre o eleitorado rural. Permaneciam existindo os currais eleitorais da Primeira República, com o poder dos chefes locais fundamentado na propriedade da terra e no controle da mão de obra no campo, que garantiam a submissão política deste vasto eleitorado<sup>529</sup>.

Por tudo isso a situação política do Governo Provisório era extremamente delicada. Nestas múltiplas cisões pode-se vislumbrar a tática e a força de Vargas – traduzidas na capacidade de explorar divergências e enfraquecendo oposições –, mas também sua fraqueza, explicitada na dificuldade de encontrar uma sólida base de apoio político que lhe garantisse estabilidade e legitimidade. Nesta circunstância, o período da constitucionalização, inaugurado a partir de 1932, significou uma experiência política crucial para Vargas, para o tenentismo e para as forças oligárquicas. Nos dois últimos casos, tratava-se de desenvolver um esforço de mobilização e de organização capazes de garantir a vitória de certa orientação político-ideológica. Para Vargas, enquanto chefe do Governo Provisório, o sucesso seria traduzido principalmente pela continuidade no poder, o que lhe exigiria grande habilidade na condução dos rumos do processo político, como também, na sua capacidade de fazer aliados.

Esse *novo* governo possuía fortes tendências nacionalistas, o que nos anos 1930 não era um caminho diferente do que estava sendo trilhado pelos países europeus. Uma *onda nacionalista* e o culto à personalidade dominam a cena política, valorizando temas, propostas, projetos e ideias que pudessem fortalecer e/ou (re)criar uma identidade nacional. Como já amplamente discutido no capítulo 2, no Brasil, desde a segunda metade do século XIX, a geração de 1870 já vinha tentando diagnosticar as causas dos “males brasileiros”; entretanto, o *despertar* para os problemas nacionais ganhou vigor na década de 1930 e guardou íntimas relações com o contexto internacional da época.

Entretanto, este momento não pode ser entendido apenas como o resultado de circunstâncias favoráveis internacionais, mas é preciso levar em conta que, a partir de 1930 observou-se uma identificação mais ampla, também no Brasil, entre *Estado* e *nação*, onde esta última, como entidade sociopsicológica e cultural, relacionada ao mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria, vivenciada em seu processo histórico. Logo, o grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da nação, levado a cabo não só por

---

<sup>529</sup> GOMES, Ângela de Castro [et. al]. *Regionalismo e Centralização Política...*, cit., p. 25-29.

*intelectuais* isolados, mas como questão política, por intermédio da burocracia estatal, do sistema educacional, do exército, etc.; enfim, a própria forma de se fazer política ganha uma nova concepção e dimensão, na medida em que penetrou no domínio da esfera cultural, no sentido de produzir uma *cultura nacional*.

Além deste, outro ponto a se destacar é que nas décadas de 1920 e 1930, havia no meio intelectual brasileiro certa inquietação, no sentido de se encontrar estratégias para estimular a produção da arte nacional. Embora ainda existissem alguns financiadores da arte, uma espécie de *mecenas* do século XX, como foi o caso de Villa-Lobos que conseguiu apoio financeiro da família Guinle para a realização de sua segunda viagem à Paris; bem como, de Olívia Guedes Penteadó e Laurinda Santos Lobo, ao promoverem alguns de seus concertos; o meio artístico se ressentia de profundas dificuldades quando tentava levar qualquer projeto de maior porte adiante.

Com a mudança na direção política do país, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como o grande estimulador e mantenedor da cultura nacional. Mário de Andrade, por exemplo, expressou em diversos momentos, a necessidade de o Estado ampliar suas responsabilidades em relação à arte nacional, destacando as atividades artísticas que deveriam ser beneficiadas pelo apoio estatal. Em *Música do Brasil* ele escreveu:

Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado<sup>530</sup>.

A voz de Mário de Andrade não conflitava, portanto, com a proposta de um Estado fortemente presente na subvenção da arte, particularmente da arte erudita. Mas, ele foi além, sugerindo quais as modalidades deveriam ser apoiadas e financiadas, dentre elas, a música.

Quanto a Villa-Lobos, ele também vivenciou as mudanças, tensões e dificuldades desse período. Mas seu objetivo não era permanecer no país por muito tempo, já que para o próprio compositor, na Europa se vislumbravam maiores possibilidades de desenvolver sua obra e de

---

<sup>530</sup> ANDRADE, Mário. *Música do Brasil*. São Paulo:Ed. Guáira Ltda., 1941, p. 38.

aceitação do público. Ele, com a ajuda da amiga e grande incentivadora, Olívia Guedes Penteadó, realizou concertos em São Paulo, cujo público, na opinião do maestro, era menos conservador que o da capital federal, com o intuito de angariar fundos para retornar à Europa. Entretanto, a recepção a esses concertos não foi muito calorosa<sup>531</sup>. Ainda havia uma resistência do público às inovações modernistas, como vinham apontando os críticos. Em “As novas correntes e a música popular brasileira”, Roberto Lyra falou sobre o assunto:

Se todos os mestres da música antigos e modernos, como diz *Azalan*, veem na música popular um fundo artístico onde é possível colher elementos preciosos é porque, de fato, assim é. Mas isso se dá apenas nos países de grande cultura musical, onde esses elementos já passaram da fase embrionária ou rudimentar. Ninguém poderá contestar de boa fé que o folclore espanhol, húngaro, boêmio, italiano, francês, russo, norueguês, etc, tenha contribuído magnificamente com a sua riqueza e originalidade para inspiração de obras de arte dignas de atenção. Mas nós não podemos comparar esses fundos de reserva artística dos povos civilizados com a contribuição absolutamente infantil, anêmica de fundo e de forma, quando não selvagem e aberrante, que nos fornece a mágica veia dos nossos rapsodos sertanejos. A *embolada*, então, um dos gêneros citados pelo egrégio confrade chega a constituir uma forma de suplício musical que não desejaríamos ao nosso pior inimigo! Ora, francamente, não é como o material de abortos ou aleijões e não é com isso que poderemos criar a música brasileira<sup>532</sup>.

Também nas páginas de *O Estado de São Paulo*, o assunto foi frequentemente debatido. Em de agosto de 1930, o jornal saiu em defesa da *Sociedade Sinfônica de São Paulo* quanto ao suposto fato dela promover a música moderna:

Alguns indivíduos mal informados, ou mal intencionados, andam a espalhar, não se sabe com que fim, que a Sociedade Sinfônica de S. Paulo só se interessa pela música moderna (?).

---

<sup>531</sup> Sobre o assunto ver PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: biografia ilustrada...*, cit., p. 107-110; HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 59. Segundo o autor, o apoio de Olívia Guedes Penteadó ao maestro já vinha de longa data, tendo este dedicado a ela o concerto realizado em 18 de fevereiro de 1925, em São Paulo, bem como o *Noneto*, de 1923. Arnaldo Contier também destaca o seu papel de “grande mecenas” de artistas brasileiros e do seu papel em sociedades musicais paulistas, como a Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Sociedade Sinfônica de São Paulo. Ver CONTIER, A. D. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade...*, cit., p. 99.

<sup>532</sup> Neste artigo, Roberto Lyra se referiu às considerações sobre a música popular feitas pelo crítico Azalan, do *Diário Carioca*. Ver LYRA, Roberto. “Correio Musical”. In: *Jornal O Correio da Manhã*, sexta-feira, 18 de janeiro de 1929. Rio de Janeiro, Ano XXVIII, Edição 10.442, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 28/12/2015.

Que é música moderna, na opinião desses juízes da obra feita? Quererão eles referir-se às tendências ‘modernistas’ de certos autores, como o chamado ‘Grupo dos Seis’, de França?

Mas essa qualificação de ‘modernistas’ é tão precária e tão vaga, que nem os próprios compositores assim denominados poderiam defini-la com exatidão e se o fizessem todos divergiriam entre si. E é isto que está a calhar para os que querem como os propagadores dessa atoarda imbecil a respeito da Sinfônica, tirar partido das ambiguidades e confusões...<sup>533</sup>.

A questão, como se vê, provocava muita polêmica no meio musical, ora identificando música moderna à canção folclórica, ora questionando a própria existência no país de tal tendência, enfim, os críticos ainda não se entendiam, o que tornava o ambiente musical inseguro e cheio de vaidades, como dito por Mário de Andrade. Além disso, a dificuldade financeira das Sociedades Musicais tornava insustentável manter uma temporada regular de concertos. Essa dificuldade foi sentida de perto por Villa-Lobos, sempre dependendo da ajuda dos amigos para realizar seus concertos e para se sustentar.

Autores como Arnaldo Daraya Contier (1998) e José Miguel Wisnik (1977) atribuem a dificuldade no financiamento dos concertos, bem como, a resistência do público e do meio musical à música modernista, as razões de muitos artistas e intelectuais no período se voltarem para educação artístico-musical e a criação de um *novo* público, capaz de absorver novidades e detentoras de novas inquietudes. Centralizando na juventude a sua atenção, vários artistas e intelectuais apresentaram na década de 1930 propostas e sugestões ao governo federal para o desenvolvimento da música nacional. Esses projetos visavam, sobretudo, o fortalecimento da *música séria* através das novas bases da educação musical. Esse tipo de composição estava cada vez mais sendo menos solicitada pelo público, que se mostrava conservador, apegado ainda ao modelo clássico-romântico, resistente às práticas da nova música modernista, dissonante e cromática, tendendo ao atonalismo e não encontravam espaço para florescer.

Outro fator que contribuiu para agravar a situação da “música séria”, apontado não só por músicos e musicólogos, mas pelos intelectuais de uma maneira geral, foi a propagação da música popular urbana através do rádio<sup>534</sup>. Na verdade, desde o final da década de 1920 e, sobretudo a

---

<sup>533</sup> Ver jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 23 de agosto de 1930, Ano LVI, nº 18.632, p. 2. Informações obtidas no site [www.acervoestado.com.br](http://www.acervoestado.com.br). Acesso em 08/02/2016.

<sup>534</sup> O primeiro registro fonográfico no Brasil foi feito em 1902, quando começam a ser gravados os discos de música brasileira na Alemanha, pela empresa Zonophone e comercializados no Brasil por Fred Figner e sua Casa Edison. A

partir dos anos 1930, uma série de manifestações culturais emergia – vinculada ao crescimento de uma nascente indústria de lazer – atingindo, principalmente, os segmentos sociais do mundo urbanizado: o rádio, o cinema e a música popular avançavam a grandes saltos. Começava-se a viver o que foi denominado de *cultura de massas*, onde o desenvolvimento da indústria fonográfica marcou a consolidação da música como uma mercadoria, inserindo-se definitivamente no mundo capitalista de produção<sup>535</sup>.

Outro aspecto do desenvolvimento tecnológico de transmissão e recepção radiofônica a ser destacado, sobretudo a partir da década de 1930 foi, de um lado, a união entre o disco e as emissoras radiofônicas, sendo que estas últimas, como a RCA Victor, proprietária da Rádio Transmissora do Rio de Janeiro e a Columbia da Rádio Cruzeiro (Rio de Janeiro e São Paulo); por outro lado, o uso do rádio coincidiu com a ideia de publicidade, incrementando as programações. Nesta época, grandes líderes passaram a utilizar também o espaço do rádio para fins políticos: os nazistas estatizaram o setor em 1933; Mussolini e Roosevelt também fizeram uso desse mecanismo para comunicação com a população; tal qual Getúlio Vargas com a implantação da *Hora do Brasil*<sup>536</sup>.

---

partir de 1904/1905 os discos passaram a ser produzidos aqui no Brasil. Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 46.

<sup>535</sup> Sobre o assunto ver: FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984, p. 62-66; KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira. Da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1983, p. 36-37.

<sup>536</sup> Criado em 1934, a *Hora do Brasil*, o mais antigo programa radiofônico brasileiro, foi ao ar pela primeira vez em 22/07/1935 com o nome de *Programa Nacional*. Em 1938 passou a se chamar *Hora do Brasil*, e sua transmissão tornou-se obrigatória há 78 anos! Desde 1931, com o Departamento Oficial de Publicidade, substituído em 1934 pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), o governo já vinha implantando uma política de controle de informação transmitida pelo rádio e pela imprensa. Quando o DPDC se transformou em Departamento Nacional de Propaganda (DNP), em 1938, inaugurou-se o programa *Hora do Brasil*, transmitido diariamente por todas as estações de rádio, entre 19 e 20 horas, visando a divulgação dos principais acontecimentos da vida nacional. A partir de 1939, o programa passou a ser feito pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o famoso DIP, que substituiu o DNP. O programa destinava-se a cumprir três finalidades: informativa, cultural e cívica. Além de informar os atos do presidente da República e as realizações do Estado incluía uma programação cultural que pretendia incentivar o gosto da “boa música”. Além disso, comentários sobre arte popular, em suas expressões regionais e pontos turísticos do país era parte da programação. Quanto à parte cívica, era composta por “recordações do passado”, em que exaltava a nacionalidade. As peças de radioteatro, para as quais eram convidados os mais destacados dramaturgos da época, como Joracy Camargo (1898-1973), tratavam de temas históricos, como a retirada de Laguna, a abolição da escravatura, a proclamação da república, etc. Além disso, durante todo o período em que esteve à frente do Ministério do Trabalho (janeiro de 1942 a julho de 1945), Alexandre Marcondes Filho fez palestras semanais, dirigidas aos trabalhadores, com duração de 10 minutos, toda quinta-feira. No dia seguinte eram publicadas no jornal *A Manhã*, porta-voz do regime e, através deste, eram feitas enquetes de opinião. Em 1962, a partir da entrada em vigor do Código Brasileiro de Telecomunicação, o programa foi renomeado a *Voz do Brasil*, denominação que permanece até hoje. Informações obtidas no site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). Acesso em 23/01/2016. Ver também KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. cit., p. 36-37.

Villa-Lobos também destacou a importância do rádio como uma das invenções mais extraordinárias do século, defendendo a criação de um “Ministério do Rádio” pelas “nações progressistas econômica, científica e artisticamente”. Em sua carreira, o maestro soube fazer uso dessa invenção, para divulgação de sua obra através, principalmente, de uma série de entrevistas concedidas à programas de rádio da época<sup>537</sup>. Além desse aspecto, em artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* o maestro, ao falar da situação da educação cívico-artística do país e da solução de seus problemas, colocou o rádio como um dos elementos propulsores de uma educação coletiva, embora tenha destacado também seus malefícios: “o rádio, que aniquilou as melhores oportunidades para os meios de subsistência dos verdadeiros artistas solistas [...] é o possuidor do maior segredo da cultura coletiva universal”<sup>538</sup>.

Pelo visto, a preocupação do maestro girava em torno do impacto do rádio na veiculação da música erudita, resultado do processo de emergência da *cultura de massa* e, em consequência, da propagação da *música de repetição* pelo disco e pelo rádio. O rádio, ao proliferar no espaço urbano a música popular ocasionou, de certa forma, um duro golpe à música erudita, já que esta pertencia a outro sistema de produção e de representação no espaço do concerto. Dada a penetração crescente da “canção das ruas” no rádio, a música passa a ter uma função lucrativa e utilitária, isto é, virou mercadoria.

Essa situação foi tratada de forma mais enfática ainda pelo maestro numa entrevista concedida ao jornal *O Globo*:

Vim ver o Rio, que tanto adoro, e fiquei triste com os que estão afeando de tantos rumores diferentes desgraciosos. O Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado... Toca-se, aqui, hoje em dia, tanta vitrola, tanta radiola, tanta meia-sola musical do momento, no meio da rua, como não se vê em nenhuma parte do mundo dentro de casa, nos burgueses serões de família... O mal, aliás, não estará no número e na difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade. E com isto não me refiro aos trechos de orquestra, aos solos em diversos instrumentos, por notabilidades mundiais, às melosas árias do bel-canto ou as alucinações do “jazz” norte-americano. A nós, brasileiros, que possuímos uma arte popular tão rica e variada como de nenhum outro povo

---

<sup>537</sup> Sobre o rádio ver documento arquivado na seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 1: HVL: 01.01.24 e sobre entrevistas concedidas a programas de rádio ver Pastas 31 a 34:Programas de rádio e TV: HVL:05.03.15 a 05.08.03. Além disso, quando estive em Berlim, após o Congresso de Praga, em 1936, Villa-Lobos estabeleceu contato com o Dr Dietrich que lhe enviou informações sobre o sistema de rádio alemão. Documento disponível no Acervo Gustavo Capanema: GC 35.00.00/3.

<sup>538</sup> Publicado com o título “Educação Cívico-Artística” no jornal *Correio da Manhã*, terça-feira, 4 de agosto de 1936. Rio de Janeiro, Edição 12.799, p. 2. Ver também *Presença Villa-Lobos*, vol. 5º, Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, 1970, p. 101-102.

– posso agora afirmá-lo mais do que nunca – a nós deve cada vez interessar menos a arte alheia [...]. Os nossos gravadores de discos, porém, os comerciantes da nossa música popular, estão muito desorientados. Aceitam tudo, gravam tudo, o que é um erro, pois eles é que deveriam concorrer para educar o povo e o conseguiriam mais facilmente do que nós, os artistas [...]. Outra coisa também que me entristeceu desta vez no Rio: *a precária situação em que vão ficando os nossos músicos de orquestra, [...] com a instituição do cinema falado. Eu, que passei por lá, e que sei das dificuldades que tem o tocador de qualquer instrumento para viver, porque nem sempre é possível ganhar-se ao menos o pão ensinado, eu bem percebo o negro quadro que se desenha em frente aos nossos músicos de orquestra, que já estão ficando inteiramente abandonados por causa dos filmes, que cantam, dançam e tocam os sete instrumentos da civilização moderna.* O cinema-falado é uma maravilha, está certo. *Mas o artista é indispensável às coletividades e eu penso que o que se devia fazer em toda parte do mundo era o que determinou Mussolini, na Itália: aproveitar o músico de qualquer maneira.* Ora, por exemplo, nas salas de espera dos cinemas. Aqui mesmo, no Rio de há tantos anos passados, a orquestra da sala de espera do Odeon chegou a ser famosa [...]<sup>539</sup>.

Nesse período – início da década de 1930 - as orquestras das salas de espera dos cinemas foram dissolvidas e substituídas por fonógrafos, o que deslanchou numa onda de desemprego de músicos. E como solução, o maestro sugeriu o exemplo de Mussolini e a relação que mantinha com os artistas, o que, conseqüentemente, sugere que na visão de mundo do compositor, nacionalismo, arte e Estado estavam intrinsecamente relacionados. Ele não foi o único a defender a intervenção do Estado no campo cultural, mas a referência a Mussolini nos dá a dimensão de sua posição conservadora.

A questão da utilização do rádio como propulsor da música popular, também foi tema discutido pelo musicólogo Luís Heitor Corrêa de Azevedo, nas páginas da Revista *Cultura Política*, quando fez uma retrospectiva da situação musical nos anos 1930:

Em 1930 o termômetro de nossa cultura musical havia descido quase a zero. A estagnação era de alarmar. Ausência completa de iniciativa. Ação corruptora de agentes poderosos, como a falsa ‘música popular’ e o seu aliado - o rádio, nessa

---

<sup>539</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Do Gramofone ao cinema falado: Villa-Lobos, a consagração de Paris e os concertos no Rio – originalidade, personalidade e futurismo”. Entrevista publicada no Jornal *O Globo*, terça-feira, 20 de agosto de 1929, Ano V, nº 1.471, Rio de Janeiro, pp. 1 e 2. Informações obtidas no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso m 03/01/2016.

época tão precariamente orientado, ainda, e em um tumultuoso início de comercialização<sup>540</sup>.

A referência a uma *falsa* música popular pelo musicólogo dava a ideia da existência de uma *verdadeira* música popular, o que já era em si mesma, uma ideia problemática. Mas, para os intelectuais nacionalistas do período, a *verdadeira* música popular brasileira era advinda daquilo que era considerada a raiz de toda a brasilidade: o folclore. Este era considerado a manifestação artística mais pura, mais autêntica do brasileiro, e uma fonte inesgotável de temas rítmicos e melódicos prontos para serem estilizados por meio das técnicas de composição eruditas. A incorporação de temas folclóricos nas composições eruditas representou uma das características mais importantes do movimento nacionalismo-romântico, em sua versão musical e que teve em Villa-Lobos um dos seus representantes<sup>541</sup>.

Para fazer frente a essas questões: a falta de público e a emergência de uma “cultura de massa”, o Estado aparece como uma espécie de *socorro* ao músico erudito, perdido num cenário já *transformado* pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série. E como foi dito anteriormente, Villa-Lobos, que se preocupava com a receptividade do público a suas obras e, por isso, com a formação das plateias, também procurou alternativas. Para o maestro estava fora de cogitação voltar para o Rio de Janeiro naquele momento e, muito menos, retornar a Paris, pois não teria como arcar com os custos da viagem, tampouco, conseguiria o apoio do velho amigo Arnaldo Guinle, neste momento difícil, de insegurança política e econômica. Além disso, em São Paulo, havia se excedido com as orquestras e sociedades sinfônicas. Nesse momento, portanto, uma alternativa que se apresentava era tentar se aproximar do novo governo. Sua proposta de *tournee* artística e seu plano de educação musical devem ser considerados a partir das variáveis deste contexto.

Segundo Bruno Kiefer, a proposta de ensino musical fora apresentado à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, em 1930, primeiramente a Júlio Prestes (1882-1946), “candidato à presidência da República, o qual prometera todo o apoio, caso fosse eleito”,

---

<sup>540</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor. “Música I”. In: *Revista Cultura Política*, março de 1941, Ano I, nº 1, p. 280. R39-1. Informações obtidas no site [www.fgv/cpdoc](http://www.fgv/cpdoc). Acesso em 05/01/2015.

<sup>541</sup> Sobre a questão ver FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo:Hucitec, 1989; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*., cit.; TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira...*, cit.; WISNIK, Miguel. *O Nacional e o Popular...*, cit.; MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita*. Rio de

entretanto, “a revolução de outubro, complicaria a situação” e, depois, ao Interventor João Alberto (1897-1955), através da intermediação de duas damas da sociedade paulista e carioca, respectivamente, Olívia Guedes Penteado e Laurinda Santos Lobo, amigas e incentivadoras do maestro<sup>542</sup>. Tendo em vista que Villa-Lobos começou sua *Excursão Artística* em 20 de janeiro de 1931, tudo indica que o encontro com o interventor foi muito proveitoso. Em relação a sua proposta de educação musical, o compositor sugeria que o Estado reduzisse no mínimo à metade a entrada da música estrangeira no Brasil, embora reconhecesse raízes europeias na música brasileira. Por esse motivo, deveriam ser estudados, em primeiro lugar, os compositores brasileiros, para depois serem apresentados aos alunos os compositores clássicos e românticos. Sobre o assunto ele falou na entrevista concedida a *O Jornal*, onde se referiu ao memorial que foi dirigido ao coronel João Alberto, interventor federal de São Paulo, pelos artistas e “declarou ser uma peça de grande valor artístico, [...] e de grande conveniência para indicar ao governo um dos meios de educação do povo, que realmente deve ser o principal fim a ser alcançado pelo Brasil, sob o ponto de vista artístico-musical”. Outro ponto levantado seria a criação de dois conservatórios: um científico e outro artístico. O primeiro seria “frequentado por pessoas que desejassem preparar-se para serem futuros professores. Seria puramente técnico”. O segundo, o artístico, destinaria a ministrar “os ensinamentos básicos aos artistas, que depois de entregues ao estudo íntimo das coisas e dos seus motivos subjetivos, se completariam”<sup>543</sup>.

Ao mesmo tempo em que se estreitavam as relações do maestro com personalidades políticas, aumentava a censura de Mário de Andrade à subserviência de Villa-Lobos ao governo paulista, posterior à *Revolução*. Em 2 de dezembro de 1930, em sua coluna no *Diário Nacional*, ao fazer um balanço sobre os concertos apresentados por Villa-Lobos, em São Paulo, ele reprovou com veemência a atitude do maestro: “Para reger orquestras assim é preciso ter, além de uma grande técnica de regente, a paciência, a habilidade diplomática. E isso o autor dos *Choros*

---

Janeiro:Nova Fronteira, Brasília:INL, 1985 e \_\_\_\_\_. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, Brasília:INL, 1983.

<sup>542</sup> Ver KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo...*, cit., p. 141. Sobre o assunto ver também SILVA, Maria Augusta Machado da. “Um homem chamado Villa-Lobos”, cit., p. 56. A autora afirmou que o plano de educação de Villa-Lobos fora apresentado em 1925, embora não tenha mencionado suas fontes.

<sup>543</sup> Trata-se de uma entrevista concedida por Villa-Lobos, por telefone, da sucursal de São Paulo, no dia 15 de janeiro de 1931 e divulgada no dia seguinte. Nota-se que dias depois ele começaria suas viagens pelo interior de São Paulo. Ver *O Jornal*, sexta-feira, 16 de janeiro de 1931. Rio de Janeiro, Edição 3.737, Ano XIII, p. 6. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 28/12/2015.

jamais teve e jamais terá. Haja vista o artigo feio que, homenageador de Júlio Prestes, escreveu sobre a Música Revolucionária... Revolucionária falo, de João Alberto”<sup>544</sup>.

O coronel João Alberto Lins de Barros (1897-1955), interventor de São Paulo e também pianista amador, decidiu apoiar o projeto de Villa-Lobos, talvez como uma forma de legitimação cultural do governo instituído pela *Revolução* de 1930, pretendendo *acalmar* assim o clima *contrarrevolucionário* reinante no estado. São Paulo havia sido a principal base política do regime da Primeira República, e por isso era visto por vários membros do Governo Provisório como um potencial foco oposicionista. Diante disso, lideranças civis e militares pressionaram Getúlio Vargas para que não deixasse o governo estadual nas mãos do Partido Democrático, alegando que este havia apoiado a Aliança Liberal e a *Revolução* de 1930, mas não se envolvera diretamente nos eventos *revolucionários*. Diante das pressões, Vargas terminou por indicar para os cargos de interventor e comandante da Força Pública de São Paulo, os líderes tenentistas João Alberto e Miguel Costa, o que repercutiu muito mal no estado, tendo início a partir daí uma forte campanha para a imediata reintegração do país num regime constitucional. O clima, portanto, era de muita tensão<sup>545</sup>.

Em meio a este quadro de tensão e, com o apoio do interventor João Alberto, Villa-Lobos iniciou uma *tournee* artística pelas cidades do interior do Estado de São Paulo, que ficou conhecida por *Excursão Artística Villa-Lobos*. O maestro intencionava “levar sua música aos mais longínquos rincões” do Estado, e proporcionar aos seus habitantes “o conhecimento e o contato com obras de grandes gênios da música e também de alguns grandes artistas brasileiros”. Mostrar como se apresentava um concerto musical, “os instrumentos musicais, como o violoncelo e o piano de cauda, ‘que muita gente não conhecia’, o palco, a acústica, a iluminação e o silêncio”. Além propriamente do concerto e, geralmente, antes deste, tanto Chechim Filho, quanto Luiz Guimarães afirmam que o maestro fazia conferências, palestras e/ou preleções,<sup>546</sup> o que nos leva a creditar à *Excursão*, a função de canal de divulgação do próprio governo, de

---

<sup>544</sup> Ver TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. 1ª edição. São Paulo:Centro Cultural São Paulo, 1987, p. 37.

<sup>545</sup> Informações obtidas no acervo do CPDOC: site [www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc). Acesso em 12/10/2015. Ver também GOMES, Ângela de Castro. *Regionalismo e centralização política*, cit., p. 23-39.

<sup>546</sup> CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. São Paulo, 1987, p. 27. Ver também GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p.175. Segundo este último autor, Villa-Lobos e Lucília foram inúmeras vezes na casa do interventor “fazer música” e, com alguma frequência, “João Alberto tomava parte, sendo de sua predileção, a execução de páginas de Mozart”.

apologia deste, pois ao patrocinar as atividades de uma excursão artística o governo, ao mesmo tempo “acalmava os ânimos” acirrados.

É importante destacar que neste momento – 1931, durante o Governo Provisório –, Vargas ainda não possuía uma forte base de sustentação política, necessitando, por esta razão, conquistar de maneira rápida o apoio popular, através de canais convencionais e não convencionais, no sentido apontado por Alcir Lenharo<sup>547</sup>. Pode-se afirmar que começou aqui a primeira ação conjunta entre Villa-Lobos e o Estado.

### 3.3 – A Excursão Artística Villa-Lobos (1931-1932)

Em fins de 1930 Villa-Lobos é chamado para uma conversa com o interventor João Alberto, no Palácio Campos Elíseos, e tudo indica que foi nessa ocasião que o compositor recebeu o apoio oficial para a realização de uma *tournee* artística pelas cidades do interior paulista. O interventor, na ocasião, teria lhe pedido que apresentasse o projeto detalhado do que pretendia fazer<sup>548</sup> e o maestro, como se sabe, não deixou escapar a oportunidade, pois em 30 de dezembro de 1930, o jornal *O Estado de São Paulo* já anunciava os preparativos para a Excursão:

Segundo informam os nossos correspondentes no interior do Estado está sendo muito bem acolhida a próxima excursão do notável compositor Villa-Lobos em companhia da ilustre pianista Antonieta Rudge e das brilhantes artistas Lucília Villa-Lobos e Nair Duarte Nunes.

Em muitas localidades os próprios prefeitos municipais estão tomando a iniciativa dos preparativos para os concertos que vão ser realizados, nas respectivas cidades, pelos distintos artistas brasileiros, o que demonstra por parte dessas autoridades uma perfeita compreensão do alcance dessa excursão, que tem um elevado objetivo de propaganda e de cultura<sup>549</sup>.

---

<sup>547</sup> Ver LENHARO, Alcir. *A Sacralização da Política*. Campinas:Papirus, 1986. No livro, Lenharo estuda os processos pelos quais o Estado Novo associa o Estado a “um corpo” que trabalha, ou seja, à nação. Semelhante às liturgias cristãs do “corpo de Cristo”, o livro traz à tona novos aspectos da política trabalhista e do sistema indireto de eleições, pelos quais se promoveu um controle dos trabalhadores e de uma aparente democracia.

<sup>548</sup> Chechim declarou em seu livro que o convite veio através de um ofício, entregue por um oficial militar.

Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos.*, cit., p. 24.

<sup>549</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 30 de dezembro de 1930. São Paulo, Ano LVI, nº 18.743, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 09/02/2016.

Na formulação do projeto, Villa-Lobos teria manifestado a intenção de percorrer várias cidades com a excursão e, em cada uma realizar, além de uma apresentação musical executada por um pequeno conjunto de câmara, uma palestra, proferida por ele próprio, de temáticas variadas: a respeito de repertório, das especificidades da música, da vida dos compositores, etc. Sobre a realização e o objetivo destas excursões educativas, o compositor se manifestou:

Não foi senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura que, em 1930 organizei uma excursão por mais de sessenta cidades do interior de São Paulo, fazendo conferências com piano, violoncelo, violino, violão, coros e orquestra. Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas, antes da chegada da caravana artística, fazia distribuir, aos céticos e descrentes dessas grandes idealizações, [...] folhetos com as seguintes ponderações:

‘Quem não sente orgulho de ser brasileiro, sobretudo neste momento em que todas as nações se voltam, com ardor e interesse incontidos para todos os fatos e coisas originais, nascidos dos magnos recursos de suas próprias civilizações?’

‘Dar concertos nas capitais e cidades do interior de todos os Estados do Brasil, num momento em que todas as crises – social, econômica, política e até mesmo artística – chegam quase ao extremo para ter lucros pecuniários?’

‘Não. Tal não é possível.’

‘Qual outro fim, então, além de semear o gosto pela música pura, pela verdadeira arte, senão elevadas intenções cívicas e patrióticas, poderia nos animar a vir, numa abnegação incalculável, visitar cidades e capitais de Estados do Brasil?’ [...]

Não fui fazer alarde de minha obra, nem tampouco obrigar a compreenderem minha orientação artística, mas apenas entusiasmar a nossa gente [...].

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 ecoar em todos os recantos do Brasil – um grito – trovão formidável, uníssono e espantoso: INDEPENDENCIA ARTISTICA BRASILEIRA<sup>550</sup>.

Apesar de não ter falado diretamente, outras finalidades podem ser apontadas para a *Excursão Artística Villa-Lobos*: de um lado, o maestro se lançou numa *tournee* visando a divulgação da música erudita, com o intuito de abrir espaço, talvez, para um projeto de educação musical mais abrangente, a ser apresentado no futuro; por outro lado e, agora, por interesse do

---

<sup>550</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística) - Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”. In: *Boletim latino-americano de música*. Montevideo, Tomo III, abril de 1937, p. 370-371. [Grifos meu]. A menção ao ano de 1930 como do início da Excursão, possivelmente está incorreta, tendo em vista que outros autores apontam janeiro de 1931, bem como, os jornais da época, como por exemplo, o *Jornal de Piracicaba*, de 10.01.1931. Ver também CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 24 e GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 177.

governo, a excursão teria a função estratégica e política de mapear o grau de aceitação do governo constituído, através da recepção oferecida pela população das cidades do interior paulista, a uma excursão artística oficial. Portanto, a excursão atribuía à música a função de propaganda e de educação, cabendo aos artistas o papel de principais propagandistas e educadores, o que mais adiante justificará, por exemplo, o tom que o maestro adotou em seus depoimentos, em entrevistas e na carta que encaminhou, em 1932, ao Presidente da República solicitando proteção do Estado às artes. Outro aspecto importante a ser destacado acerca da *Excursão* é que ela pôs o Estado na posição de principal e mais eficiente organizador e financiador das artes e dos artistas no Brasil. Diferente, portanto, do que ocorrera nas décadas anteriores, quando a função da música era basicamente de diversão para uma elite que a sustentava.

Antes, porém, de iniciar a *tourné*, Villa se apresentou, ao lado de Antonieta Rudge e de Anita Gonçalves, que também participaram da *Excursão*, no novo cine-teatro *Paratodos*, no Largo Santa Efigênia, para surpresa de muitos, segundo um cronista do jornal *O Estado de São Paulo*<sup>551</sup>. Nota-se, portanto, que ao mesmo tempo em que se preparava para a *tourné*, o compositor realizava apresentações na capital paulista, o que se repetiu durante todo o ano de 1931, entre uma etapa e outra, como a *Exortação Cívica* no campo de futebol da Associação Atlética de São Bento; um concerto de despedida da sociedade paulistana, com a banda da Força Pública e um grande coro organizado especialmente para o concerto. Há também a informação de que a peça *Momoprecoce* foi arranjada para banda por ele nesta ocasião, ao contrário do que se afirma de que a peça teria recebido uma adaptação para banda em 1930, por conta dos músicos da Sociedade Sinfônica de São Paulo que teriam se recusado a tocá-la<sup>552</sup>.

A Excursão teve início em 20 de janeiro de 1931 e, além de Villa-Lobos, com o violoncelo, a equipe era formada por sua esposa Lucília Guimarães (1886-1966), ao piano; as

---

<sup>551</sup> “Paratodos... Momentos Musicais Paratodos... Villa Lo... E é com uma assustada emoção que eu, pela primeira vez, escrevo aqui nesta coluna frívola e especializada, este nome tão sério, tão arrepiante: Villa-Lobos. Então é mesmo verdade que essa Arte – Villa-Lobos é, todo ele, uma Arte toda -, que é legitimamente nossa, veio trazer para um cinema a importância que o cinema ‘devia ter?’[...] Estou, agora pensando na perfeita e excitante irritação que deve estar acontecendo dentro da negra rabona que costuma vestir os corpos apopléticos de uma porção de homens gelatinosos que ainda não acreditam no cinema”. O cinema *Paratodos* surgia em São Paulo como uma nova referência de salas de cinema. No mesmo dia em que haveria a apresentação de Villa-Lobos seria exibido um filme da *Film Fox: Suprema Denúncia* ou *Good Intentions*, dirigido pelo cineasta William K. Howard. Ver Jornal *O Estado de São Paulo*, quarta-feira, 7 de janeiro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.750, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 10/02/2016.

<sup>552</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, quarta-feira, 21 de outubro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.994, p. 2. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 10/02/2016.

cantoras Nair Duarte Nunes e Anita Gonçalves (1910-?); a pianista Antonieta Rudge (1885-1974) e o pianista João de Sousa Lima (1898-1982), recém-chegado da Europa; Cleto Rocha, como secretário, e um afinador de pianos, o sr. Antônio Chechim Filho (1905-?), que também funcionava, na prática, como um segundo secretário<sup>553</sup>. Alguns autores como Horta (1986), Guérios (2003) e Negwer (2009) citam o nome do violinista belga Maurice Raskin (1906-1943) como integrante da *Excursão*, contudo, isso não se comprova no levantamento feito no acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, tampouco é citado por Chechim Filho. Villa-Lobos, na verdade, conheceu o violinista em Paris e, este veio para o Brasil, para tocar com ele em suas apresentações, durante o ano de 1929, na capital paulista<sup>554</sup>. Após esses concertos, o maestro retornou para a Europa e, provavelmente, Raskin tenha retornado também, apesar dos paulistas continuarem a ouvi-lo durante os meses de novembro e dezembro mediante as transmissões da *Rádio Educadora Paulista*<sup>555</sup>. Quando em 1930, Villa-Lobos retornou a São Paulo, o violinista mais uma vez se apresentou com ele, no Theatro Municipal<sup>556</sup>. Pelo visto, os autores que consideram a participação de Raskin na *Excursão*, tenham colhido a informação no livro de Vasco Mariz, *A História da Música no Brasil*, que o relacionou como integrante, ao lado de Guiomar Novaes, Souza Lima, Antonieta Rudge, Lucília Villa-Lobos e Nair Duarte. O interessante é que Mariz na biografia escrita em 1949, não mencionou os nomes de Maurice Raskin e Guiomar Novaes<sup>557</sup>.

---

<sup>553</sup> Segundo Chechim Filho, as também pianistas Guiomar Novaes Pinto e Magdalena Tagliaferro foram convidadas inicialmente para compor o grupo, mas, a primeira não pode aceitar, por causa de seus compromissos no Rio, São Paulo e Estados Unidos; e a segunda, não se encontrava no Brasil. Quanto ao pianista João de Sousa Lima, este teve grande destaque quando, em 1922, ganhou o primeiro prêmio no concurso dos alunos de piano do Conservatório de Paris e também era muito amigo de Villa-Lobos. Já Cleto Rocha era casado com uma sobrinha do maestro, de nome Clélia e funcionário da Estrada de Ferro Rede de Viação Sul Mineira. Trabalhava e morava em Cruzeiro. Quanto ao afinador, sua escolha se deu porque Villa queria levar na *Excursão* “um piano de cauda inteira” e, por isso, procurou o Sr Tirso Capiluppi, diretor de vendas da fábrica Pianos Brasil, que já lhe alugava um piano vertical em São Paulo, para pedir-lhe emprestado um piano de cauda inteira e um técnico afinador de pianos para a *excursão* e, em troca, faria propaganda para a fábrica. Como a fábrica não tinha esse modelo, Villa só recebeu o afinador Antonio Chechim Filho. Ver Chechim Filho, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 29-31.

<sup>554</sup> Conforme noticiado no Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 29 de setembro de 1929. São Paulo, Ano LV, nº 18.354, p.9. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016.

<sup>555</sup> Conforme noticiado no Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 15 de dezembro de 1929. São Paulo, Ano LV, nº 18.420, p.8. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016.

<sup>556</sup> Conforme noticiado no Jornal *O Estado de São Paulo*, segunda-feira, 31 de agosto de 1930. São Paulo, Ano LVI, nº 18.638, p.2. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016.

<sup>557</sup> Conforme MARIZ, Vasco. *A História da Música no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 119. A primeira edição desse livro foi em 1981. Ver também MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*. 11ª edição. Belo Horizonte:Itatiaia, 1989, p.74. Ver também: GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003; HORTA, Luis Paulo.

Além dos artistas, o secretário Cleto viajava, em geral, em separado do resto do grupo, a fim de chegar com uma antecedência de dez a quinze dias, para cuidar dos preparativos. Cabia a ele entrar em contato com os prefeitos, para saber se *desejavam* ou não receber a *Excursão Artística* em suas respectivas cidades. Em caso afirmativo, tratava com a prefeitura a organização de comissões para recepção, reserva de hotel, do teatro, confecção de cartazes e faixas para a propaganda do espetáculo, além da venda de ingressos. Segundo Chechim Filho, “às vezes encontrava má vontade de alguns prefeitos, que sendo ainda da política anterior, isto é, do Partido Republicano Paulista (PRP), recentemente deposto pela revolução de Getúlio Vargas, nem sequer queriam saber da excursão oficializada pelo Interventor Federal em São Paulo”. Quanto ao transporte, tanto dos artistas, quanto dos instrumentos, era feito de trem, subvencionado pelo Estado<sup>558</sup>. As informações de Chechim Filho, portanto, sugerem que a *Excursão* servia realmente como um termômetro da situação política do estado. Seria possível perceber, através dela, o clima político e a aceitação ou não, por parte do governo local e da população, em relação ao Governo Provisório e à situação política do país de uma forma geral.

Por se tratar de uma excursão oficializada pelo Governo Federal, através do interventor do Estado de São Paulo, os artistas eram recebidos, ao desembarcarem nas estações ferroviárias, pela população e autoridades civis, militares e eclesiásticas locais. Chechim Filho relatou que logo na recepção eram feitos discursos e agradecimentos. Depois de instalados no hotel, o maestro fazia questão de ir pessoalmente verificar o local da apresentação, em geral, cinemas locais: conferia palco, acústica e iluminação, no que era acompanhado pelo afinador de pianos, neste caso, por ele próprio, responsável por toda parte técnica, além de outras atividades<sup>559</sup>.

---

*Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Alumbamentos, Livro Arte Editora, 1986 e NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

<sup>558</sup> Ver Chechim Filho, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 36.

<sup>559</sup> Além de afinador de pianos, Chechim também desempenhou a função de “segundo secretário”, realizando pagamentos diversos a carregadores, correio, telefonemas, gorjetas, etc. Depois deveria fazer um relatório das despesas no retorno de cada etapa a São Paulo. Também era encarregado de tirar as fotografias dos passeios e das apresentações; cuidava dos preparativos para o comercial do piano Brasil, que o maestro se comprometera com a fábrica; preparava anúncios e cartazes; prospectos que eram colocados nas poltronas junto ao programa do dia. Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 41 e 49-54. Como personagem dessa Excursão, o autor, na maioria das vezes, colocou sua visão pessoal, afetiva, dos acontecimentos, além de não ter se preocupado em indicar as fontes de seu relato. Na apresentação do livro ele expôs suas motivações para escrevê-lo: “apreço pelas pessoas e pelo trabalho da equipe”; “interesse em não deixar perder dados tão importantes sobre a história da música do Brasil”; “o exemplo de civismo e desprendido amor pela arte oferecido pelos protagonistas da Excursão” (p. 15). Disse ainda que todo acervo sobre a Excursão Artística, como relatórios de cada etapa, programas, ingressos e fotografias guardados por 40 anos foram “extraviados” (p. 16).

Quanto aos concertos, estes possuíam toda a estrutura e a formalidade de um espetáculo tradicional: iluminação, um piano de cauda, músicos experientes com carreira internacional, traje de gala, entre outros. Além disso, algumas cidades nunca tinham recebido um evento desse porte, o que tornava a *Excursão* um evento solene. Reuniam-se as autoridades locais, os professores, os religiosos, os jornalistas e toda a população para organizar a chegada e a estadia de Villa-Lobos e seus artistas convidados.

Outro dado curioso são as várias denominações encontradas para a *tournée*, apontando significados do projeto em relação aos ideais políticos. O nome mais comum era *Excursão Artística Villa-Lobos*, mas também encontramos *Caravana de Arte Brasileira* ou ainda *Bandeira da Arte Musical*. O panfleto abaixo foi divulgado em São João da Boa Vista em 13/03/1931:<sup>560</sup>



# Caravana de Arte Brasileira

**THEATRO MUNICIPAL**  
DIA 13 DE MARÇO DE 1931 -- ÀS 8,30 HORAS

S. João da Boa Vista tem a honra de hospedar, no dia 13 do cor., os grandes artistas brasileiros

**H. VILLA-LOBOS**  
**SOUZA LIMA**  
**LUCILIA VILLA-LOBOS**  
**ANNITA GONÇALVES**



Hoje, mais do que nunca, em todos os paizes, o sentimento de nacionalismo cada vez mais se accentua, diferenciando os povos, quer na politica, quer nas letras, quer nas artes. O Brasil não devia nem podia ficar indifferente a esse movimento da epoca. Artista da envergadura de VILLA-LOBOS, que tão alto conseguiu elevar o nome de nossa Pátria, no estrangeiro, impondo a admiração de platéas exigentes, o rythmo da nossa musica, deve ser recebido em todos os recantos do paiz, por todos aquelles que sentem vibrar, no coração o grito poderoso de brasilidade, com merecida e festiva homenagem. A esses embaixadores da arte, a esses pioneiros daquillo que é nosso, um agradecimento sincero daquelles que **"amam com fé e orgulho a terra em que nasceram"**.

**NOTA:** Aos senhores estrangeiros, que irmanados connosco muito tem contribuido para a grandeza desta terra, dirigimos tambem o presente appello, certos de que, a musica brasileira, tão cheia de melodia e graça pagã, espiritualização de nossa vida e orchestração de nossa natureza, ha de agradar como agradam tambem á alma brasileira as manifestações artisticas de suas **PÁTRIAS DISTANTES**.

**A COMMISSÃO**

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos.

O termo *Bandeirante*, alusivo aos que desbravaram o interior, foi muito utilizado nos jornais e nas diversas divulgações dos concertos, colocando os membros da *Excursão* na condição de propagadores da música erudita para lugares muito simples do ponto de vista cultural; tendo em vista que muitas cidades do interior paulista ainda eram pequenas vilas rurais. Entretanto, o interior do Estado de São Paulo, ao contrário de outros Estados, também possuía centros urbanos bem desenvolvidos, em consequência das grandes safras de café, pelo menos, até o final da década de 1920, o que proporcionou também a essas localidades, a edificação de teatros, casarões, igrejas, além de estrutura urbana, com saneamento, energia elétrica, telefonia, que outras capitais não possuíam<sup>561</sup>.

Quanto às despesas da excursão, o governo federal, através do interventor de São Paulo arcou apenas com as despesas de passagens de trens. O jornal *O Estado de São Paulo* noticiou essa autorização:

O Ministério da Viação comunicou ao diretor da Central do Brasil que, por conta do interventor do Estado de São Paulo, o maestro H. Villa-Lobos e seu secretário, o sr. Cleto Rocha, podem requisitar passagens leitos, bagagem e transporte de piano e demais instrumentos musicais para si e mais 5 pessoas de sua comitiva. Esta autorização será válida até 30 de junho do corrente ano<sup>562</sup>.

Quanto ao restante das despesas, o interventor solicitava, em carta oficial, que os prefeitos custeassem as visitas dos ilustres artistas. O jornal *Estado de São Paulo* também noticiou esses acordos, como por exemplo, na apresentação em Rio Claro:

[...] Hoje, às 9h, com a presença do sr Cleto Rocha, representante da excursão artística Villa-Lobos-Antonieta Rudge pelas principais cidades do interior do Estado, houve uma reunião, que se realizou numa das salas da Câmara Municipal e a qual compareceram as nossas autoridades representativas, vários cavalheiros de posição social e senhoritas pertencentes às principais famílias aqui residentes.

Nessa reunião, presidida pelo sr dr Junio Soares Caluby, juiz de direito da comarca, ficou organizada a comissão patrocinadora do concerto, bem como tratou do realce que deve ser dado à recepção da comitiva Villa-Lobos, e a sua

---

<sup>560</sup> Ver [www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1931\\_40foto\\_01.htm](http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1931_40foto_01.htm). Acesso em 09/02/2016.

<sup>561</sup> Ver BÁDUE Filho, Nataniel Marcos. *A Excursão Artística Villa-Lobos pelo interior do Estado de São Paulo em 1931*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2013, p. 40. Disponível no site [www.acervodigital.unesp.br/handle/unes/164907](http://www.acervodigital.unesp.br/handle/unes/164907). Acesso em 01/02/2016.

<sup>562</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, sexta-feira, 3 de abril de 1931. São Paulo, Ano LVI, nº 18.823, p. 2. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 09/02/2016.

consequente hospedagem nesta cidade, será feita por conta da municipalidade local<sup>563</sup>.

Este procedimento era, na verdade, comum em visitas oficiais e financeiramente interessante para as prefeituras, pois os municípios não precisariam arcar com as demais despesas, tipo o cachê dos artistas. A hospedagem, a alimentação, a locação do teatro ou salão e a divulgação eram organizadas pelos municípios, por meio de equipes nomeadas pelos prefeitos: em alguns, dificuldades eram sentidas, pois os prefeitos eram de oposição ao Partido Republicano Paulista (PRP), como apontou Chechim Filho. Quanto aos teatros e os cine-teatros, eram em sua maioria espaços particulares e, para utilizá-los, era preciso que a prefeitura fizesse um acordo com seus diretores, ou então o aluguel do teatro era descontado da renda obtida. As refeições feitas no trem durante algumas viagens, devido ao cronograma apertado, à precariedade dos horários existentes de partidas dos trens ou às longas distâncias percorridas, não eram cobertas pelo governo, conforme noticiou o jornal *O Estado de São Paulo*, que só abarcava o transporte dos artistas e de suas bagagens e instrumentos, apesar de Chechim Filho falar o contrário<sup>564</sup>.

Sobre a venda dos ingressos, Chechim disse que esta revertia em favor da excursão “depois de deduzidas as despesas, era apenas um pequeno resultado pecuniário para os artistas e suas despesas”, ou seja, não havia pagamento de cachê aos artistas por parte do governo. [...] “Posso afirmar, fazia pagamentos das despesas, que em algumas etapas houve déficit”. Foi estabelecido um preço único para todos os concertos: 5\$000 (cinco mil réis) que, para Chechim era um pouco alto<sup>565</sup>. Mas, num levantamento, por alto no jornal, os preços variavam um pouco. Por exemplo, em Piracicaba há registro de preços de camarotes a 25\$000 e gerais a 2\$000 para o concerto. No mesmo período, anúncios da programação do Teatro Sant’Anna e do cinema *Paratodos*, na capital paulista, mostravam que cobravam ingressos semelhantes<sup>566</sup>.

---

<sup>563</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, quarta-feira, 21 de janeiro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.762, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 09/02/2016.

<sup>564</sup> Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 28 e 36-37. O autor disse que as refeições nos trens eram financiadas pelo governo e que, inclusive “em alguns carros-restaurant constavam do cardápio, um prato à Sousa Lima e café à Villa-Lobos”.

<sup>565</sup> Considerando que o valor das seções de cinema da época variava de \$300 (trezentos réis) a 1\$000 (um mil réis), e dos teatros de 3\$000 (três mil réis), no máximo, o preço da entrada para o concerto era um pouco alto, como admitiu o próprio autor. Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 61-62.

<sup>566</sup> No Teatro Sant’Anna, por exemplo, no mesmo período, ingressos variavam de 30\$ (frisas), 25\$ (camarotes), 6\$ (poltronas), 5\$ (balcões) e 2\$ (galerias) e no cinema Paratodos: 3\$ e meia a 1\$200. Ver jornal *O Estado de São*

Na verdade, tendo em vista que eram cidades do interior, os valores cobrados não eram tão populares assim, já que os teatros eram menores que os da capital, sem levar em conta que muitos concertos aconteceram em salões de entidades ou escolas, ou seja, em espaços ainda menores. Há notícias também que Villa-Lobos não cobrou ingressos em alguns concertos, ou mesmo doou a renda em prol de programas de ensino local, como por exemplo, na cidade de Amparo, onde o maestro teria oferecido entradas “a preços de 1\$000 aos alunos dos terceiros e quartos anos dos grupos escolares Luiz Leite e Rangel Pestana”, sendo que a bilheteria seria em benefício dessas escolas. E, “aos alunos da Escola Profissional do Amparo num total de quarenta, o maestro Villa-Lobos, ofereceu por gentileza entradas gratuitas”<sup>567</sup>.

A abertura dos concertos era feita, em geral, pelo prefeito da cidade que apresentava todos os membros da excursão. Em seguida tinha início o espetáculo que era dividido em duas partes, separados por um intervalo. A primeira parte era iniciada com um solo de violoncelo, pelo próprio Villa-Lobos; depois um solo de canto e ao final um solo de piano. A segunda parte era iniciada por uma preleção do maestro. Villa-Lobos falava da importância da música e dos artistas, destacando a diferença entre “a boa música” e a “música de má qualidade”; falava sobre o cotidiano de sua época; explicava suas ideias musicais; “reclamava da música popular estrangeira, principalmente em discos” e sua invasão através do rádio; além da “pouca atenção dispensada pelos jovens à música, tendo a mente voltada para a bola nos pés”. Elogiava os coros infantis organizados nas escolas e dava explicações sobre suas composições, os instrumentos utilizados, além da importância do silêncio na plateia, a fim de não prejudicar a apresentação do artista. Enfim, a preleção tinha um princípio didático integrado ao contexto musical dos concertos. E terminava, em geral, relatando sua luta para tornar sua música “bem aceita e bem compreendida”, repetindo, muitas vezes, a frase: “Não se admirem ver um Cristo sem barba”<sup>568</sup>. A necessidade de ver sua música reconhecida era sempre destacada pelo maestro que não poupou nem a imagem de Cristo para demonstrar sua vida sacrificada. Na segunda parte do programa, Villa retornava com um solo de violoncelo, depois de canto e finalizando um solo de piano. As músicas mais executadas eram do próprio maestro, além de Chopin, Bach, Franz Liszt, Fructuoso Vianna, entre outros. Após o concerto, em geral, era oferecido aos artistas um coquetel ou um

---

*Paulo*, quarta-feira, 21 de janeiro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.762, p. 7. Disponível no [site www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 09/02/2016.

<sup>567</sup> *Jornal O Estado de São Paulo*, domingo, 08 de março de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.801, p. 7. Disponível no [site www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 09/02/2016.

jantar. Nas cidades onde ficavam mais tempo, além das recepções, faziam visitas às escolas, indústrias e estabelecimentos mais importantes<sup>569</sup>.

Em relação às preleções, é importante ressaltar que ainda que não se tenha encontrado nenhuma preleção registrada na íntegra, os relatos no jornal *O Estado de São Paulo* e a memória de Chechim Filho contribuem para a análise de como a música e a política caminharam juntas nesse projeto, embora Villa-Lobos tenha se esforçado para colocar a política em função da música. Um dos relatos representativos da função didática da preleção foi noticiado pelo jornal *O Estado de São Paulo* quando da realização do concerto na cidade de Santo Anastácio:

Num dos intervalos da audição tomou a palavra o maestro Villa-Lobos [...] e explica o que é concerto. Em verdade foram coisas inéditas o que ele disse durante 30 minutos, sem deslocar-se da seara da sua especialidade. Depois de passar em revista numerosas manifestações pré-artísticas, explicou o que se deve entender por música transcendente, gênero em cujos mistérios só podem penetrar os predestinados do som. Ensinou que a chamada música clássica está colocada acima do gênero transcendental, superpondo-se àquela a música das cerimônias litúrgicas<sup>570</sup>.

Em geral, as preleções eram bem recebidas pelo público. Na verdade, o concerto em si era um evento singular, uma oportunidade para assistir artistas internacionalmente renomados. Em outra reportagem do mesmo jornal, após o concerto na pequena cidade de Avaré, novamente destacou-se as preleções do compositor, do seu “nacionalismo puro” e de sua linguagem ao alcance de todos:

[...] Villa-Lobos fez uma exortação ao público. Disse aquelas palavras que já tínhamos ouvido, quando o cumprimentamos no hotel, em nome “d’O Estado”. Aquelas palavras de nacionalismo puro, sem jacobinismo; do brasileiro que quer seu país alevantado e grande e respeitado no estrangeiro impondo-se pelo seu progresso de que é precursora magna a Arte. A oração do grande maestro, numa linguagem ao alcance de todos, encantou pela lição de civismo e elevado patriotismo<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup> Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 59-60.

<sup>569</sup> Idem, p. 56-61.

<sup>570</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 13 de setembro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.962, p. 6. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 22/02/2016.

<sup>571</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 26 de agosto de 1931. São Paulo, ano LVII, nº 18.946, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 22/02/2016.

Outros jornais de São Paulo deram notícia, na época, da *Excursão*, destacando, sobretudo, os artistas que a compunha. O *Jornal de Piracicaba*, em 10 de janeiro de 1931 fez a seguinte divulgação:

Informam de São Paulo que dentro, de poucos dias, será realidade a interessante excursão artística projetada pelo notável compositor Heitor Villa-Lobos e pela ilustre pianista Antonieta Rudge [...]. Obra de divulgação e de cultura, a próxima excursão, de que também farão parte as brilhantes artistas Lucília Guimarães Villa-Lobos e Nair Duarte Nunes, destina-se a assinalar na vida artística do interior de São Paulo uma fase de relevo, marcando talvez o início de uma série de concertos periódicos por parte de artistas de renome [...]<sup>572</sup>.

Embora a notícia tenha sido publicada no jornal de Piracicaba, o concerto de estreia da *Excursão* se deu em 20 de janeiro de 1931, em Campinas. A programação de Campinas, por ser de estreia, sofreu uma modificação. Uma primeira parte seria uma peça para violoncelo e piano - Villa-Lobos, acompanhado ao piano por Lucília Guimarães. A segunda parte, em lugar do solo de canto, apresentou-se um coral a três vozes, de uma das Escolas Normais de Campinas, com regência do maestro João Julião (1886-1961)<sup>573</sup>. O acompanhamento ao piano foi feito por uma pianista do orfeão. Em seguida um solo ao piano de Antonieta Rudge. Segundo Chechim Filho, “muitos aplausos fizeram a artista retornar ao palco várias vezes para agradecer. Tendo que tocar um bis”. Quanto ao maestro, “queixou-se que o público foi um tanto frio para com as suas músicas”<sup>574</sup>. Porém, o jornal *O Estado de São Paulo* destacou o enorme sucesso da estreia: “Não poderia ser mais auspiciosa a inauguração da ‘tourné’ Antonieta Rudge-Villa-Lobos”. [...] O

---

<sup>572</sup> Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p.177.

<sup>573</sup> O maestro João Batista de Julião foi um dos iniciadores do ensino do canto orfeônico em São Paulo. Estudou no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio e, a partir daí, participou ativamente na criação do Conservatório de Canto Orfeônico, que levou seu nome, ligado à Faculdade Católica de Campinas, sendo transformado em 1964 em Faculdade de Música. Esta Faculdade foi o embrião do Instituto de Artes da UNESP que passaria a funcionar a partir de 1976. Informações obtidas no site [www.jornalonline.com.br](http://www.jornalonline.com.br) de 30 de novembro de 2009. Acesso em 1º de novembro de 2015. Ao que tudo indica, Villa-Lobos manteve contato com o maestro João Julião, mesmo depois da realização da *Excursão*, conforme documentos FE 351 e FE 351 verso, encontrados na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos.

<sup>574</sup> Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Villa-Lobos.*, cit., p. 66-67. Apesar da queixa de Villa-Lobos, o crítico musical do *Correio Popular*, de 20.01.1931, diz exatamente o contrário: “Não foi mais aquela plateia fria, indiferente, de dois anos atrás – no S. Carlos – quem recebeu Villa-Lobos em Campinas”. [...] “Para resumir: o recital de Antonieta-Villa-Lobos readuziu uma encantadora noite de arte que dificilmente esqueceremos”. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 178.

concerto já era o assunto principal da cidade há vários dias [...] sendo ainda geral a satisfação por haver o maestro escolhido Campinas para ponto de partida de sua gloriosa excursão”<sup>575</sup>.

Em vários depoimentos sobre a *tourné* artística, verifica-se uma atribuição de *causa nacional* para a mesma. Isso ficou claro, em agosto de 1931, por exemplo, na cidade de Assis, o discurso de apresentação da *Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima*, nome oficial do evento, feita pelo diretor do Ginásio de Assis, o Profº J. Augusto Bátholo é muito elucidativo nesse sentido. Ele destacou o papel da *Excursão Artística* como uma “jornada de educação” para atender a uma “causa nacional e fazer a propaganda de um novo Brasil”, referindo-se aos artistas como “Bandeirantes da arte musical”.

[...] Só o amor a uma causa nacional, sim, porque essa jornada artística é uma jornada de educação e como tal uma causa nacional, poderia fazer com que aqui estivesse um conjunto artístico de nomes brasileiros, já universalmente conhecidos e universalmente aplaudidos.

O Brasil caminha a passos de gigante para a realização do concerto universal e os nossos visitantes empunham a bandeira numa batalha da qual hão de sair vencedores. [...] E que não tem eles feito pelo Brasil?

O que se diz do Brasil e dos seus talentosos artistas? E que propaganda para esta terra que já não é a terra dos selvagens antropófagos, com músicas de tambores surdos e de instrumentos rudimentares! É a realização do *branco* brasileiro, é a aclamação dum povo novo no nome dum punhado de artistas nossos.

[...] O nome do conjunto artístico Villa-Lobos é universal e é do Brasil. [...]”<sup>576</sup>.

Esse caráter cívico-patriótico adotado pela *Excursão* também é nítido em Botucatu, onde o maestro confeccionou um folheto intitulado *Exortação Cívica Villa-Lobos*, que foi distribuído pela prefeitura a toda rede de ensino: “[...] caberá à Botucatu, a capital do Sertão, dar uma prova insofismável e vibrantemente, o iniciador do espírito de cooperação dos brasileiros, através da sublime arte musical”<sup>577</sup>. As *Exortações Cívicas* eram como *Villa-Lobos* chamava as apresentações de concertos e corais, em teatros, salões ou em praças públicas, com músicas de forte teor nacionalista. Nestas apresentações, o compositor muitas vezes distribuiu panfletos com dados explicativos sobre a apresentação ou, como no caso de Botucatu, com o objetivo de

---

<sup>575</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, quarta-feira, 21 de janeiro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.762, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 22/02/2016.

<sup>576</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 29: Divisão de Homenagens: HVL:05.02.02. [Grifo meu].

<sup>577</sup> Ver Arquivo do Museu Villa-Lobos. *Álbum da Excursão Artística Villa-Lobos* (1931). Rio de Janeiro, p. 11 A.

esclarecer a opinião pública sobre a importância em se declarar a *independência* da arte musical brasileira.

Em *História de Botucatu*, organizado por João Carlos Figueroa, há informações interessantes acerca da passagem da *Excursão Artística* nesta cidade. Marcada para agosto de 1931, esteve à frente dos preparativos, Alfredo Franklin de Mattos (1883-1947), professor de música na Escola Normal de Botucatu, onde fundou o Orfeão das Normalistas. Tudo indica que a chegada do maestro tenha causado grande agitação na imprensa local, pois o *Correio de Botucatu* anunciou a chegada dos integrantes da excursão como *A Embaixada Lítero Musical de Villa-Lobos, em Botucatu*:

[...] Esse genial artista patricio compreendeu a necessidade que tem o Brasil de mostrar que possui em arte musical ... a nossa gente tem a música, porém como bem já disse Villa-Lobos, ela a desdenha para dar entrada à música “yankee”, que se vem infiltrando em nossa sociedade através dos “charlestons e black-bottons”<sup>578</sup>.

O periódico, em seguida, falou dos ensaios dos hinos com as crianças:

[...] a letra do “Hino Revolucionário”, de autoria de Villa-Lobos ... para ser aprendido pelos alunos de nossas escolas e cantado na grande exortação de Villa-Lobos: Pátria! Teu povo feito coorte, cheio de ardor, cheio de amor, surge, vibrando do sul ao norte, num grande gesto libertador: à sombra ilustre d’áurea bandeira, que se desfralda sobre a nação, é cada soldado heroica trincheira, desta cruzada de redenção!

E mais ensaios no Gabinete e mais hinos para a criançada das escolas! Agora era o “Prá frente ó Brasil”. E mais a biografia do grande compositor, reproduzida em alguns milhares, para ser aprendida nas escolas: “Quem é Villa-Lobos? Villa-Lobos é fruto de uma época o seu ambiente e si sua música é nova não é porque isso resulta de um processo ou de um artifício; é porque se dá ao Universo, o mundo musical brasileiro, suas imensas matérias acústicas, inéditas, tipicamente do Brasil, colhidas na sua máxima pureza, expressa com uma impulsiva verdade interior...”<sup>579</sup>.

---

<sup>578</sup> Informações obtidas em MATTOS, Nelson F. “A Embaixada Lítero Musical de Villa-Lobos, em Botucatu”. In: FIGUEROA, João Carlos. (org.). *História de Botucatu*. Disponível no site [www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br). Acesso em 09/02/2016.

<sup>579</sup> Informações obtidas em MATTOS, Nelson F. *A Embaixada Lítero Musical de Villa-Lobos...*, cit. Disponível no site [www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br). Acesso em 09/02/2016.

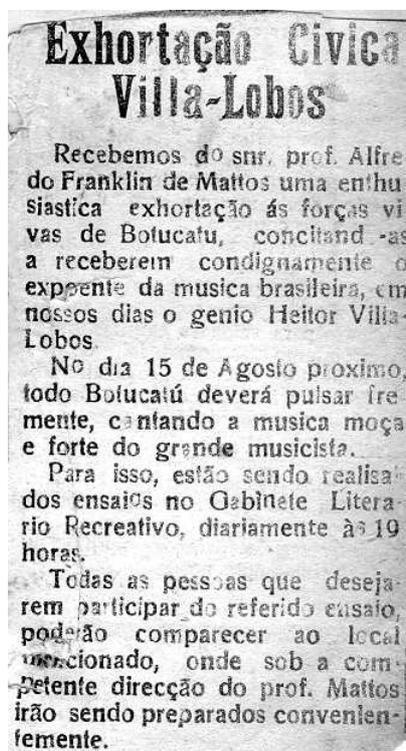
Abaixo temos uma foto do Teatro Espéria, onde se realizou o concerto em Botucatu.<sup>580</sup>



Figura 1 – Ao centro: João de Souza Lima, Alfredo Franklin de Mattos, Heitor Villa-Lobos, Prefeito Leônidas Cardoso. À esquerda: Prof<sup>o</sup> Nelson Franklin de Mattos (último), Prof<sup>o</sup> Sylvio Galvão (penúltimo). Prof<sup>o</sup> Jair Conti (a quarta da esquerda para direita).

<sup>580</sup> Informações obtidas em MATTOS, Nelson F. *A Embaixada Lítero Musical de Villa-Lobos...*, cit. Disponível no site [www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br). Acesso em 09/02/2016. Segundo informações do autor, a cidade de Botucatu, após o golpe de 1930, passou a ser administrada por um prefeito indicado pelo interventor João Alberto, mas que depois de “abalos e incertezas, os veteranos revolucionários locais conseguiram a indicação do civil Leônidas da Silva Cardoso para o cargo”. Este teria sido um “tenentista de primeira hora”, que havia participado da ocupação da cidade quando a “coluna paulista trasladara-se da Noroeste para a Sorocabana, utilizando o entroncamento ferroviário de Rubião Junior”. Nessa ocasião, um grupo de homens, dentre eles Leônidas, dera suporte para a ocupação liderada pelo tenente Juarez Távora que, durante 10 dias, garantiu que as tropas paulistas pudessem rumar para alta Sorocabana, buscando unir-se com a coluna riograndense para, ao final, formar com ela a Coluna Prestes/Miguel Costa. Ainda segundo o autor, na época da excursão, moravam na cidade quatro ex-combatentes dessa coluna que servira, “entre outras coisas, para manter viva a chama de contestação à velha ordem da primeira República: Damião P. Machado, Alfredo Bueno, tenente Nelson de Mello e outro que não se sabe o nome”. Como se vê, a cidade apoiou a chegada da *Excursão* e era afinada politicamente com o governo federal. Villa-Lobos ficou na cidade de 14 a 19 de agosto de 1931. O concerto foi realizado no dia 15 e cumpriu agenda de entrevistas, visitas à Escola Normal e à Escola Santa Marcelina. Informações obtidas em MATTOS, Nelson F. “A Embaixada Lítero Musical de Villa-Lobos, em Botucatu”. In: FIGUEROA, João Carlos. (org.). *História de Botucatu*. Disponível no site [www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br). Acesso em 09/02/2016. Quanto ao professor Alfredo Franklin de Mattos, segundo o autor, tornou-se amigo de Villa-Lobos, pois recebeu a visita do maestro em outras ocasiões. Também constatamos que houve troca de correspondência entre os dois, sendo que numa das cartas, o professor pediu ao maestro que intercedesse para que ele fosse indicado para o cargo de inspetor, ou equivalente, para a zona de Botucatu, segundo a lei orgânica do ensino do

E, ainda, uma notícia sobre a Caravana Villa-Lobos noticiada pelo *Correio de Botucatu* em agosto de 1931.<sup>581</sup>



Fonte: site [www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br)

As apresentações prosseguiram durante todo o ano de 1931, sem maiores incidentes, segundo Chechim Filho, com adaptações nos programas a serem executados, de acordo com a cidade a ser visitada, exceto, em algumas cidades<sup>582</sup>. Chechim se referiu a esses incidentes, mas sem enfatizar muito seu aspecto político, limitando-se a falar que muitos prefeitos eram do

---

canto orfeônico. Esta carta data de 24/07/1946 e encontra-se disponível na Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos: FE2063.

<sup>581</sup> Informações obtidas no site [www.ybytucatu.net.br/afm/caravana.html](http://www.ybytucatu.net.br/afm/caravana.html). Acesso em 09/02/2016.

<sup>582</sup> Segundo Chechim, os programas eram de três tipos: para cidades grandes, médias e pequenas. Todos eram divididos em duas partes, com um intervalo. As diferenças básicas eram: no 1º programa havia solo de violoncelo, de canto e de piano; preleção de Villa-Lobos e depois mais solo de violoncelo, canto e piano; no 2º programa havia uma primeira parte de Souza Lima, com músicas de Chopin; intervalo e depois uma segunda parte com Villa-Lobos, com músicas do próprio compositor e também Bach e Tchaikóvski; e por fim, novamente Souza Lima com músicas de Debussy, Villa-Lobos e Fructuoso Vianna. No terceiro programa tinha solo de Villa-Lobos; intervalo; preleção de Villa-Lobos e solo de canto. Não havia solo de piano. Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 55-59. O livro apresenta os programas completos, além da relação e da descrição do concerto em cada uma das cidades visitadas.

partido contrário ao governo<sup>583</sup>. Mas, pelo jeito a insatisfação foi mesmo em relação ao projeto da *Excursão Artística* que, segundo o noticiário local, servia apenas para beneficiar os artistas, com gastos de verba pública em transporte, hospedagem e refeições, em detrimento de outras prioridades dos municípios. Em Ribeirão Preto, por exemplo, segundo Flávia Camargo Toni, artigos escritos por jornalistas que faziam oposição ao governo federal circularam no *Diário d'Oeste* e retratavam a insatisfação em relação ao projeto de iniciativa do governo federal, intermediado por um interventor, que não agradou nem os democratas paulistas, solicitando que as prefeituras gastassem mais verbas municipais para as estadias e outras despesas, resultando “num privilégio político cedido ao expoente máximo da música indígena, como também ao grande compositor que anda em maré de sorte na Revolução”<sup>584</sup>. Não foi possível o acesso direto a esse jornal, mas tudo indica que o movimento de oposição foi realmente eficaz, pois o concerto em Ribeirão Preto, marcado para o dia 11 de fevereiro de 1931, foi cancelado, conforme anunciado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 22 de fevereiro de 1931, sem maiores explicações<sup>585</sup>.

Em Batatais, primeira cidade na segunda etapa da excursão (fevereiro a março) houve mudanças nos integrantes da *troupe*: a pianista Antonieta Rudge e a cantora Nair Duarte não retornaram para essa etapa por motivos de saúde. As duas foram substituídas, respectivamente, pelo pianista João de Souza Lima e pela cantora Anita Gonçalves.

O incidente nesta localidade aconteceu no dia 26 de fevereiro durante a apresentação de Villa-Lobos, no Teatro Santa Helena. Chechim conta que ao começar a tocar o violoncelo, ouviu-se um ruído tipo algazarra e palavras “Diabo...diabo...”, o que fez alguns espectadores rirem. Eram uns meninos que, do lado de fora do teatro, espiavam para dentro. O maestro não percebeu isso e achou que estavam rindo dele. Em seguida parou de tocar, mandou acender as luzes e começou a falar ao público em tom nada educado e com a franqueza que lhe era peculiar: pedia silêncio para se ouvir o artista e retrucou: “Se gostarem aplaudam, se não gostarem podem vaiar, já estou bastante acostumado a isso”. Em seguida pediu providências às autoridades locais para término da algazarra. Disse ainda Chechim que os artistas que estavam atrás do palco ficaram

---

<sup>583</sup> Chechim se reportou ao incidente de Batatais e Guaratinguetá. Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p.73-77 e 124.

<sup>584</sup> As informações foram retiradas do *Fichário Analítico* de Mário de Andrade, segundo a autora. Ver TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo:Centro Cultural São Paulo, 1987, p. 95.

<sup>585</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 22 de fevereiro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.789, p. 3. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 11/02/2016.

abismados com o tom do maestro, depois de tantas gentilezas recebidas do povo da cidade. Terminado esse mal estar, Villa-Lobos retornou ao violoncelo e finalizou a primeira parte da apresentação. Depois do intervalo, ao retornar ao palco para a segunda parte do programa, o senhor Guilherme Tambellini, jornalista e advogado da cidade, levantou-se da plateia e falou ao maestro em nome do povo da cidade. Disse que o incidente tinha vindo de fora e que o povo de Batatais sabia muito bem assistir a qualquer artista e respeitá-lo e que ser artista não era privilégio de ninguém. Isso foi o bastante para o maestro começar seu discurso novamente, em defesa dos artistas e prosseguiu sua preleção de costume: falou da *verdadeira* música, combatendo a música popular americana, o disco e a ópera, dizendo que Carlos Gomes foi um compositor de música italiana. Falou ainda da pouca atenção dos jovens à música, dizendo “que a mentalidade dos jovens passou para os pés”. Segundo Chechim, todos os artistas ficaram horrorizados em ver o maestro falando naquele tom. Terminado o concerto e sem nenhum entusiasmo do público, os artistas e a comissão organizadora da cidade foram a um bar, onde já havia sido preparado um coquetel. Nesse momento é que um grupo de estudantes começou a desacatar o maestro, pedindo que saísse imediatamente da cidade com toda sua equipe. Parece que o tumulto foi grande e quem conseguiu acalmar os ânimos foi o pianista Souza Lima. Os estudantes exigiam que o maestro se retratasse por escrito no jornal local: *Gazeta de Batatais*. Segundo Chechim, o maestro redigiu o pedido de desculpas, mas infelizmente não foi possível o acesso ao jornal<sup>586</sup>.

Um fato curioso é que o jornal *O Estado de São Paulo*, que vinha fazendo a cobertura da *Excursão*, apenas se referiu, na reportagem do dia 1º de março de 1931, ao sucesso de Souza Lima, sem citar a confusão que, aliás, se estendeu na cidade de Batatais<sup>587</sup>.

Em relação a esse mesmo episódio, Luiz Guimarães deu a entender que a comitiva sofreu hostilidade na localidade, logo na sua chegada e, isso teria levado Villa-Lobos a enviar um telegrama, de Batatais, ao Doutor Orlando Leite Ribeiro – Palácio Governo – São Paulo, em 27 de fevereiro de 1931, ou seja, no dia seguinte à realização do concerto: “Batatais revoltada corte banda de música mantida municipalidade razão qual sofreu consequências justiça revogação corte.

---

<sup>586</sup> Ver CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos.*, cit., p. 73-77.

<sup>587</sup> Ver *Jornal o Estado de São Paulo*, domingo, 1º de março de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.795, p. 6. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 10/02/2016.

Saudações Villa-Lobos”<sup>588</sup>. Seria essa localidade avessa à política do Governo? Teria sido esse um incidente político contra um governo que tinha deposto o Presidente da República, Washington Luís - representante do Partido Republicano Paulista - em 1930? Vale lembrar que Washington Luís, 13º Presidente da República, teve raízes políticas em Batatais: foi vereador pelo Partido Republicano Federal em 1897, presidente da Câmara Municipal em 1898 e elegeu-se deputado estadual pelo Partido Republicano Paulista em 1904 e, a partir daí, assumiu vários cargos até chegar à Presidência da República<sup>589</sup>. Apesar de não estar explícito, tanto no livro de Luiz Guimarães, quanto em Chechim Filho, as raízes políticas do presidente deposto podem ter servido, perfeitamente, para despertar, em Batatais, hostilidade a uma *Excursão Artística* oficial promovida pelo interventor federal. Além disso, a situação política no Estado era muito delicada. Cresciam as pressões para a volta ao regime constitucional do país e o interventor João Alberto, sem condições para governar, renunciou meses depois, em 25 de julho de 1931. Em seu lugar foi indicado o paulista Laudo Ferreira de Camargo<sup>590</sup>. Sem dúvida, a questão política e a troca de interventor repercutiram na realização da Excursão, mas tudo indica também que a continuação dos projetos de Villa-Lobos ficou acertada, tendo em vista que já se encontrava na terceira e última etapa da excursão (julho a setembro). Nesse momento, inclusive, a *Excursão* atingiu o seu ponto de maior extensão territorial, ao chegar a fronteira de São Paulo com o Paraná e o Mato

---

<sup>588</sup> O doutor Orlando Leite Ribeiro (1889-1962) era um militar, muito próximo ao presidente Getúlio Vargas e, neste período fora designado para servir junto ao interventor João Alberto. Logo, tratava-se de uma autoridade militar e, tudo indica que o telegrama era um pedido de ajuda do maestro. O telegrama é citado juntamente com passagens de um texto escrito por Menotti Del Picchia, ao que parece publicado em algum jornal da época, mas que o autor não informou. No texto, Del Picchia referiu-se a Villa-Lobos como embaixador da música, mas que “não obstante, da fama que já granjeara e do caráter “oficioso”, digamos assim, de sua missão, prestigiada pelo interventor de S. Paulo – João Alberto – Villa-Lobos encontrou, em algumas localidades indiferença, frieza e, até mesmo, certa hostilidade”. Citado por GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 176-177. Não devemos perder de vista que, tanto Luiz Guimarães, quanto Chechim Filho foram contemporâneos do maestro e seus livros tiveram intenções distintas ao serem escritos. O primeiro era irmão de Lucília Guimarães, cunhado, portanto, de Villa-Lobos e seu objetivo é destacar, na verdade, a participação de Lucília Guimarães na carreira do marido e sua atuação como musicista. Ele quis de certa forma, fazer justiça à memória da irmã, esquecida nas biografias oficiais do maestro e, também tendo em vista a separação do casal. Por outro lado, no livro de Chechim, testemunho ocular da Excursão, a intenção foi laudatória sempre, tentando suavizar os momentos mais tensos. De qualquer forma, são fontes muito interessantes sobre a Excursão Artística. Sobre Orlando Leite Ribeiro ver *site* [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc). Acesso em 07/01/2016.

<sup>589</sup> Informações obtidas no *site* [www.biblioteca.presidencia.gov.br/biografia](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/biografia). Acesso em 1º de novembro de 2015.

<sup>590</sup> Segundo Lira Neto, a renúncia do interventor João Alberto foi “matreiramente” articulada pelo próprio Presidente. O pedido de demissão inesperado do cargo e a indicação como substituto de um nome muito caro ao ideário liberal, o do advogado e jornalista Plínio Barreto, redator-chefe do jornal *O Estado de São Paulo*: “na verdade, a indicação de um interventor ‘paulista e civil’ – a exigência dos democráticos, transformada em *slogan* da campanha pela autonomia administrativa estadual – fora matreiramente intermediada por ele. Tratava-se de uma clara manobra para tentar pacificar os ânimos e reconquistar a confiança do PD, barrando a crescente aproximação

Grosso do Sul, como divulgou o jornal *O Estado de São Paulo*, na sua edição de 12 de setembro de 1931: “de Porto Epitácio, a caravana seguiu para Porto Tibiriçá”, onde realizaram “um passeio em vapor pelo rio Paraná, indo todos a foz do Rio Pardo. [...]. Foi, então, feito pelo maestro Villa-Lobos o registro da distância percorrida pelos excursionistas desde S. Paulo, o qual acusou um total de 910 quilômetros”<sup>591</sup>.

Essas viagens certamente desgastaram Villa-Lobos e os artistas integrantes da *Excursão*, mas nesse momento, no final de 1931, o que mais havia se desgastado era a admiração de Mário de Andrade por seu trabalho. Este ficou descontente com as incursões do compositor no meio político paulistano. Toda a empolgação descrita em suas críticas e cartas de 1925, sobre a passagem de Villa-Lobos por São Paulo, despertando a reação de um movimento de vanguarda da música brasileira com suas obras, como o *Nonetto*, que impressionaram o poeta e outros modernistas, agora estava fadado aos ideais políticos que o maestro engajava, ora apoiando o governo republicano e, após a sua derrota, apoiando o governo de Getúlio. Mário descreveu essa insatisfação ao falar da reorganização das Sociedades Musicais em São Paulo e de suas orquestras. Ele reprovou ferozmente a atividades dessas em realizar concertos em homenagem à políticos, e aqui, particularmente, a carapuça serviu ao maestro. Vale a pena transcrever um trecho da crítica:

Mas o que se torna mais indigno, e não é possível mais calar, é a verdadeira... coragem, pra não dizer outra palavra, com que certas sociedades e músicos de São Paulo, estão agindo pra com as Autoridades constituídas. Na insana busca de proteção, de arranjar dinheiro, perderam toda a discrição. [...] Vamos acabar de vez com essa história de concertos em homenagem a presidentes de Estados e Interventores. Isso é um rebaixamento moral indecente. Não apenas esta Sociedade de Concertos Sinfônicos, mas todas quantas usam desse gênero de chalaírice, precisam acabar com essa bobagem e serem mais orgulhosas de si. Inda ninguém se esqueceu que esta mesma Sociedade de Concertos Sinfônicos de S. Paulo dedicava o seu concerto de 18 de maio passado, ao Exmo. Sr. Dr. Julio Prestes, DD Presidente Eleito da República, nem bem acabadas as eleições, numa pressa danada de ser a primeira a colher os favores do sultão. E já agora, mal a Sociedade está dando o seu primeiro concerto, depois da Revolução e o sultão de que namora os favores do outro. Agora é o ilustre interventor federal, João Alberto Lins de Barros! Ora, francamente! Vamos morrer de fome, vamos castigar a música nossa, mas até o ponto de constatar-lhe a morte, mas deixemos

---

dos liberais com os oligarcas do velho PRR”. Ver NETO, Lira. *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2013, p. 70.

<sup>591</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 12 de setembro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.961, p. 2. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 11/02/2016.

os interventores e presidentes em paz, ficando nós também em paz com a nossa dignidade<sup>592</sup>.

Mas seja como for, mesmo sem o apoio do amigo Mário de Andrade, ter recebido patrocínio oficial para realizar concertos em cujo repertório frequentemente figuravam composições próprias era um grande avanço, pois, em geral, Villa-Lobos sempre tivera muita dificuldade para organizar esses concertos. Além disso, o maestro proferia palestras, tornando-se conhecido para um número cada vez maior de pessoas que, no futuro, poderia compor o público para seus espetáculos.

Um dado interessante em relação à *Excursão* diz respeito ao número de cidades visitadas e as suas etapas. Segundo Chechim Filho, a *Excursão* percorreu 114 cidades no interior de São Paulo, entre 1931 e 1932. Ele organizou a ordem das cidades, em relação às companhias ferroviárias da época, seguindo seus trechos, numa rota linear. Ele citou oito etapas ao longo de um ano e não mencionou também nenhuma pausa entre uma cidade e outra, tampouco se referiu a outras atividades realizadas por Villa-Lobos durante o ano de 1931. Outro dado que chama atenção foi a data da realização da *Exortação Cívica* que, para Chechim, foi em 21 de abril de 1932 e marcou o encerramento da *Excursão Artística*<sup>593</sup>.

---

<sup>592</sup> ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. 2ª edição, 1963, p. 234. Essa crítica é de 3 de fevereiro de 1931, logo, o maestro já estava realizando sua *tournee* artística pelo interior de São Paulo. Em relação às sociedades musicais ver TONI, Flávia Camargo. “Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo”. In: *Revista Música*. São Paulo, v. 6, nº 1/2, maio-nov. 1995, p. 122-149. Disponível no site [www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/59124/62158](http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/59124/62158).

<sup>593</sup> Para o autor, a 1ª etapa: Companhia Paulista de Estrada de Ferro – jan/fev de 1931: 17 cidades (Campinas, Vila Americana, Santa Bárbara, Piracicaba, São Pedro de Limeira, Limeira, Cordeiro, Leme, Pirassununga, Rio Claro, São Carlos, Porto Ferreira, Ribeirão Bonito e outras cidades pequenas, Araraquara, Jaboticabal, Bebedouro e Barretos); a 2ª etapa: Cia Mogiana de Estrada de Ferro Alta Mogiana – março/abril de 1931: 14 cidades (Batatais, Franca, Conquista, Pedregulho, Brodósqui, Sertãozinho, Ribeirão Preto, Jardinópolis, São Joaquim, Ituverava, Igarapava, Casa Branca, Mogi Mirim e Espírito Santo do Pinhal); a 3ª etapa: Cia. Mogiana de Estrada de Ferro - Baixa Mogiana - maio/junho de 1931: 11 cidades (Jaguari, Pedreira, Amparo, Socorro, Serra Negra e outras cidades pequenas, São João da Boa Vista, Santa Rosa, Ribeirão Preto, São José do Rio Pardo, Gaxupé e Mococa); 4ª etapa: Estrada de Ferro Sorocabana – Baixa Sorocabana - julho/agosto de 1931: 14 cidades (Salto de Itu, Itu, Sorocabana, São Roque, Porto Feliz, Tiete, Laranjal Paulista, Conchas, outras cidades pequenas, Botucatu, São Manuel, Lençóis, Agudos, Tatuí, Itapetinga, Buri, Itapeva e Itararé); 5ª etapa: Estrada de Ferro Sorocabana-Alta Sorocabana – setembro/outubro de 1931: 17 cidades (Avaré, Cerqueira César, Xavantes, Ourinhos, Salto Grande-Cambará e Jacarezinho – Paraná (exceção), Palmital, Assis, Presidente Prudente, Candido Mota, Paraguassu, Ranchoraria, Martinópolis, Alvares Machado, Santo Anastacio, Presidente Bernardes – Outras cidades pequenas e Porto Epitácio); 6ª etapa: Ramal de Bauru e Estrada de Ferro Araraquarense – novembro de 1931: 14 cidades ( Itirapina, Itápolis, Tabatinga, Brotas, Torrinha, Dois Córregos, Jaú, Bocaina, Pederneiras, Bauru, Matão, Taquaritinga, Catanduva e Rio Preto); 7ª Etapa: Central do Brasil – dezembro de 1931: 13 cidades ( Jacaré, São José dos Campos, Campos do Jordão, Caçapava, Taubaté, Tremembé, Pindamonhangaba, Guaratinguetá, Lorena, Piquete, Cachoeira, Cruzeiro e Queluz e 8ª Etapa: Estrada de Ferro Noroeste do Brasil – janeiro de 1932: 12 cidades (Pirajuí, Cafelândia, Lins,

Ao compararmos as informações do livro de Chechim Filho com as informações coletadas no acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, durante todo o período da realização da *Excursão Artística* verifica-se que muitas não se confirmam, a começar pelo número de cidades visitadas que no jornal é de 52 e para Chechim Filho 114 cidades. Lembrando ainda que o livro escrito por Chechim baseou-se exclusivamente em sua memória, com um espaço de 56 anos entre a *Excursão* em 1931 e a publicação do livro em 1987, na medida em que a documentação, segundo ele, “foi extraviada”. Quanto às notícias fornecidas pelo jornal, uma equipe de jornalistas fazia a cobertura dos concertos, uma espécie de “correspondentes locais”. O próprio maestro chegou a afirmar em entrevistas ter percorrido 54 cidades durante a *Excursão Artística*, de fato não se pode comprovar esta totalidade, pois algumas cidades eram distritos de outras cidades maiores, como por exemplo, Caiuá e Porto Tibiriçá, pertencentes ao município de Presidente Epitácio.

Segundo o levantamento realizado no acervo do jornal *O Estado de São Paulo* durante o ano de 1931, as viagens foram realizadas em três etapas, a saber: a primeira de 20 de janeiro a 11 de fevereiro, percorrendo 12 cidades; a segunda, de 23 de fevereiro a 26 de março, percorrendo 16 cidades; e a terceira de 03 de julho a 11 de setembro de 1931, percorrendo 24 cidades; totalizando 52 cidades: 49 do interior paulista, 1 cidade de Minas Gerais e 2 do norte do Paraná. Esse número de cidades pode ser confirmado na entrevista concedida pelo maestro ao jornal: “A minha impressão sobre a cultura artística destas cinquenta e duas cidades que já percorremos e estas com mais três anos de campanha educativa, elas poderão sustentar os maiores concertistas célebres do mundo”<sup>594</sup>.

Seguindo as informações do jornal *O Estado de São Paulo*, no mês de abril houve uma pausa na *Excursão* para os ensaios da *Exortação Cívica*. A data de sua realização difere, entretanto, no livro de Contier, de Chechim e do jornal.

A primeira *Exortação Cívica*, para Arnaldo Contier, ocorreu no Parque Antártica, em São Paulo, em 3 maio de 1931, sob o apoio do interventor João Alberto. Nesse espetáculo foram cantados quatro hinos: *Nacional*, *Meu País*, *Brasil Novo* e *P’ra Frente, Ó Brasil!* e trechos de *O Guarani*, de Carlos Gomes por um coral que reuniu 12.000 vozes, entre professores, acadêmicos, alunos, soldados e operários. Nesse espetáculo, segundo o autor, Villa-Lobos teria reunido 60.000

---

Promissão, Avanhandava, Penápolis, Birigui, Araçatuba, Guaporé, Valparaíso, Mirandópolis e Andradina e a *Exortação Cívica* em 21/04/1932. Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos.*, cit., p. 65-134.

pessoas, aproximadamente, num evento “que conseguiu canalizar o *pessimismo* dos paulistas em face da situação política do País, lançando as bases de um discurso mais otimista, mais idealista, preconizando o *nascimento de um novo país*”<sup>595</sup>.

Ainda segundo Contier, o sucesso de público e de crítica obtido neste tipo de espetáculo levou Villa-Lobos a repeti-lo no campo da Associação Atlética São Bento, em fins de maio de 1931, cujo público compunha segmentos de todas as classes sociais<sup>596</sup>. O autor, portanto, apresenta a realização de duas *Exortações Cívicas* pelo maestro, a primeira em 03 de maio e, a segunda, em fins desse mesmo mês.

A informação dada por Chechim Filho difere, contudo, da relatada por Contier, pois para ele, depois de percorridas as cidades do interior de São Paulo, Villa-Lobos escolheu a capital do Estado para palco da última apresentação. “A ideia era apresentar um coral de cinco mil vozes, com orquestra, cerca de duzentos professores de música e a Banda Musical da Força Pública do Estado de São Paulo”. O coral recebeu o nome *Exortação Cívica Villa-Lobos* e o espetáculo foi apresentado no “dia 21 de abril de 1932, Dia de Tiradentes, às 15:00h, num campo de futebol da capital”<sup>597</sup>. Depois de longa e exaustiva pesquisa nos jornais da época, não consegui localizar nenhuma menção da realização do evento na data informada pelo autor<sup>598</sup>.

A *Exortação*, entretanto, segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, de fato estava programada para o dia 03 de maio de 1931, porém foi cancelada devido ao grande número de adesões e, conseqüentemente, para que pudessem ser realizados mais ensaios com todos os envolvidos antes da apresentação. Diz o jornal: “A Exortação Cívica só se realizará no dia 24 de maio próximo. Estão, porém, sendo ultimadas as providências para a realização de um ensaio geral no dia 3 de maio, pela manhã, possivelmente no prado do Jockey Club”<sup>599</sup>.

Além disso, Contier, como dito anteriormente, se referiu a realização de duas *Exortações*, a primeira no *Parque Antártica*, no dia 03 de maio, com a participação de aproximadamente

---

<sup>594</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 19 de setembro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.967, p. 3. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 12/02/2016. Ver também BÁDUE FILHO, Nataniel Marcos. *A Excursão Artística Villa-Lobos...*, cit., p. 52-54.

<sup>595</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo:EDUSC, 1998, p. 19-21.

<sup>596</sup> Citado por CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil...*, cit., p. 21-22.

<sup>597</sup> O autor não mencionou o local exato. Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p.129-132. [Grifos meu].

<sup>598</sup> Um equívoco, provavelmente, de Chechim Filho que, só para lembrar, escreveu o livro a partir de suas recordações, 56 anos depois.

<sup>599</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, sexta-feira, 1º de maio de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.846, p. 5. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 18/02/2016.

60.000 pessoas e o sucesso dessa teria originado uma segunda *Exortação*, em fins de maio, no Campo da Associação Atlética São Bento. O autor, entretanto, não identifica a fonte de época, em que seus dados se basearam e, tampouco Chechim Filho, que apenas mencionou como sendo o local, um campo de futebol de capital paulista.

Em relação ao local apontado por Contier, o *Parque Antártica*, como era conhecido o *Estádio Palestra Itália*, não há menção do local, entretanto, na reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, apenas a indicação do cancelamento do evento no dia 03 de maio. Outra informação incompatível em Contier (1998) é o dado referente às 60.000 pessoas que estariam presentes no dia 03 de maio, pois esta capacidade só seria alcançada nos dias de hoje, depois de concluída a construção do estádio<sup>600</sup>.

No que diz respeito à organização do evento, Chechim Filho nos deu informações detalhadas em seu livro. Segundo este autor, com a autorização do Interventor e do Prefeito de São Paulo, o maestro convidou todas as escolas primárias da capital para fazer parte do coral, distribuindo a seus diretores o programa de música a ser apresentado e a recomendação de incluírem meninos e meninas a partir de treze anos, inclusive. Também foram convidados os alunos dos Ginásios, Escolas Normais, Colégios, Escolas Superiores e agremiações. As professoras primárias deveriam ensaiar seus alunos a uma só voz. Os adultos deveriam formar um coral em sua escola a duas e três vozes. Não haveria um ensaio geral, embora o maestro tenha visitado algumas escolas e comandado, ele mesmo, alguns ensaios. A cada participante do coral foi fornecido pela Prefeitura um crachá escrito “Exortação Cívica Villa-Lobos” e mais os dados de seu portador: nome, residência, escola, professora e endereço da escola. Além disso, a informação do tipo de voz: baixo tenor, barítono, soprano, primeira voz e etc., a fim de facilitar a distribuição das vozes no dia apresentação. As crianças foram transportadas, tanto na ida, quanto na volta, de suas escolas, em bondes elétricos da Light. No dia do evento, após a chegada do prefeito e do interventor de São Paulo, respectivamente, Henrique Jorge Guedes (1887-1973) e Pedro Manuel de Toledo (1860-1945), Villa-Lobos já a postos no coreto, pedia insistentemente silêncio à plateia para dar início ao espetáculo. Mas nada de silêncio. Era um falatório no estádio. O maestro foi ficando nervoso e, de repente, deu um grito pelo megafone que assustou a todos. Logo se fez o silêncio desejado e ele então começou o concerto com a execução do Hino

---

<sup>600</sup> O *Stadium Palestra Itália* era um estádio de futebol, localizado entre os distritos da Barra Funda e Perdizes, na zona oeste de São Paulo. Informações obtidas nos sites: [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br), [www.palmeiras.com.br/historia/estadio](http://www.palmeiras.com.br/historia/estadio) e [www.wikipedia.org/wiki/Estádio\\_Palestra\\_Itália](http://www.wikipedia.org/wiki/Estádio_Palestra_Itália). Acesso em 19/02/2016.

Nacional, salva de palmas e a execução de vários cantos cívicos: Hino à Bandeira, Hino da Independência, Canção do Soldado, o Hino *Prá Frente, ó Brasil* e algumas cirandas. No final, mais uma execução do Hino Nacional e os agradecimentos do maestro às autoridades locais, aos alunos, professores e diretores de escola<sup>601</sup>. Note-se que para o autor a *Exortação Cívica* aconteceu no dia 21 de abril de 1932 e marcou o encerramento da *Excursão Artística Villa-Lobos*. Já vimos o quão equivocadas são essas informações.

O jornal *O Estado de São Paulo* também mencionou em suas reportagens a participação de diversas instituições educacionais da sociedade paulistana, indo ao encontro, portanto, das declarações de Chechim Filho, tais como faculdades, escolas técnicas, associações, corporações militares e a participação de muitos músicos, tais como: João Baptista Julião (1886-1961) – da Escola Normal do Braz e da Escola Complementar do Braz; Mozart Tavares – do Instituto Pedagógico; Levy Costa – da Escola Complementar da Praça da República; Italo Izzo e Camargo Guarnieri (1907-1993) – da Escola Normal de Ensino do Profissional Masculino; Félix de Otero (1868-1946), Italo Izzo e Augusto Mendes – da Escola Normal de Ensino Profissional Feminino; Samuel Arcanjo, Levy Costa e Armando Belardi – Conservatório Dramático e Musical Domingos Mignone – da Escola de Comércio Álvares de Penteados; Villa-Lobos – Faculdade de Direito; Lucília Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Guilherme Mignone – Associação Cristã dos Moços; Italiano Tabarin – Círculo Esotérico; Martin Braunwieser – Coros Alemães; Levy Costa e Italo Tabarin – Coro dos professores; Capitão Antão Fernandes e Tenente Machado – Força Pública; Tenente Cordeiro, Nascimento e Arruda – Segunda Região Militar; Guilherme Mignone – Banda da Guarda Civil, Banda Democrática e Tiro de Guerra 546 – e Centro Musical de São Paulo<sup>602</sup>.

Com esta relação de professores e instituições pode-se compreender a proporção deste evento, motivo pelo qual o maestro Villa-Lobos dedicou os meses de abril e maio para sua organização e ensaios, paralisando a *Excursão Artística* pelo interior de São Paulo.

Outro dado apontado no jornal *O Estado de São Paulo* foi que a renda da bilheteria foi revertida para algumas instituições sociais. Numa reportagem do dia 12 de abril, a matéria se referia ao evento que deveria acontecer no dia 3 de maio e ao ensaio do dia 19 de abril, cuja renda

---

<sup>601</sup> As informações sobre o espetáculo de encerramento foram retiradas do livro de CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*, cit., p. 129-134.

<sup>602</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 5 de maio de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.849, p. 6. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 20/02/2016.

seria revertida em benefício das instituições de assistência social. Os ingressos estavam a venda ao preço de 3\$000<sup>603</sup>.

Além desse caráter filantrópico, a *Exortação Cívica* foi um evento cívico-artístico, com um caráter político que marcou a sociedade paulistana e teve repercussões nacionais, pois serviu para mostrar que o trabalho do maestro estava afinado com os ideais de um *novo* governo que pretendia reformas e exaltava valores como disciplina, patriotismo e nacionalismo. Além disso, ao lado de grandes músicos, como Camargo Guarnieri e João Batista Julião, dentre outros; bem como, com o apoio de diversas instituições, como Associação dos Empregados do Comércio de São Paulo, Sociedade de Concertos Sinfônicos Filarmonia, Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Escola de Comércio Álvares Penteado; além de figuras representativas da sociedade como, por exemplo, o Sr Odilon de Queiroz Ferreira, que emprestou o campo do estádio da Associação Atlética São Bento<sup>604</sup> para o evento, ou o Sr Dante Mungiolli que ofereceu os três morteiros para a salva de tiros do início da apresentação, o maestro Villa-Lobos comandou a apresentação que contou com um público de mais de dez mil pessoas, segundo o jornal *O Estado de São Paulo*. Os relatos mostraram a importância e a grandiosidade do evento:

[...] O campo da Associação Atlética São Bento, onde se realizou a Exortação Cívica Villa-Lobos é um dos mais amplos lugares fechados desta capital. [...] A praça de esporte estava apinhada de público, de músicos, de espectadores. Lá estava o mundo oficial. Lá estava “todo São Paulo” das grandes reuniões elegantes. Ao centro do gramado, erguia-se um estrado de madeira, onde se encontrava o maestro Villa-Lobos, cercado de auxiliares. Embaixo, na ‘pelouse’ cardumes de fotógrafos que iam e vinham, com suas câmeras, caçando reflexos no monóculo das objetivas. As arquibancadas do lado do rio estavam inteiramente tomadas por senhoritas. Todas elas vestiam blusa branca [...]. Mas as escolas podiam ser reconhecíveis pela cor dos uniformes de suas alunas. No campo propriamente dito, massa incontável de cantores civis e militares, mundo de bandeiras que tremulavam ao vento. Nas outras arquibancadas e nas gerais, uma cerrada assistência, os lugares disputados, a contínua queixa dos que não podiam ver porque tinham diante de si espectadores de pé. [...]<sup>605</sup>.

---

<sup>603</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 12 de abril de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.830, p. 6. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 20/02/2016.

<sup>604</sup> A Associação Atlética São Bento foi um clube de futebol da cidade de São Paulo, fundado em 1914 pelo padre Katon, professor do Ginásio São Bento, no largo do mesmo nome. Foi extinto em 1935. O estádio não existe mais, apenas o campo de futebol. Informações disponíveis no site [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). Acesso em 20/02/2016.

<sup>605</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 26 de maio de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.867, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 20/02/2016.

Quanto ao repertório apresentado nesta *Exortação* de 24 de maio de 1931 constituiu-se de hinos e peças, sendo quase todas, composições do maestro Villa-Lobos, além de duas peças de Carlos Gomes e do Hino Nacional. O repertório foi publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*:

P'ra frente ó Brasil (Coro Misto) – Heitor Villa-Lobos  
Hino Universitário (Coro e Banda) – Carlos Gomes  
Cantiga de Roda (Coro Feminino, Orquestra e Banda) – Heitor Villa-Lobos  
Brasil Novo (Hino Revolucionário, Coro e Banda) – Heitor Villa-Lobos  
*Protophonia* do “Guarany” (Orquestra e Banda) – Carlos Gomes  
Na Bahia tem... (Coro Masculino a Seco) – Heitor Villa-Lobos  
Meu país (Exortação para coro e banda) – Heitor Villa-Lobos  
Hino Nacional (Coro, Orquestra e Banda) – Francisco Manuel [...] <sup>606</sup>.

Nota-se que na escolha do repertório, Villa-Lobos escolheu três peças suas de caráter cívico-patriótico, o que reforça a ideia de que o maestro estava em consonância com os ideais do cenário nacional. Vale lembrar aqui que estamos há menos de um ano da *Revolução de 1930*.

Segundo ainda as reportagens do jornal *O Estado de São Paulo*, o início da *Exortação Cívica* envolveu muita emoção:

Às 16 horas e meia, pelo alto falante, uma voz saudou Villa-Lobos e sua obra. O maestro recebe então uma salva de palmas. Depois, tomando do porta-voz, dá ordens, organiza os barítonos e tenores, [...] insurge-se contra os zumbidos dos aeroplanos. [...] Erguem-se as primeiras notas [...] sobre um fundo musical de tambores, que lembra inesperadamente coisas remotas, integradas na nação, ergue-se a massa de milhares de vozes, claras, ondulantes, arrebatando a todos os espectadores. O efeito é surpreendente. [...] Ao terminar a audição o maestro Villa-Lobos teve uma dessas aclamações que jamais se esquecem <sup>607</sup>.

O maestro Villa-Lobos também deu seu depoimento sobre a *Exortação Cívica*, anos mais tarde:

---

<sup>606</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, domingo, 24 de maio de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.866, p. 5. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 20/02/2016. O jornal ainda informou que o valor do ingresso foi de dois mil reis e seriam revertidos para os filhos de leprosos, p. 5.

<sup>607</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 26 de maio de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.867, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 20/02/2016.

Foi em 1931, no decorrer do primeiro ano do novo regime, que pela primeira vez se realizou no Brasil uma autêntica demonstração orfeônica de caráter cívico, sob o patrocínio do interventor paulista, coronel João Aberto.

Nela tomaram parte professores, acadêmicos, alunos, soldados e operários, num imponente conjunto de cerca de 12.000 vozes.

A propaganda desse belo certame de canto coletivo em grande conjunto – que foi o primeiro realizado na América do Sul – foi feita por meio de prospectos e folhetos exortativos, lançados por aviões e distribuídos largamente nas escolas, academias e em todos os centros de estudo e de trabalho da juventude, provocando um movimento de entusiasmo em todos os meios culturais.

Foi o meio pelo qual a música pôde penetrar em todas as camadas sociais, e dada a sua qualidade estritamente brasileira – porque desde o início procurei dar uma feição nacional aos programas elaborados para uso das escolas – o canto orfeônico tornou-se, desde então, um fator importantíssimo de difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional, entre a massa popular e entre as novas gerações<sup>608</sup>.

Nesta fala do maestro temos em primeiro lugar, a confirmação de que a *Exortação* aconteceu em 1931, como divulgado nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo* e não no ano seguinte, como apontou Chechim Filho. Em segundo lugar, Villa-Lobos fala de um coro formado, aproximadamente por 12.000 vozes; Chechim Filho se referiu a 5.000 vozes; o jornal consultado não mencionou essa cifra, mas apenas que o público total foi de cerca de 10.000 pessoas. Já Contier (1998), repetiu essa declaração do maestro. Tendo em vista a capacidade dos estádios, na época e, comparado com o *Palestra Itália*, provavelmente há certo exagero na cifra do maestro.

Além desses aspectos práticos na organização da cerimônia, realçando sua monumentalidade, a cerimônia musical promovida por Villa-Lobos ocorreu em um cenário de extrema tensão política, que foi característica de todo o período de interventoria de João Alberto. Sua designação como interventor federal de São Paulo, abriu grave crise política entre o novo governo e os grupos políticos locais. Em sua administração, marcada pelo passado recente como membro da Coluna Prestes, destaca-se a autorização para o funcionamento do Partido Comunista Brasileiro (até então, Partido Comunista do Brasil) e feita uma ameaça de confiscos às fábricas que não acatassem as medidas sociais decretadas. Ao lado de Miguel Costa (1874-1959), comandante da Força Pública estadual, este interventor organizou a Legião Revolucionária, uma organização que procurava mobilizar setores médios e do operariado, a favor do novo regime.

Neste confronto com as forças políticas do estado, seu governo que durou até julho de 1931, foi marcado por fortes tensões e agravadas com o rompimento do Partido Democrático com o governo federal<sup>609</sup>. Portanto, a presença do Villa-Lobos neste cenário não aconteceu de forma *desinteressada*, ao organizar o espetáculo cívico, o maestro dava uma demonstração do poder mobilizador da música.

Percebe-se claramente que, através de espetáculos como a *Exortação Cívica*, a propaganda dirigida às massas, no sentido de atraí-las para as figuras de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas acabou se tornando mecanismo bastante eficaz para a *sacralização* do conceito de brasilidade nos campos da política e da música. Este evento artístico-cívico marcou o início de diversos outros realizados pelo maestro, por meio da implantação do canto orfeônico nas escolas. Além disso, esse movimento chama a atenção pelo número de pessoas envolvidas; por se localizarem no espaço urbano, contribuindo para o aparecimento da ideia de *massa* e de *multidão*, que se tornou peculiar nos centros urbanos em crescimento, pautados pela crescente industrialização, por ideais de progresso e de modernidade e, na forma de propaganda empregada, folhetos exortativos distribuídos em larga escala, em escolas e fábricas, atingindo extratos cada vez maiores da população e que se repetiria em vários outros momentos desta década, na medida em que o ensino do canto orfeônico era institucionalizado nas escolas públicas.

Após a realização da *Exortação Cívica*, tudo indica que houve, no mês de junho, uma interrupção das atividades de Villa-Lobos em São Paulo, pois não há menção no jornal de atividades da excursão, mas sim, reportagens de que seria reiniciada em breve, como a publicada em 16 de junho: “Interrompida em virtude do preparo e da realização da grande manifestação cívica que foi a Exortação Villa-Lobos, vai ser reiniciada em breve a série de concertos que à frente de um brilhante grupo de artistas vinha levando efeito nas principais cidades do interior do Estado o ilustre compositor Villa-Lobos”<sup>610</sup>.

Há também, dias depois, um registro de que o maestro havia retornado de uma viagem ao Rio de Janeiro. O curioso é que todos os nomes citados na nota eram de pessoas importantes no cenário político: “Hóspedes e viajantes: Embarcaram ontem no Rio para esta capital os srs Caio

---

<sup>608</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 43-44.

<sup>609</sup> Ver *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930*. Disponível no Acervo CPDOC no site [www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb](http://www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb). Acesso em 13/03/2016.

Prado, maestro Villa-Lobos, Eduardo Guinle, Sylvio Paes de Barros, Henrique Pereira Neto, Ary de Abreu Lima, Alfredo de Araújo e Arthur Machado de Castro”<sup>611</sup>.

Será que essa viagem já seria indício de seus futuros projetos de educação musical no governo Vargas? Talvez, pois meses antes, em abril do mesmo ano, Vargas assinara o decreto nº 19.890 que instituiu o ensino de canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal e, chama a atenção, que os ilustres viajantes eram pessoas influentes no governo federal, a começar por Eduardo Guinle, irmão de seu antigo mecenas.

Assim, tudo indica que o maestro tirou o mês de junho para descansar antes de retomar os concertos e, talvez, para tratar de futuros projetos na capital federal. Há também uma nota no jornal *O Estado de São Paulo*, no início de junho, anunciando que Souza Lima estaria de partida para a Europa, por isso ele realizaria um concerto de despedida no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 5 de junho<sup>612</sup>. Embora não se possa afirmar exatamente o destino de cada integrante da *troupe*, nesses meses de interrupção da *Excursão Artística*, de abril a junho, tudo indica que eles seguiram suas carreiras.

Villa-Lobos somente retornou com as viagens da *Excursão* em julho, dando início a terceira e última etapa com uma apresentação em Cruzeiro, no dia três, e as últimas apresentações do mês foram em 18 e 19 em Atibaia. Depois disso houve uma pequena pausa, pois os jornais noticiaram nova viagem à capital federal, onde realizou um concerto em 27 de julho, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a presença do Presidente Getúlio Vargas. Segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, o concerto agradou muito o presidente, principalmente as peças de Villa-Lobos que foram interpretadas pela *Orquestra Filarmônica* sob a regência do maestro paulista Walter Burle Max (1902-1990). Este concerto também contou com as participações de Guiomar Novaes e o compositor austríaco Emil Nicolaus von Reznicek (1860-1945)<sup>613</sup>.

---

<sup>610</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, terça-feira, 16 de junho de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.885, p. 4. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 21/02/2016.

<sup>611</sup> Jornal *O Estado de São Paulo*, quinta-feira, 25 de junho de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.893, p. 2. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 12/02/2016.

<sup>612</sup> “O pianista Souza Lima, largamente conhecido nos círculos artísticos do país dará amanhã, no Teatro Municipal, um concerto de despedida por se achar de viagem marcada para Europa”. Ver jornal *O Estado de São Paulo*, sexta-feira, 05 de junho de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.876, p. 2. Disponível no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 21/02/2016.

<sup>613</sup> Ver jornal *O Estado de São Paulo*, quinta-feira, 30 de julho de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.923, p.2. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016. Em *O Jornal*, domingo, 26 de julho de 1931. Rio de Janeiro, Edição 3.901, Ano XIII, p. 14 e em *O Jornal*, quarta-feira, 29 de julho de 1931. Rio de Janeiro, Edição 3.903, Ano XIII, p. 5. Informações disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 14/02/2016.

Após este concerto retomou a *Excursão* e se apresentou no dia 1º de agosto em Sorocaba, sendo a última apresentação dessa etapa em 11 de setembro, em Santo Anastácio. Ao que tudo indica a *Excursão* terminou antes do esperado, pois há uma notícia no jornal *O Estado de São Paulo* do adiamento do concerto na cidade de Lins, em 03 de outubro de 1931, mas o jornal não informava uma nova data<sup>614</sup>. Por que motivo houve esse cancelamento? Não foram noticiadas explicações, tampouco remarcado o concerto na cidade de Lins. Em seguida foi realizado um concerto de encerramento da *Excursão* no Teatro Municipal de São Paulo. Esse fato pode significar que Villa-Lobos já estava com o seu projeto educacional no Rio de Janeiro acertado? É bem provável, pois sabe-se que o maestro retornou para o Rio de Janeiro e em abril de 1932, o ensino do canto orfeônico foi institucionalizado nas escolas públicas do Distrito Federal.

O concerto de encerramento das atividades da *Excursão*, realizado no Teatro Municipal, em outubro de 1931, foi anunciado no jornal *O Estado de São Paulo* como de encerramento das atividades do maestro em São Paulo. Participaram desde evento muitos músicos que haviam trabalhado com Villa-Lobos durante a *Exortação Cívica*, como por exemplo, o maestro austríaco Martin Braunwieser (1901-1991), maestro João Baptista Julião (1886-1961) e Levy Costa, dentre outros, além de contar com a participação da Banda Sinfônica da Força Pública, sob a regência de Antão Fernandes. O jornal anunciou também a segunda execução da peça *Momo Precoce*, com Sousa Lima ao piano e arranjo do próprio Villa-Lobos. No programa desse concerto encontram-se, ainda, as peças corais que Villa-Lobos utilizou em maio durante a *Exortação*, tal como o hino *Prá frente ó Brasil*<sup>615</sup>.

A *Excursão Artística Villa-Lobos* foi a primeira ação conjunta entre Estado e compositor e, como tal, produziu diversos benefícios para ambos os lados: do lado do maestro serviu para promover seu nome e sua obra, na medida em que no repertório dos concertos patrocinados com verba oficial, suas composições frequentemente apareciam. Do lado do governo, esse benefício era claro, uma vez que os artistas ao serem apresentados como *bandeirantes da arte* no Brasil, cumpriam uma tarefa de propaganda necessária, ao *exortar* cívica e patrioticamente o *novo* país. Essa relação, de imediato, desqualifica qualquer tese de que tenha havido uma relação de *cooptação* entre ambos. Ao contrário, a relação que Villa-Lobos manteve com o Estado foi de

---

<sup>614</sup> Ver Jornal *O Estado de São Paulo*, sábado, 03 de outubro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.979, p.4. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016.

<sup>615</sup> Ver Jornal *O Estado de São Paulo*, quarta-feira, 21 de outubro de 1931. São Paulo, Ano LVII, nº 18.994, p.2. Informações disponíveis no site [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br). Acesso em 14/02/2016.

*troca de favores*, respaldada por uma comunhão *cívica e ideológica*, que perdurou por todo o Estado Novo.

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**MARIA DAS GRAÇAS REIS GONÇALVES**

**VILLA-LOBOS, O EDUCADOR:  
CANTO ORFEÔNICO E ESTADO NOVO**

**Volume II**

**Niterói - RJ  
Setembro/2017**

**MARIA DAS GRAÇAS REIS GONÇALVES**

**VILLA-LOBOS, O EDUCADOR:  
CANTO ORFEÔNICO E ESTADO NOVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, do Instituto de História, da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

**Orientador: Prof. Guilherme Pereira das Neves**

**Niterói**

**2017**

## Sumário

### Volume I

<b>Introdução</b>	10
<b>Parte I: Uma vida entre cultura e política</b>	26
<b>Capítulo 1 - Villa-Lobos, personagem: memória e mito</b>	27
1.1 – A escrita de si	31
1.2- Outras faces da memória	44
1.2.1– Os epígonos: perpetuando a memória de si	44
1.2.2– A Mindinha de Villa-Lobos	81
1.2.3 - O Museu Villa-Lobos	89
1.3– A (res)significação da memória	96
<b>Capítulo 2 - Villa-Lobos em seu tempo: as raízes</b>	109
2.1 – Pensar a nação: os românticos e a geração de 1870	113
2.1.1 – Os românticos	113
2.1.2 – A geração de 1870	124
2.2 – Ser moderno numa nação mestiça	148
2.2.1 – A Semana de Arte Moderna de 1922	157
2.2.2 – “A música como espetáculo”	183
2.2.3 – Inventando a nação	195
<b>Capítulo 3 – O tempo de Villa-Lobos: música, política e educação</b>	211
3.1 – O Rio de Janeiro de Villa-Lobos	212
3.2 – Em busca do reconhecimento artístico	219
3.2.1 – O início da carreira	219
3.2.2 – Novos rumos na trajetória	257
3.3 – A Excursão Artística Villa-Lobos (1931-1932)	276

**Sumário**  
**Volume II**

<b>Parte II: A experiência do canto orfeônico</b>	04
<b>Capítulo 4 – Villa-Lobos e o Estado</b>	05
4.1 – Uma nova concepção de cultura política	10
4.2 – Um <i>novo</i> Estado	25
4.3 – O Ministério Capanema	40
4.3.1 – O debate educacional	44
4.3.2 – A herança	92
<b>Capítulo 5 – O maestro educador</b>	103
5.1 – A SEMA –Superintendência de Educação Musical e Artística	113
5.1.1 – O maestro como agente público	121
5.1.2 – Planejar, orientar, desenvolver, organizar ...	124
5.2 – A organização da prática musical nas escolas	158
5.2.1 – A educação musical segundo Villa-Lobos	164
5.2.2 – Entendendo a disciplina e a legislação	178
5.2.3 – Os Programas de Ensino de Música segundo Villa-Lobos	185
5.2.4 – Os livros escritos pelo maestro	201
5.2.5 – O ensino de canto orfeônico segundo as professoras de música	211
5.2.6 – Os hinos	223
5.3 – A dimensão política do canto orfeônico	230
5.4 – O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico	246
<b>Considerações Finais</b>	268
<b>Fontes e Referências Bibliográficas</b>	276
<b>Anexos</b>	303

## **PARTE II**

### **A EXPERIÊNCIA DO CANTO ORFEÔNICO**

## Capítulo 4

### Villa-Lobos e o Estado

Do lado do Presidente: o que Getúlio Vargas apreciava no compositor era a inestancável energia, a febre do grandioso, do colossal, postas a serviço das cerimônias cívicas da República Nova, anterior a 1935, ou ao Estado Novo, posterior a 1937. Já para o próprio Villa-Lobos: aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional – eis o milagre realizado pelo governo do presidente Getúlio Vargas<sup>616</sup>.

Marcadas pelo nacionalismo, as décadas de 1920 a 1940 apresentaram-se como um tempo de crises e redefinições em vários aspectos da vida brasileira. O colapso político da República Velha e, conseqüentemente, a expectativa de um *tempo moderno*, que estaria por vir, deu o tom ao cenário político, econômico e social dessa época. Tempo que se autodenominou de *novo*, criando expectativas de uma *nova* economia, uma *nova* política, uma *nova* cidadania, enfim, uma *nova* sociedade e um *novo* Estado, daí a denominação de Estado Novo, ao período que vai de 1937 a 1945, quando o Brasil estava às voltas com o seu destino e sua história.

Uma das preocupações dos ideólogos do *novo* regime era assinalar que este não era um mero resultado no âmbito político, mas de apresentá-lo como o resultado de anseios de renovação nacional presentes na própria sociedade.

Na memória nacional, esse período da história revela-se, entretanto, um tanto quanto contraditório, uma mistura de desilusão com nostalgia... Uma época representada tanto pela imagem do homem comum, do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, da boa música, do samba, das serestas, dos carnavais; quanto marcada pelo horror à censura, à ação da polícia de Filinto Müller, às prisões, às perseguições políticas; e pela construção de Volta Redonda; pela legislação trabalhista, pelas manifestações operárias no estádio do Vasco da Gama; pelo prédio do Ministério da Educação e Saúde (o MES), no Rio de Janeiro; pela figura de Heitor Villa-Lobos; pela Rádio Nacional; Carmem Miranda, Zé Carioca e, claro, Getúlio Vargas.

---

<sup>616</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956, p. 269.

Mas, nos anos 30, o Brasil não seguia um caminho diferente do que estava sendo trilhado pelos países europeus e que tanto despertava a atenção de nossa *elite ilustrada*. Uma onda nacionalista e o culto à personalidade se espalhavam por toda Europa: Mussolini chegou ao poder na Itália em 1923; Hitler ascendeu à Chancelaria em 1933, e desintegrou a República de Weimar; Salazar, em 1929, tornou-se primeiro-ministro de Portugal; a Espanha se encontrava, entre 1936 e 1937, numa sangrenta guerra civil. A França, modelo de nossa civilização humanista, vinha enfrentando movimentos nacionalistas de direita desde o fim do século XIX, quando o caso Dreyfus tornou-se um marco na sua vida política. Já nos anos 20, o nacionalismo integral de Charles Maurras se fez atuante através de *L'Action Française*, defendendo uma sociedade ordenada, elitista. Estas foram as bases para o seu apoio à monarquia e à Igreja Católica Romana, cuja estrutura hierárquica e distinta elite clerical era, para ele, o modelo de uma sociedade ideal, que manteria unida a nação francesa<sup>617</sup>. Mas aqui o movimento nacionalista sofreu forte resistência. Se em 1926, o Ressurgimento Francês – movimento de fortes tendências fascistas – ganhou importância, defendendo o fim da democracia parlamentar e a instituição de um governo ditatorial, nos moldes do que vinha ocorrendo na Itália e na Alemanha, com o passar do tempo, cresceram as reivindicações populares, os sindicatos e os partidos socialistas. Disso resultou, em 1936, a formação de uma Frente Popular formada pelos partidos de esquerda que, ao vencer as eleições gerais, nomeou Leon Blum seu primeiro ministro<sup>618</sup>. E os exemplos continuaram também no mundo oriental, cada qual com suas especificidades, com Stálin, na URSS e o Imperador Hirohito, no Japão, entre outros.

Esses líderes políticos promoveram megaeventos de massa na busca da afirmação de um sentimento de união nacional em torno de sua figura. Criavam, nas pessoas que participavam e nas que assistiam aos espetáculos, uma sensação de pertencimento ao *todo* e, ao mesmo tempo, de admiração e de respeito perante o *chefe*. Neste sentido, a organização de grandes corais foi uma das formas mais recorrentes desse tipo de manifestação, onde “a multidão se emocionava de maneira contagiante, participando ativamente da produção de uma energia que carregava consigo

---

<sup>617</sup> Sobre *L'Action Française*, órgão que teve influência junto aos católicos brasileiros que se reuniam em torno do Centro Dom Vidal e da revista *A Ordem*, ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi & et alii. *Estado Novo: Ideologia e Poder*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p 7.

<sup>618</sup> Sobre o assunto ver HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

após os espetáculos, redistribuindo-a no dia-a-dia, para escapar à monotonia de sua existência e prolongar a dramatização da vida cotidiana”<sup>619</sup>.

Ao estreitar as relações entre o *individual* e o *coletivo*, esse discurso colocou o Estado como *corporificação* do indivíduo, do seu *subconsciente* e o único capaz de realizar a transformação e a revitalização do já existente, do já experimentado com vistas às experiências futuras. Afirmar essa grande e profunda transformação na maneira de pensar e sentir não significou ignorar a convivência do *moderno* com o *tradicional*. Muito pelo contrário, esse momento foi marcado pelo diálogo entre valores novos e antigos que, ao se (re)significarem, apontavam para as experiências passadas e para as que ainda não podiam ser observadas; a um universo de sensações que ainda estava por vir, criando a ideia de que o futuro seria muito melhor: uma *nova* sociedade e um *novo* tempo estariam por vir.

A descontinuidade desse processo gerou um sentimento de *desconforto* numa sociedade que tinha experimentado o fracasso dos movimentos revolucionários e, nesse momento, se deparava com movimentos nacionalistas de direita que exaltavam valores como solidariedade, disciplina, lealdade, patriotismo e civismo; defendiam a existência de um passado comum, bem como, o espírito de uma *raça* e de um *povo*, daí a necessidade de *resgatar* as raízes da cultura. Nesse processo, o trabalho despontava como valor positivo, como fonte de riqueza e de progresso, transformando o futuro num campo de possibilidades e, o presente, em espaço de cálculos e ação política garantida pela ação do Estado. Este, personificado na figura de seu líder, *encarnaria* e *concretizaria* os desejos, as esperanças do povo e sendo, ainda, o único capaz de garantir um futuro promissor na linha do progresso. O resultado nós já conhecemos: movimentos nacionalistas, não como mero reflexo do desespero de uma sociedade, mas como preenchimento de lacunas deixadas por outras ideologias, projetos e programas políticos de compreenderem as esperanças dos homens. E como resultado desse processo surge uma sociedade em que os exemplos de governos fortes, combinando poder político, militar e ideológico se traduzem na “ascensão do fascismo, do Holocausto, do stalinismo e de outros episódios do século XX”, fazendo “ver que a possibilidade de totalitarismos [está] contida dentro dos parâmetros da modernidade ao invés de ser por eles excluída”<sup>620</sup>.

---

<sup>619</sup> Ver LENHARO, Alcir. *Nazismo. O triunfo da vontade*. São Paulo: Ática, 1986, p. 39-40.

<sup>620</sup> Ver GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p. 18.

No Brasil, desde o início da década de 1920, setor significativo da intelectualidade passou a olhar com grande simpatia para alguns desses ideais. Na verdade, a elite *intelectual* já vinha tentando diagnosticar as causas dos males brasileiros desde a geração de 1870. Entretanto, o despertar para os problemas nacionais guardavam íntimas relações com o contexto internacional da época: “a valorização dos traços específicos de cada povo, da história nacional, correspondia a uma tendência geral, presente no pensamento europeu, eivados de fortes componentes nacionalistas”<sup>621</sup>. A guerra de 1914 colocara na mesa de discussão a questão do progresso e da paz, com a derrocada do mito cientificista. A Revolução Russa de 1917 produzira uma alternativa ao modelo liberal reinante. A *intelectualidade* brasileira perfeitamente atenta com as questões que se originavam na Europa, pensava e propunha alternativas, reinterpretando soluções diante do que considerava ser a realidade nacional. Às vésperas de 1930, portanto, as preocupações com as nossas raízes, com o resgate de um passado comum já estavam presentes na mentalidade da maioria dos quadros da política nacional. Esse ano, inclusive, ficou marcado pelo fim da República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas, representante de setores que há muito tempo vinham sendo excluídos da cena política. Sob a bandeira do nacionalismo, este governo se apresentou como *novo* e conseguiu arregimentar diferentes frentes que participavam na luta pela constituição de um Estado-Nação brasileiro.

Dessa forma, no Brasil dos anos 20 e 30, a relação dos *intelectuais* com o sistema de poder é permeada pelo discurso de que seriam os porta-vozes e a *consciência privilegiada* do *nacional*, atribuindo para si o papel de *condutor* da sociedade. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais, a partir de 1930, passaram sistematicamente a direcionar sua atuação para o âmbito do Estado e se utilizaram da arte para apresentar alternativas para o desenvolvimento da nação.

Esse período foi marcado por mudanças na economia e na sociedade, mostrando a preferência pelo modernismo cultural; com a ação do ministro Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde (MES); marcado ainda por um imenso movimento na área pedagógica, com as polêmicas entre católicos e liberais, as reformas de ensino nos estados, o crescimento da demanda por novas oportunidades de educação, os esforços para articulá-los com o novo modelo socioeconômico e político que surgia. Acontecimentos que vão abrir a possibilidade de um Villalobos entrar em cena e posicionar-se frente às várias concepções políticas e pedagógicas em

---

<sup>621</sup> Ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi & et alii. *Estado Novo: ...*, cit., p. 15.

disputa no período, buscando situar-se como músico, frente aos desafios da realidade brasileira. A atuação do compositor revelará seus horizontes musicais, políticos e ideológicos que não poderão ser compreendidos fora desse contexto.

Em “tempos de Capanema”<sup>622</sup> criou-se na atmosfera a necessidade de (re)construção de uma mentalidade que, de certa forma, (re)confortasse as vontades políticas daquele momento. A missão era nada mais, nada menos que descortinar a *alma nacional*, a nacionalidade que deveria ser (re)construída. E para dar conta dessa missão, vários intelectuais entraram em cena. Um fervilhar de ideias, debates políticos acalorados e de posições defendidas com paixão.

Trata-se ainda de um momento de tomada de decisões e de posições; marcado por conflitos ideológicos em busca de um Brasil *real* na política, na sociedade e na cultura, vislumbrando-se a possibilidade de construção de um país mais autêntico, onde o formalismo da república oligárquica pudesse ser substituído pela construção de um Estado nacional forte e voltado para o progresso e para o futuro. Essa aproximação entre a busca da autenticidade e o autoritarismo político era dominante nesses anos, em que as democracias pareciam condenadas ao fracasso, e os autoritarismos se confundiam em nome dos valores supostamente mais altos, da cultura e da nacionalidade.

A seguir será apresentada, em linhas gerais, as ideias que vão fundamentar o projeto cultural do Estado Novo, o que permite explicar a integração de grupos distintos de *intelectuais* ao regime, com destaque para a ação do Ministério da Educação e Saúde, na gestão do ministro Gustavo Capanema, bem como, a própria organização social que se delineou a partir dele, destacando as novas concepções de política e de cultura que se pôs em prática no período. Neste contexto, a música de Villa-Lobos serviu como uma luva ao projeto de nacionalização cultural do *novo* Estado.

---

<sup>622</sup> Em referência ao livro de SCHWARTZMAN, Simon. et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Paz e Terra:FGV, 2000.

#### 4.1 – Uma nova concepção de cultura e de política

Compreendemos agora que existe entre a *cultura* e a *política* traço vigoroso de união. [...] A política empresta à cultura uma organização, um conteúdo socialmente útil, um sentido de orientação para o bem comum.

Almir de Andrade<sup>623</sup>

Na trajetória da vida política nacional, o Estado Novo (1937-1945) continua desafiando os pesquisadores nas suas interpretações. O objetivo aqui não é identificar as várias versões desse *novo* Estado, mas destacar o quanto este regime teve a preocupação de fazer produzir um conjunto de ideias, através dos quais se auto-interpretou e justificou o seu papel como organizador jurídico-político da sociedade. Tais princípios não foram formulados em 1937, mas receberam aí uma roupagem oficial, transformando-se em instrumento de ação política.

Entretanto, não se quer dizer com isso, que havia uma doutrina oficial única. Muitas vezes, os *intelectuais* que estavam direta ou indiretamente ligados ao regime procuraram traduzir os pronunciamentos do próprio presidente em palavras de ordem, em linhas de conduta. E nesta tarefa transformaram-se em doutrinadores, em intérpretes da nova ordem. Nesta perspectiva, esse discurso entrou no terreno minado da ideologia. Ideologia pensada aqui enquanto parte da dimensão simbólica da sociedade, que desempenha, enquanto código, uma função de integração e articulação, não só do que já existe, mas, sobretudo daquilo que se deseja que exista, acabando por interpretar e justificar, fundamentalmente, o sistema de autoridade.

Neste sentido, o Estado Novo foi centralizador, ao concentrar no âmbito federal a tomada de decisões antes partilhada com os estados; e foi autoritário, ao centralizar no Executivo as atribuições antes divididas com o Legislativo. Sua proposição máxima de que só um governo forte tornava possível a realização da *verdadeira* democracia envolveu diversas interpretações do próprio conceito de democracia. Sua ideologia recuperou práticas autoritárias da tradição brasileira, assim como, incorporou outras, mais modernas, que fazem da propaganda e da educação instrumentos de adaptação do homem à nova realidade social<sup>624</sup>.

---

<sup>623</sup> Ver ANDRADE, Almir. “Política e Cultura”. *Cultura Política*, vol. I, nº 2, abril de 1941, p. 7. Classificação do documento 39-2. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 20/06/2014.

<sup>624</sup> Ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *et. allii. Estado Novo. Ideologia e Poder*, cit., p. 10. Ver no mesmo livro o artigo “O Redescobrimto do Brasil”, de Ângela de Castro Gomes, p. 109-150.

O pensamento político que se constituiu em doutrina para o Estado Novo encontrou suas raízes nos movimentos intelectuais dos anos 1920. Assim, a *roda de intelectuais mineiros* – “os da rua Bahia”, que se fez presente no cenário nacional através da publicação de *A Revista* (1925) – esteve diretamente relacionada ao trabalho desempenhado pelo Ministério da Educação e Saúde durante o Estado Novo. Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema são exemplos significativos das várias possibilidades de relação entre *intelectuais* e Estado<sup>625</sup>. Cassiano Ricardo, presente no grupo *Verde Amarelo*, junto com Menotti del Picchia e Plínio Salgado, participou do projeto estadonovista na direção do jornal *A Manhã*<sup>626</sup>. Rosário Fusco, membro do grupo *Verde*, de Cataguases, foi braço direito de Almir de Andrade na revista *Cultura Política*. Gilberto Freyre, principal mentor do movimento regionalista do Nordeste, apesar de suas desavenças com o interventor de Pernambuco, esteve presente nas páginas de *Cultura Política* enaltecendo a figura de Getúlio Vargas. Alceu Amoroso Lima, crítico literário e expoente da intelectualidade católica, sem ser um modernista, exerceu um importante papel de “mentor intelectual e guardião dos valores do catolicismo” junto ao ministro Capanema. Heitor Villalobos, mesmo afirmando não ser modernista, foi o grande expoente da música nacionalista.

Estes são exemplos significativos da atração que o Estado Novo exerceu sobre os *intelectuais* vindos das mais variadas origens. Fossem modernistas, integralistas, positivistas, católicos ou socialistas encontravam-se, lado a lado, trabalhando no projeto do Estado Nacional. Se a vertente modernista conservadora foi vitoriosa na proposta estadonovista, esta não excluiu a colaboração de outros intelectuais que defendiam propostas culturais digamos mais inovadoras, como foi o caso de Mário de Andrade. Daí a complexidade e, mesmo, a ambiguidade da política cultural do *novo* regime e a necessidade, portanto, de analisar as diferentes inserções desses intelectuais no âmbito do Estado.

Segundo Lúcia Lippi de Oliveira, apesar de não produzir uma doutrina oficial única, o Estado Novo se pautou no enfoque de uma matriz autoritária comum. Quais seriam então essas visões partilhadas pela maioria dos membros da elite intelectual e política dos anos 30? De um

---

<sup>625</sup> Os intelectuais da “rua Bahia” eram “os filhos de membros da elite mineira” que tiveram acesso às melhores escolas, ao conhecimento de diversas línguas e que “na década de 1920 agitava as ruas de Belo Horizonte com suas estripulias, acompanhavam como podiam os modismo intelectuais do Rio e São Paulo e se preparavam, uns para a vida política, outros, principalmente, para a vida contemplativa”. Ver SCHWARTZMAN, Simon. *et. alii. Tempos de Capanema.*, cit., p. 41.

<sup>626</sup> Foram colaboradores de Cassiano Ricardo no jornal, nomes de grande projeção: Cecília Meireles, Leopoldo Aires, Múcio Leão, Afonso Arinos de Melo Franco, José Lins do Rego, Alceu Amoroso Lima, Oliveira Viana,

lado, a defesa de um projeto centralizador para a política brasileira. De outro, a crítica ao modelo liberal, consubstanciado na constituição de 1891 e nos problemas enfrentados pelo país durante a República Velha, que tinham perturbado profundamente na vida política do país. Segundo a autora:

É difícil encontrar alguém que, no pós-30, defendesse a permanência dos princípios federalistas da forma como eram praticados na Primeira República. Mesmo os defensores do federalismo admitiam ser necessário combater seus excessos (o regionalismo exagerado) e entender a autonomia estadual dentro de limites mais precisos, restringindo a competência dos estados. Para eles, a prova da inadequação do federalismo à nossa realidade teria sido dada pela exacerbação do presidencialismo, que se convertera em ‘duro e intolerável personalismo’, correspondendo de fato a um unitarismo baseado no suborno político das unidades da federação<sup>627</sup>.

O debate em torno dos males do federalismo e do presidencialismo ocupou a cena política durante todo o período do Governo Provisório e durante os debates da Constituinte. Tentava-se a conciliação das várias propostas colocadas em pauta: desde o “federalismo unitário”, de um San Tiago Dantas, até a combinação de centralismo e parlamentarismo, defendida pelo tenentismo, em sua vertente nordestina<sup>628</sup>.

Ao lado do conservadorismo e do autoritarismo, outro componente do pensamento político dos anos 30 e que igualmente se fez presente na *doutrina* do Estado Novo consistiu na defesa do papel prioritário das elites no processo de mudança social – a *elite estratégica*. Ao considerar a desigualdade humana como natural, esta teoria contribuía para aumentar a descrença na sabedoria da população em geral e no critério da maioria para a organização do governo. A existência de uma elite como *dado* e o domínio como expressão da ciência estavam perfeitamente de acordo com as pretensões da geração intelectual dos anos 30 de *salvar* a sociedade brasileira. Assim, encontramos na cena política uma elite convicta da existência de uma população

---

Ribeiro Couto, Roquete Pinto, Vinícius de Moraes, Gilberto Freyre entre outros. Informações disponíveis no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 11/07/2014.

<sup>627</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Tradição e Política: O Pensamento de Almir de Andrade”. In: *Estado Novo...*, cit., p.32.

<sup>628</sup> Sobre o debate constitucional ver GOMES, Ângela Maria de. (Org.) et alii. *Regionalismo e centralização política*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 23-39 e 391-397. Da mesma autora, ver também “Confronto e compromisso no processo de constitucionalização (1930-1935)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, 3º vol., 2ª edição. São Paulo: Difel, 1983, p. 9-75. Em relação ao pensamento de San Tiago Dantas ver DANTAS, San Tiago. “A divisão política e o problema da unidade”. In: *Revista Hierarquia*, Ano I, nº 4, jan-fev. de 1932, p. 18-31. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 11/07/2014.

*despreparada e ignorante*, diante da qual só restaria a ela própria, a “missão salvacionista” de um país ainda cindido em Brasil *real* e Brasil *legal*<sup>629</sup>.

A proposta de um *novo* regime e a interpretação para os problemas do país vinha acompanhada da ideia de se voltar as nossas origens, as nossas raízes. A revalorização do passado e a importância dos aspectos culturais aparecem como fontes de interpretação da vida social. O Estado, através de seus agentes, mostrou-se muito mais preocupado em converter a cultura em instrumento de doutrinação do que propriamente de reflexão. Assim, a busca da *brasilidade* vai resultar na consagração da tradição, dos símbolos e heróis nacionais. Aqui se destacou o papel da revista *Cultura Política* dirigida por Almir de Andrade, entre março de 1941 e outubro de 1945, ao procurar difundir em suas páginas um projeto ideológico à base de uma proposta eminentemente cultural, o que possibilitou a convivência de intelectuais de diferentes origens e perspectivas doutrinárias, mas contribuindo também para atribuir à figura do intelectual o papel de intérprete da vida nacional.

Em suas páginas, encontram-se inúmeras figuras significativas como Francisco Campos, Lourival Fontes, Cassiano Ricardo, Azevedo Amaral, Mário Casasanta, Nelson Werneck Sodré, Francisco Venâncio Filho, Jaime de Barros, José Maria Belo, Pedro Dantas (Prudente de Moraes Neto), Ademar Vidal, Gilberto Freyre, Álvaro Vieira Pinto, entre outros. A revista contava com os recursos *abundantes* do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); e a programação de seções abordando diferentes aspectos da vida do país abria espaço para contribuições “descomprometidas” como o *novo* regime. Em cada seção havia sempre uma apresentação, onde se mostrava ser o progresso das artes, da ciência, da literatura uma decorrência das condições oferecidas pelo *novo* regime. Assim o “descompromisso” de alguns era diluído no contexto da revista, pois publicar numa revista editada pelo DIP era uma forma de participar da legitimação do *novo* Estado<sup>630</sup>.

No editorial do mês de abril de 1941, intitulado “Política e Cultura”, Almir de Andrade expôs de forma bem clara não só as novas concepções de política e de cultura, mas também os objetivos da revista:

Pode ter a cultura um sentido político? Deve tê-lo? [...]  
A cultura põe a política em contato com a vida, com as mais genuínas fontes de inspiração popular. A política empresta à cultura uma organização, um conteúdo socialmente útil, um sentido superior de orientação para o bem comum. [...]

<sup>629</sup> Ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Estado Novo*:..., cit., p. 32-33.

<sup>630</sup> Ver OLIVEIRA, Lúcia. Lippi. *Estado Novo* ..., cit., p. 33.

Cultura e política são por isso mesmo, indissociáveis. [...]

*Despertar, robustecer, dilatar essa consciência política que precisa existir em todo esforço de cultura – é uma das finalidades desta Revista. [...]*

A política não é mais, para nós, aquele campo estéril onde se debatiam facções, se armavam conluíus e se planejavam assaltos às posições de mando. [...] Essa concepção nova da política é um dos aspectos mais impressionantes da revolução que se operou em nossa vida social. Ela há de criar, com o nosso entusiasmo, trabalho e sacrifício pelo bem comum, um Brasil melhor e mais humano para os dias de amanhã<sup>631</sup>.

Transformando-se em *cultura política*, a nova concepção afirmava a necessidade de que não houvesse mais separação entre Estado e sociedade para a *crystalização* da ordem social. É a ideia de que cada cidadão, cada indivíduo participa e faz parte de “um todo” – o Estado. A cultura, enquanto elemento da vida popular está intrinsecamente ligada à política, enquanto veículo do nacional, do bem comum: temos aqui uma das máximas do *novo* Estado, ou seja, colocar-se como um espaço de *neutralidade*, acima de qualquer conflito de classes, de interesses, para converter-se em espaço da justiça. Além disso, essa ideia da transfiguração do *individual* em *coletivo* que aparecerá nos quadros, nos livros, nos versos e na música dos intelectuais modernistas explicava a nação que se desejava formar: uma nação homogênea, apesar de sua diversidade.

O papel e a importância dos intelectuais na política brasileira do período eram ressaltados também ora como homens da ciência, identificados à figura do sábio, ora como aqueles artistas, capazes de captar de modo mais imediato e direto, “as aspirações do inconsciente coletivo de um povo”. Ou ainda, no Estado Novo o intelectual responde à chamada do regime que o incumbe de uma missão: de ser o representante da “consciência nacional”. Portanto, o trabalho do intelectual agora deve traduzir as mudanças ocorridas na arena de política.

Um bom exemplo para ilustrar esta nova concepção de intelectual e sua relação com o Estado, foi a entrada de Vargas para a Academia Brasileira de Letras, em dezembro 1943. No seu discurso de posse, Getúlio criticou o antigo papel da Academia, que mantivera o intelectual isolado do restante da sociedade, numa “torre de marfim”:

---

<sup>631</sup> Ver ANDRADE, Almir. “Política e Cultura”. *Cultura Política*, vol. I, nº 2, abril de 1941, p. 6-9. [Grifos meu]. Classificação do documento R39-2. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 20/06/2014.

Naquele remanso do fim do século, passadas e esquecidas as agitações que auspiciaram o advento da República, *políticos e administradores caminhavam de um lado e intelectuais de outro*, ocupando margens opostas na torrente da vida social. [...]

*Só no terceiro decênio deste século operou-se a simbiose necessária entre homens de pensamento e de ação.*[...]

Não corresponde, evidentemente, a uma instituição acadêmica vanguardar os movimentos revolucionários da Arte e Cultura. Também não lhe corresponde atuar do lado extremo, permanecendo fechada num conservantismo estreito e reacionário. Cabe-lhe, no conjunto das atividades gerais, uma função ativa, coordenadora de tendências, ideias e valores, capaz de elevar a vida intelectual do País a um plano superior. [...]

Foi com essa visão global das responsabilidades acadêmicas que aceitei um lugar na vossa ilustre Companhia, [...] e disposto a trabalhar convosco pela afirmação da nossa cultura, interessando-a na solução dos grandes problemas da Nacionalidade... [...] <sup>632</sup>.

Para Vargas foi somente a partir da década de 1930 que os intelectuais passaram a ser reconhecidos enquanto agentes de um processo de transformação nacional, ao mesmo tempo em que se constituíram em atores políticos de primeira ordem, quando convocados para a tarefa de emancipação cultural. Temos aqui a descrição da *elite salvacionista* feita pelo próprio presidente: o político competente capaz de comandar o jogo político e o intelectual capaz de refletir sobre os rumos da nação. Ou seja, a partir desse momento teria se dado a união entre homens *de pensamento* e homens *de ação*.

Essa tarefa de emancipação cultural, para a qual foram convocados os intelectuais pelo próprio presidente, podia ser executada em várias frentes: rádio, cinema, teatro, música e, sobretudo, nas páginas não só da revista *Cultura Política*, como também da *Ciência Política*, *Estudos e Conferências*, *Dos Jornais* e outras mais efêmeras, como *Brasil Novo* e *Planalto* <sup>633</sup>.

Mas foi nas páginas de *Cultura Política*, como já dito, que a concepção de *cultura política* foi produzida e difundida como um dos fundamentos da proposta política estadonovista. A revista circulou entre 1941 e 1945, tendo uma boa divulgação, no Rio de Janeiro e São Paulo. Essa função de porta voz do governo ficou muito clara na edição de novembro de 1941. O número foi

<sup>632</sup> Discurso pronunciado por Getúlio Vargas, em 29 de dezembro de 1943, no ingresso à Academia Brasileira de Letras como substituto do acadêmico Alcântara Machado, p. 221-237. Disponível nos sites [www.academia.org.br/abl](http://www.academia.org.br/abl) e [www.biblioteca.presidencia.gov.br](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br). Acesso em 19/06/2014. [Grifos meu].

<sup>633</sup> Ver VELLOSO, M. P. “Cultura e Poder Político: Uma configuração do campo intelectual”. In: OLIVEIRA, L. L. de, VELLOSO, M. P.. & GOMES, A. M. C. *Estado Novo – Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro:Zahar Editores S.A., 1982, p. 73.

dedicado à celebração do quarto aniversário do regime de 10 de novembro de 1937 e trouxe depoimentos de grandes autoridades do país, a começar pelo próprio Presidente da República<sup>634</sup>.

O caráter de revista oficial era reforçado pelo próprio diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, ao apresentar a revista como realização cultural do órgão:

Completando, neste número, o seu 3º trimestre de existência, como realização cultural do DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA a serviço da inteligência brasileira e instrumento de comunicação do pensamento, da arte e da literatura nacionais com a ação social, os problemas e objetivos do Estado – ‘CULTURA POLÍTICA’ se associa às comemorações de todo o país pela passagem de mais um aniversário do regime político que reintegrou o Brasil na posse de si mesmo e lhe trouxe a segurança de um progresso real e decisivo<sup>635</sup>.

A função social que os intelectuais exerceram no contexto do Estado Novo se conformou como fundamental para definir o caráter de sua produção. O próprio Almir de Andrade, além de desempenhar atividades de cunho acadêmico – professor da Universidade do Brasil –, fundador e diretor da revista *Cultura Política*, ocupou também o cargo de diretor da Agência Nacional entre 1943 e 1945. Azevedo Amaral, por sua vez, ao deixar de exercer funções diretamente ligadas à máquina administrativa do Estado, apresentou produção de caráter mais jornalístico, com um viés menos dogmático<sup>636</sup>. Outro exemplo de intelectual e um dos grandes ideólogos do Estado Novo, Francisco Campos, representou o intelectual que agiu em diversas frentes, seja de reformador do sistema de ensino nacional; seja como reformador das instituições jurídicas e políticas, tendo em vista os cargos e funções político-administrativas que exerceu em âmbito federal e estadual.

Em seu livro *O Estado Nacional*, de 1940, ele justificou as razões para a criação de um Estado distinto, em substituição ao liberal democrático, pois somente um Estado forte, portador de ideologia específica e precisa, podia desenvolver a grande missão pedagógica e técnica da condução das “massas irracionais”. Para ele, “o irracional é o instrumento da integração política

<sup>634</sup> Palavra do Presidente da República. *Cultura Política*, vol. 1, nº 9, nov. de 1941, p.6. Classificado em R39-9. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 11/07/2014. Além de Getúlio Vargas, também escreveram neste número vários ministros de Estado, além do Presidente do Departamento de Administração do Serviço Público e o Diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda.

<sup>635</sup> Palavra do Diretor do DIP. *Cultura Política*, vol. 1, nº 9, nov. de 1941, p.19. Classificado em R39-9. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 11/07/2014.

<sup>636</sup> Almir de Andrade assumiu o cargo de diretor da Agência Nacional, órgão do DIP encarregado, não da censura (para a qual havia outra seção especializada), mas de organizar e dirigir a publicidade oficial do governo através da imprensa de todo país. Informações disponíveis no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 11/07/2014.

total”; e a forma de controlar essa irracionalidade consistia na utilização das técnicas de domar o inconsciente coletivo para, dessa forma, controlar politicamente a nação<sup>637</sup>. Daí também ser fundamental a construção de mitos como instrumento de dominação sobre a irracionalidade. As massas seriam então unificadas em torno de um mito que corporificaria a figura do chefe. E no caso do Estado Novo, esse mito era construído em torno de Getúlio Vargas – o chefe supremo da nação. No pensamento de Campos, a única maneira de racionalizar o comportamento irracional das massas seria através do papel do líder carismático: “A racionalidade se limitaria àquele a quem cabe o papel de comandante da ação política, só sendo esta bem sucedida se houver aceitação total por parte das massas, irracionais e, ao mesmo tempo, submissas e extasiadas à figura do chefe”<sup>638</sup>.

O *novo* Estado se caracterizava nas palavras de Campos, pelo clima de ordem garantido por um *chefe* que encarnava o *espírito da comunhão* com o povo, do qual era condutor. Somente ele podia tomar as decisões, encarnando a vontade e os anseios das massas. O *chefe* e o *povo* formavam, num processo simbiótico, o *novo* Estado e o seu caráter popular.

A *nova* concepção de política, sustentada por este discurso, viabilizava novas possibilidades sociais, intelectuais e artísticas do homem, permitindo-lhes *agir, pensar e criar*, dentro do espírito de colaboração com a *nova* ordem. Assim, tornava-se premente a necessidade de renovação das práticas políticas liberais, com a defesa do corporativismo, da extinção dos partidos, enfim, do fortalecimento do executivo. Além disso, buscando legitimar a intervenção estatal em todos os setores da sociedade, o discurso estadonovista construiu, além de uma *nova* concepção de cultura, a ideia do surgimento de um homem *novo*: em termos intelectuais e de cidadania.

É muito interessante dentro dessa proposta política a imagem desse *novo* homem como integrado ao social. Mais uma vez, recorre-se aos “males provocados pelo liberalismo”, na medida em que transformou o homem em “fantoche de manipulação dos interesses politikeiros da democracia liberal”. Nas páginas de *Cultura Política*, torna-se recorrente o discurso de que a “civilização tecnológica” destruía o homem, sua alma, sua vontade, tornando “o filho da

---

<sup>637</sup> Observa-se no pensamento de Francisco Campos indícios da formulação desenvolvidas por Gustave Le Bon em *La Psychologie de la foule*, onde a multidão de proletários nas ruas das cidades europeias no último quartel do século XIX era vista como ameaça à civilização. Ver CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional*, 1940, p. 12. Disponível em fonte digital em [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br), [www.ngarcia.org](http://www.ngarcia.org) e [www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books](http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books). Acesso em 20/06/2014.

<sup>638</sup> Ver CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional...*, cit., p. 30-31

trincheira” em “um enxerto de carnes e metais. Sua finalidade, em síntese, é a da própria máquina: o movimento”<sup>639</sup>.

Este retrato trágico do homem aparece como legado do liberalismo. O homem *novo* desse *novo* Estado seria diferente, porque o Estado apresentava-se como *humano*, era como “um pai que corrigia severa, mas afetuosamente, os erros do filho”. Está o tempo todo em contato com a “alma brasileira, protegendo-a, orientando-a, dirigindo-a”<sup>640</sup>. Dessa forma, o homem *novo* não ficava mais desamparado. É a ideia de que o interesse público deve sobrepor-se ao interesse privado, ou ainda, que a liberdade individual deve ser sacrificada em nome de um bem maior: o bem comum, a nação, a pátria. O Estado se apresentava como um *sujeito* que controlava a liberdade e as vontades, a fim de que cada um contribuísse para a ordem e o progresso da nação e, ao mesmo tempo, pudesse ter o que é seu, sem prejuízo de ninguém.

Essa *nova* ordem não partia de algo abstrato, mas do já experimentado, enquanto vivência de uma *alma coletiva*, quer dizer, transformava e revitalizava a experiência já dada da sociedade, de sua cultura. Nesta perspectiva, sua originalidade personificava-se na figura de Vargas, que “encarna e concretiza os desejos do povo”. Uma espécie de *maestro* regendo os atores políticos de uma nação. E neste sentido não será fortuita a aproximação entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas.

O que se propôs aqui foi um *novo* nacionalismo, diferente do nacionalismo do ideário liberal que, ao ligar o presente ao passado, respeitando as tradições, costumes, *raças*, estava resgatando a *alma nacional*. Estabeleceu-se, portanto, uma continuidade histórica entre o passado e o presente, apelando para a existência de leis históricas que, ao dirigir o processo de desenvolvimento da sociedade, efetuavam o equilíbrio entre as forças de conservação e as de transformação. Essas leis estavam acima da vontade humana: “na vida política nada acontece por acaso. Há leis de evolução histórica e de evolução política que estão acima da vontade dos homens, da vontade dos partidos e dos indivíduos, porque as leis sociais, como as leis físicas, são sempre as relações necessárias que derivam da própria natureza das coisas”<sup>641</sup>.

Nesta perspectiva, esse discurso identificou as leis sociais de nossa formação histórica como norteadas por duas tendências: a da unidade e a da centralização, ou seja, volta-se ao

<sup>639</sup> VER FIGUEIREDO, Paulo Augusto. “O Estado Novo e o homem novo”. *Cultura Política*. nº 1, março de 1941, p. 135. Classificado em R39-1. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 19/06/2014.

<sup>640</sup> VER FIGUEIREDO, Paulo Augusto. “O Estado Novo e o homem novo”..., cit., p. 136.

passado sempre no sentido de resgatar a centralização e de mostrar que todos os momentos de sua quebra são também momentos de quebra da nacionalidade e de instalação de conflitos. Esse discurso realça ainda a imagem do povo brasileiro como cristão, afeito à unidade e não ao separatismo. Recupera-se também o heroísmo de nosso povo na figura do bandeirante – como símbolo da dominação, da posse, da superioridade e do jesuíta, como aquele que corrigia os excessos, em nome da fé, impondo aí uma moralidade, ou melhor, uma unidade moral à pátria<sup>642</sup>.

Interessante observar que, nesta proposta política, o discurso de criação do homem *novo* recorreu, muitas vezes, à argumentação da superioridade racial. Diferindo das argumentações de que a heterogeneidade étnica era fator de desagregação nacional, aqui se percebe uma inversão desse valor, qual seja, é na diversidade – leia-se na heterogeneidade racial e cultural – que se realiza a unidade – ou seja, se consubstancia a ideia de nação. Se para a geração intelectual de 1870, como se viu anteriormente, isso era um problema, aqui se colocará como uma real possibilidade. Apesar de nem sempre unânimes nessa questão, a geração intelectual modernista dará o tom desse discurso que também recheia as páginas de *Cultura Política*: “Sua cultura, a do homem brasileiro, se desdobra de uma maneira prodigiosa, atingindo, pela tenacidade, todas as esferas do saber humano. O Brasil caminha, por isto, a passos de gigante, nada devendo a outras nações”<sup>643</sup>.

Portanto, o discurso dos ideólogos do Estado Novo estabeleceu a continuidade histórica a partir da tendência à centralização, o que se consolidou em 1937. Logo, os conflitos ocorridos entre 1930 e 1937 foram interpretados como “obstáculos temporários a impedir a consolidação da Revolução de 30”,<sup>644</sup> e uma vez superados, colocavam o Estado Novo como o “divisor de águas” entre um Brasil *velho* e um Brasil *novo*. Ou seja, a argumentação se desenvolve no sentido de mostrar que a instauração do regime excedeu ao campo político, e possuía uma sólida base

---

<sup>641</sup> ANDRADE, Almir de. “A bandeira, a democracia e o Estado Nacional”. *Cultura Política*, vol. 3, nº 35, dezembro de 1943, p. 11-12. Classificado em R39-34. Disponível em [www.fgv.cpdoc](http://www.fgv.cpdoc). Acesso em 22/06/2014.

<sup>642</sup> Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo*: ... cit, p. 85.

<sup>643</sup> Ver MORAIS, Deodato de. “O Estado e sua moderna concepção”. *Cultura Política*, nº 5, julho de 1941, p. 20. Disponível no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 21/06/2014.

<sup>644</sup> Os “obstáculos temporários”, aos quais se refere o discurso oficial se devem à radicalização política com a *Revolução* constitucionalista de 1932, em São Paulo; bem como, a radicalização dos movimentos sociais, além da criação da Ação Integralista Brasileira (AIB), em 1932 e, em 1934, a criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Apesar de estarem em lados opostos, a AIB e ANL transformaram-se num grande movimento de massas que tornaram a cena política ainda mais tensa. Levantes comunistas, greves, decretação de estado de sítio, aprovação da Lei de Segurança Nacional, a ANL foi colocada na ilegalidade, ação da polícia política, o fechamento da Universidade do Distrito Federal, com prisões e cassações, passando o comunismo a ser o inimigo número um do

cultural. Assim, o autoritarismo deixa de ser visto como estratégia de poder e passa a ser concebido como *desejo* da própria sociedade.

Dentro desta visão, a política convertia-se numa *ciência de orientação social* ou uma espécie de norma de equilíbrio de interesses, que devia ditar as regras do convívio social, do bom senso. E este bom senso requeria uma análise detalhada da realidade. A política devia ser pragmática e ater-se às especificidades. Logo, o Brasil *real* devia corresponder a um determinado modelo político que desse conta de suas especificidades. A política adquiriu assim um estatuto de cientificidade: era uma opção técnica e não podia ser exercida por qualquer um. A representação ficou restrita àqueles que tinham o saber técnico, a vocação e a experiência. Surge então a figura do político profissional e do líder nato, dotados de capacidade de *enxergar* a realidade brasileira e de sentir os anseios da nação, uma espécie de *profeta da realidade*<sup>645</sup>.

Esse discurso veiculado amplamente nas páginas de *Cultura Política* mostrou, enfim, que a união do social e do político não era arbitrária, pois a identidade entre Estado e nação já existia. Uma “alma do povo latente” já presente, mas que ainda não tinha sido “descoberta” e que aspirava a tal união. Coube ao Estado – na figura do presidente Vargas e de seus agentes: seja o político profissional, o intelectual ou o artista – traduzir essa “vocação popular” em leis, colocando-se na função, sobretudo, de tutelar desta sociedade, garantindo a estabilidade e a paz social para o desenvolvimento. “As linhas da evolução social deverão, portanto, acompanhar a unidade do roteiro político”, onde o Estado estabelecia o “roteiro”, unificando a moral, a política, as ordens jurídica e econômica<sup>646</sup>.

Nessa perspectiva, esta concepção de política, sustentada pelo Estado Novo, favoreceu a ação dos intelectuais, quando permitiu o *livre* exercício da inteligência e dos artistas, ao estimular a *livre* manifestação da sensibilidade, viabilizando o ajuste das possibilidades sociais, intelectuais e artísticas do homem, desde que em colaboração com a *nova* ordem. Em consequência desse discurso, legitimou-se a necessidade de redefinição das práticas liberais, ou seja, a defesa do corporativismo, a extinção dos partidos, o fortalecimento do Executivo, enfim, a instauração da ditadura em 1937.

---

governo – o que leva finalmente em 10 de novembro de 1937 ao golpe do Estado Novo. Informações obtidas no acervo Getúlio Vargas no site <http://www.fgv.br/cpdoc>. Acesso em 11/07/2014.

<sup>645</sup> Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Estado Novo:...*, cit, p. 87.

<sup>646</sup> REBÊLO, Marques. “Brasil social, intelectual e artístico”. *Cultura Política*, vol. 1, nº 1, março de 1941, p. 228. Classificação do documento R39-1. Disponível em [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc). Acesso em 19/06/2014.

Desse modo, enfatiza-se a necessidade de desenvolver uma consciência política sólida como condição prioritária para afirmação da arte. Esse discurso aparecia nas páginas de *Cultura Política*, reforçando a necessidade de socializá-la e, neste sentido, de promover ações conjuntas entre os Ministérios da Educação e Saúde e do Trabalho. Um deles foi um concurso literário, patrocinado pelo Ministério do Trabalho, com o objetivo de produzir uma “literatura proletária”, acessível ao conhecimento popular:

A qualidade do público é que determinará a maneira pelo qual ele terá que propor o tema de sua arte ou o motivo de sua criação. E assim como há um Shakespeare para as crianças, poderá haver um Molière para os trabalhadores do Brasil. [...] Tanto é exato e verdadeiro que a arte, qualquer forma de arte, é sempre um produto social, sem que seja, entretanto, ou sem que seja sempre e necessariamente, um produto socializador. A cultura com a vida deverá ser aproximada assim da consideração inteira do homem natural com o homem ideal, fora dos gabinetes. *Pois se a arte não é um privilégio, vamos socializá-la. Pois se a influência não é um monopólio, vamos distribuí-la*<sup>647</sup>.

A produção desse tipo de literatura – cheia de vícios e altamente tendenciosa –, foi patrocinada pelo Estado, enquanto organizador das manifestações da cultura popular. Assim, a “socialização da cultura”, como uma ampliação de uma educação cívica ao conjunto da sociedade, passou a ser uma das metas desse *novo* Estado. Fica claro também nesse discurso, a existência de dois tipos de educação: uma política, entendida como o desenvolvimento do espírito público, e uma popular, entendida como uma educação cívica.

É comum encontrar nas páginas das revistas da época, o tema da cultura relacionado diretamente ao expansionismo do Brasil e sua afirmação enquanto “grande potência” no quadro internacional e, mais diretamente, na América Latina. Referem-se à conjuntura histórica da época do pós-guerra em que a América despontava como continente hegemônico e que havia de desempenhar uma “missão civilizadora no mundo”, aparecendo aqui o Brasil como destaque. O conceito de pan-americanismo é defendido não apenas em termos de uma ideia de cultura dos países americanos, mas também em termos econômicos. Verificou-se nesse período o estabelecimento de uma “cultura pan-americana” como proposta de estreitamento das relações

---

<sup>647</sup> Ver “A ordem política e a evolução intelectual”. *Cultura Política*, vol. 2, nº 13, março de 1942, p.267. Classificação do documento R39-13. Disponível em [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc). Acesso em 22/06/2014. [Grifos meu]. Não aparece aqui o nome do autor. O trecho citado é uma espécie de introdução para a seção Evolução Intelectual.

entre Brasil e Estados Unidos, como também com os países da América Latina. Como parte dessa política da boa vizinhança, Villa-Lobos realizou uma turnê pelos EUA em 1944, a convite do maestro Werner Jansen. A partir daí, retornou aos EUA inúmeras vezes, onde regeu e gravou suas obras, recebeu homenagens e encomendas de novas partituras, além de ter travado contato com grandes nomes da música norte-americana. Além das viagens para os EUA, também apresentou concertos em países da América Latina, sobretudo, no Uruguai e Argentina, ainda na década de 1930<sup>648</sup>.

Essa *nova* concepção de cultura legitimou, portanto, a plena intervenção do Estado nos domínios da sociedade: as manifestações sociais – artísticas, intelectuais ou políticas – deviam ser referendadas pelo Estado. Assuntos como educação sexual, eugenia, alcoolismo, lazer e higiene passaram a ser matéria de interesse do Estado, que se colocava como a instância mais competente para *educar* o conjunto da sociedade. Essa tutela sobre a esfera cultural deu origem a duas tendências básicas: a definição da cultura enquanto matéria oficial; e o esboço de um projeto de nacionalização paternalista que promovesse a elevação cultural do povo.

Sob essa ótica, deve ser encarada a multiplicação do número de agências públicas voltadas para a cultura e para educação que, a cabo da missão pedagógica do Estado, abriu um novo espaço de aproximação dos intelectuais com o poder. Seu resultado foi o surgimento de uma *elite intelectual*, cujo prestígio cultural e/ou científico emprestava legitimidade ao regime. Simultaneamente, o Estado tornou-se o regulador de um novo estatuto para as ocupações de nível superior, reforçando o interesse por parte da intelectualidade em relação ao *novo* Estado, bem como sobre o ensino universitário – vide fim da Universidade do Distrito Federal e a criação da Universidade do Brasil<sup>649</sup>.

Nesta perspectiva se colocou a denominação de Schwartzman, Bomeny e Costa (2000) de “tempos Capanema” dada à gestão do ministro junto à pasta da Educação e Saúde entre 1934 e 1945, pois um novo padrão de relacionamento passou a ligar intelectuais e classe dirigente no Brasil. Gustavo Capanema transformou o Ministério da Educação e Saúde, em território *negociado* para a produção de uma cultura oficial que abrigou correntes ideológicas as mais

---

<sup>648</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos...*, cit., p.78-88. Ver também documentos sobre conferência do maestro em Montevideú, em 14 de outubro de 1940 e um *Plan de Ejecución de las clausulas que trata del intercambio artístico entre Argentina e Brasil- La venida de orfeon de profesores del Distrito Federal a Buenos Aires* (não há menção de data), disponíveis na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 28: HVL 04.09.01 e Pasta 42: HVL: 09.02.01, respectivamente.

diversas – dos modernistas de esquerda aos militantes da Ação Católica, passando pelos escolanovistas, o que incluía, por exemplo, Mário de Andrade, Lúcio Costa, Alceu de Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Anísio Teixeira e Heitor Villa-Lobos.

Ao mesmo tempo instalava-se – para alguns desses intelectuais – o dilema da difícil separação entre sua atividade criadora e a mera prestação de serviços políticos. A via encontrada para superá-lo foi, sobretudo para os modernistas, uma produção altamente nacionalista. Em teoria, resolvia-se a contradição existente entre a filiação a um regime autoritário e a indispensável autonomia inerente à criação artística, pois, como nacionalistas, se atribuíam um papel ora de porta-vozes legítimos do conjunto da sociedade, ora de verdadeiros gestores da herança cultural da nação<sup>650</sup>.

É importante destacar que através do discurso oficial veiculado pela revista *Ciência Política* havia uma coincidência de interesses entre a política implementada pelo Estado e os interesses dos intelectuais; por isso, a colaboração deles seria *espontânea*, porque baseada no reconhecimento dos bons propósitos do governo em relação à promoção do bem comum. E aqueles que não quisessem ajudar ao Estado, pelo menos que não o impedisse<sup>651</sup>.

De maneira geral, a historiografia que trata a questão da relação entre o Estado Novo e os intelectuais – escritores, jornalistas, professores, juristas e artistas de uma forma geral – ainda privilegia as teses da sua *cooptação* pelo Estado. Tais trabalhos tendem a justificar o trabalho desses intelectuais ao lado de Getúlio, porque *acreditavam* realmente que se tratava de um ato em benefício da nação e que um pedido do presidente era praticamente uma ordem ou um pedido irrecusável. Outras teses referem-se a uma *onda* de corruptabilidade que teria *varrido* o meio intelectual do período. Em troca de apoio, passariam a receber subvenções e auxílios diversos, além de nomeações para cargos públicos<sup>652</sup>.

---

<sup>649</sup> Sobre a questão da extinção da Universidade do Distrito Federal e a constituição da Universidade do Brasil ver SCHWARTZMAN, Simon. *et alii. Tempos de Capanema...*, cit., pp. 226-230.

<sup>650</sup> Sobre o assunto ver MICELI (1979); OLIVEIRA (1982); MENDONÇA (1990) e SCHWARTZMAN *et alii*, (2000).

<sup>651</sup> *Cultura Política*, vol. 2, nº 17, julho de 1942, p. 270. Disponível em [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc). Acesso em 22/06/2014.

<sup>652</sup> São exemplos de obras que defendem a tese de “cooptação”: NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998; MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei o milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira. Da cultura de roda à música de massa*. Editora Brasiliense S. A., 1983; SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado. A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994. Em relação à defesa da “onda de corruptabilidade” ver GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Edições Loyola, 1982. Sobre o assunto ver CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete...*, cit., p. 67-70.

Segundo Miceli localiza-se aí o nascimento da concepção de *cultura brasileira*, em nome da qual se instalou uma rede de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos à custa de verbas sociais. O Estado substituiu o mercado também como espaço de legitimação cultural, porque definia e constituía o domínio da cultura como negócio oficial, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores da produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. A centralização autoritária, a redefinição dos canais de acesso e a influência junto ao poder central estavam ancoradas na montagem de um aparato burocrático que determinou a abertura de ministérios, de organismos vinculados à Presidência da República como o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e uma rede de autarquias. Assim sendo, o ingresso para o serviço público permitiu aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados, assumindo tarefas na divisão social do trabalho de dominação<sup>653</sup>.

As teses que defendem que o relacionamento estabelecido entre intelectuais e Estado Novo era mediado pela cooptação ou pelo constrangimento seguem, portanto, a mesma linha dos argumentos que defendem uma possível *inocência* destes intelectuais em relação à proposta política desse Estado ao qual serviram. Essas matizes ideológicas procuram afastar uma possível responsabilidade desses intelectuais como legitimadores e construtores da base ideológica que sustentava o governo. Entretanto, a relação não foi de simples cooptação. Houve sim tomadas de posição, escolhas conscientes e necessárias, afinal, neste momento no Brasil, o Estado era o espaço onde esses intelectuais poderiam obter seu sustento. E, com o maestro Villa-Lobos, a relação não foi diferente.

Apresentando-se como o grupo mais esclarecido da sociedade, os intelectuais, dentre eles, Villa-Lobos, buscaram *educar* o povo, no sentido da proposta política-pedagógica do Estado Novo. Dentro dessa proposta temos de distinguir dois níveis de atuação: a do Ministério da Educação e Saúde (MES) – “Ministério Capanema” e a do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – de Lourival Fontes. O primeiro voltava-se, sobretudo, para a formação de

---

<sup>653</sup> Sobre o DASP ver MENDONÇA, Sônia Regina de. “Estado e Economia no Brasil: A Consolidação da República Oligárquica”. In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro:Campus, 1990; e GOMES, Ângela de Castro. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro:FGV, 2000. Sobre o DIP consultar CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda Política e controle dos meios de comunicação”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1999. Sobre a questão da relação

uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o segundo buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. O Ministério Capanema reunia um grupo de intelectuais ligados à vanguarda modernista: desde seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, como também Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Portinari, Mário de Andrade e, mais tarde, Heitor Villa-Lobos. Já o DIP reunia um grupo de intelectuais conhecidos pelo pensamento autoritário e conservador, como: Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, dentre outros.

E foi neste projeto político que a proposta pedagógica de Villa-Lobos, através das aulas de canto orfeônico, se transformou em linguagem política da época. Talvez sua música seja o mais rico exemplo desse projeto de nacionalização cultural do Estado, que pressupunha a junção entre o *artístico* (erudito) e o popular, tornando-se uma das estratégias do regime para socializar suas ideias “nacionalistas e modernizadoras”, trazendo-as para o cotidiano escolar e popular.

#### 4.2 - Um *novo* Estado

O Estado, poder *transcendente*, não é apenas o lugar da *obediência* e da *coesão* da sociedade; torna-se o *único* lugar possível de realização do indivíduo<sup>654</sup>.

Considerando a construção da nacionalidade como um processo complexo, em oposição ao antigo mito denunciado por Hobsbawm (1990), segundo o qual, as nações são antigas como a história, podemos compreender a importância do discurso nacionalista do governo Vargas, no contexto da criação de uma base política para a consolidação de um Estado forte e centralizador. Este discurso produziu um conjunto de princípios e ideias, pelos quais ele, o Estado, se auto-interpretava e justificava seu papel na sociedade e na história brasileira. Para Lúcia Lippi de Oliveira:

Estamos aqui tratando os problemas ideológicos como parte da dimensão simbólica do mundo social. A sociedade tem necessidade de construir uma imagem de si própria, dos vínculos sociais que a regem, e essa imagem se converte em uma crença que atualiza movimentos iniciais significativos de sua

---

entre intelectuais e poder ver MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45)*. São Paulo, Difel, 1979, p. 134.

<sup>654</sup> NOVAES, Adauto. “Apresentação”. In: WISNIK, J. M. *et alii*. *O Nacional e o Popular...*, cit., p. 9.

formação. A ideologia é aquilo que justifica e compromete; a crença que confere caráter justo e necessário aos empreendimentos humanos [...]. A ideologia desempenha, enquanto código, uma função de integração da sociedade, mas convém não esquecer que ela interpreta e justifica, fundamentalmente, o sistema de autoridade, seja ele antigo ou novo<sup>655</sup>.

Dessa forma, uma das prioridades dessa proposta política era criar a imagem do Estado Novo como o fundador da nação e, para isso, seria necessário identificar e construir o verdadeiro *espírito* da nacionalidade que estaria difuso em seu *inconsciente*. Esta análise, segundo Maurício Parada, estava presente nos diversos autores do pensamento social do período, que identificava a República Velha “[...] como um momento de decomposição da autoridade política e de esgotamento das fórmulas de consenso nacional”<sup>656</sup>.

Nesta análise, o principal erro do liberalismo teria sido defender o *dissenso* como elemento central da prática política. Concebido dessa forma, o modelo democrático liberal provocaria a desagregação da nação, alimentando e estimulando os conflitos regionais e inviabilizando qualquer forma de governo. A missão era construir um Estado genuinamente nacional que deveria opor-se a essa forma desagregadora de fazer política, pontuando a unidade no sentido político e social.

Nesta direção, esse *novo* Estado, mais evidente a partir de 1936, trouxe exatamente a proposta do consenso coletivo e da comunidade moral – a nação – para superar o individualismo e o partidarismo liberal. O Brasil integrava-se a um projeto de “salvação da democracia”, convertendo a autoridade do presidente em autoridade suprema do Estado e em órgão de coordenação, direção e iniciativa na vida política. A identificação entre Estado e nação eliminaria, assim, a necessidade de corpos intermediários entre povo e governante. A redefinição da democracia, que propunha, implicava na concepção de uma sociedade de indivíduos desiguais natos, cabendo ao Estado diminuir essa desigualdade, por meio da justiça social. Em relação a esta questão, Ângela de Castro Gomes aponta que o Estado Nacional teria uma finalidade “humanizadora”, seu ideal seria a construção de uma “comunidade espiritual” no país. “Se o

---

<sup>655</sup> OLIVEIRA, L. L. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982, p. 9.

<sup>656</sup> Ver PARADA, Maurício. *Educando Corpos e Criando a Nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro:Ed. PUC-RJ:Apicuri, 2009, p. 55.

Estado possuía um conteúdo humano, não podia estar ‘fora’ do indivíduo, deveria perpassá-lo para superá-lo em nome de um objetivo coletivo que era o de um grupo nacional”<sup>657</sup>.

Na realidade, o projeto político do *novo* Estado, tem sua base no golpe de outubro de 1930. Autores como Sônia Mendonça colocam o golpe como resultado do “deslocamento da tradicional oligarquia paulista do epicentro do poder”, enquanto que os demais setores sociais a ele articulados e vitoriosos não tiveram condições, individualmente, nem de legitimar o novo regime, nem tampouco de solucionar a crise econômica. Por isso, o período de 1930-37 pode ser definido, segundo a autora, como de “crise política aberta”, ou seja, não havia nenhum grupo que exercesse sua hegemonia em relação a outros grupos, em sucessão à burguesia cafeeira, o que acabou garantindo ao Estado – à burocracia estatal – a possibilidade de atuar com relativa margem de autonomia face aos interesses em disputa. Estava em gestação uma modificação na própria estrutura e atuação do Estado e, a instalação da ditadura do Estado Novo em 1937, explicitou tais mudanças<sup>658</sup>.

Demarcada pela quebra das autonomias estaduais – suporte das tradicionais oligarquias regionalizadas – a ditadura do Estado Novo assinalará também, um período de grande modernização econômica e social, o que é evidenciado pelo aumento da industrialização e urbanização, pela crescente racionalização do aparelho burocrático do Estado e pela implementação de políticas sociais que abarcaram, entre outras, as áreas de regulamentação das relações de trabalho, de saúde pública, da educação e também da cultura, em sentido mais amplo. Afirmar essa grande e profunda transformação, contudo, não significa ignorar a convivência do *moderno* com o *tradicional*. Tampouco implica minimizar a violência física e simbólica do aparelho de Estado, facilmente detectadas pela ação da polícia política, da censura e da permanência de padrões clientelistas na organização da administração pública. Além disso, sob a

---

<sup>657</sup> Ver GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 206.

<sup>658</sup> Esse conjunto de mudanças foi aprofundado com a experiência da reforma do Estado que, iniciada durante o governo constitucional, teve seu ponto máximo com a instauração do governo autoritário. A introdução da estabilidade para os funcionários públicos, a instituição do concurso público para o ingresso no funcionalismo de carreira, em 1934; a criação em 1938, do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público), criado para ser um superministério, ao qual estariam afeitos o controle central da estrutura administrativa e a preparação dos orçamentos anuais. A autora destaca ainda que para garantir a eficácia da redefinição dos organismos centralizadores na relação centro/estados foram criados vários institutos, conselhos e autarquias voltados para o controle das atividades econômicas: Instituto do Açúcar e do Alcool, do Sal, Conselho Técnico de Economia e Finanças, Conselho Nacional do Petróleo e Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial. Ver MENDONÇA, Sônia Regina de. “Estado e Economia no Brasil: A Consolidação da República Oligárquica”. In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 338.

égide da ditadura, abrir-se-iam novas possibilidades de redefinição nos canais de representação, de participação política e de construção da cidadania<sup>659</sup>.

O que se pretende ressaltar é que, dentro da proposta política estadonovista, o nacionalismo serviu como instrumento de legitimação do *novo* Estado, como forma de legitimar suas realizações, sendo concebido como proposta de governo, a quem coube mobilizar amplos setores sociais e engajá-los na tarefa de solucionar os problemas da sociedade.

Nesse processo, os discursos políticos então disponíveis traduziam as disputas entre os diferentes grupos acerca dos conceitos de *nação*, *nacional* e *nacionalismo*, ou seja, tratava-se de uma proposta mais ampla, que visava construir a própria categoria de nação. Neste debate, grosso modo, configuraram-se, segundo Sônia Mendonça, duas correntes principais: de um lado, o discurso totalitário dos burocratas e dos ideólogos oficiais do Estado e, de outro, uma vertente autoritária representando os interesses, tanto do setor industrial, quanto do setor agrário, além dos militares e alguns segmentos das camadas médias (por exemplo, dos juristas, jornalistas, funcionários públicos) e da Igreja. Apesar de divergentes em alguns aspectos e, procurando cada qual imprimir suas marcas, essas visões das relações entre Estado e sociedade partilhavam de um mesmo ponto em comum: a construção da nação passaria, necessariamente, pelo controle do mundo do trabalho pelo Estado e, por uma nova concepção de cultura, concebida, agora, como organização política, na medida em que dava materialidade, organizava e integrava, de forma diferenciada, o conjunto dos atores sociais, procurando reativar representações destinadas a legitimar a distribuição de poderes que então se estabelecia<sup>660</sup>. Entramos, assim, no terreno de propaganda política, onde os intelectuais têm importância fundamental.

---

<sup>659</sup> Ver GOMES, Ângela de Castro. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro:Ed. FGV, 2000; \_\_\_\_\_. “Confronto e compromisso no processo de constitucionalização (1930-1935)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, 3º vol., 2ª edição. São Paulo:Difel, 1983, onde analisa a reforma eleitoral de 1932 que estabeleceu o sufrágio universal direto e secreto, concedendo o direito de voto a todos os brasileiros maiores de 21 anos, alfabetizados, sem distinção de sexo, p. 16-17.

<sup>660</sup> Ver MENDONÇA, Sônia Regina de. *Estado e Economia no Brasil. Opções de Desenvolvimento*. Rio de Janeiro:Graal, 1986. Segundo a autora a divergência essencial entre as vertentes totalitária e autoritária do pensamento residia na questão da colaboração com os trabalhadores. Enquanto para a primeira vertente, o específico do corporativismo, que fundamentaria o Estado nacional, era a *paz social*, para a segunda vertente, a colaboração não se colocava de fato. Os empresários legitimavam o termo autoritário, mas repudiavam o corporativo, exceto naquilo que tivesse de coerção sobre a vida associativa dos trabalhadores. Foi nestes termos que se atingiu o consenso quanto à concretização da proposta política do Estado Novo, isto é, a defasagem entre um discurso totalizador da vontade nacional organizada e seu conteúdo de proteção ao trabalho, esvaziado, na prática, pelos empresários. Estes, em nome dos interesses gerais da nação, *cediam* ao Estado, no entanto, o agenciamento de seus próprios interesses, enquanto aquele se limitava ao severo controle do movimento operário (p. 34-38). Sobre o discurso jurídico da época, ver também o interessante livro de NEDER, Gizlene. *Discurso Jurídico e Ordem Burguesa no Brasil* –

Para colocar em prática tal empreendimento foi criado em 1939, sob a direção de Lourival Fontes (1899-1967), o Departamento de Imprensa e Propaganda – o famoso DIP –, com o estatuto de verdadeiro ministério. O DIP produzia e divulgava o discurso destinado a construir certa imagem do regime, das instituições e do chefe do governo, identificando-os com o país e o povo e elucidando a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuando “em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira”. Entretanto, as origens dessa instituição remontam a um período anterior ao Estado Novo, pois em 1934, Vargas já defendera a necessidade do governo de associar o rádio, cinema e esportes a um sistema articulado de “educação mental, moral e higiênica”. A ideia começou a se concretizar em 1935, quando o governo, ao avaliar a repressão à Intentona comunista, lançou a proposta do DIP e do Tribunal de Segurança Nacional<sup>661</sup>.

Ligado diretamente à Presidência da República, o DIP abarcava os setores de divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Produzia livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio com noticiários e números musicais, além das radionovelas, fotografias, cinejornais, documentários cinematográficos, filmes de ficção, etc. Fazia censura ao teatro, cinema, funções esportivas e recreativas; organizava manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos e conferências. Desse conjunto, destacam-se a imprensa e o rádio como os meios mais utilizados para a divulgação da propaganda política, objetivando a formação da opinião pública em torno do *novo* regime. O DIP a partir de 1940 teve órgãos filiados nos vários estados, os chamados Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs) que, por sua vez se subordinavam ao do Rio de Janeiro. Esta estrutura iria permitir ao governo, eficiente controle da informação, assegurando-lhe considerável domínio sobre a vida cultural do país<sup>662</sup>.

A centralização administrativa era apresentada como fator de modernidade, apelando-se para os princípios de sua eficácia e racionalidade. Temos um bom exemplo em Francisco Campos, um dos ideólogos do regime e autor da Constituição de 1937, ao defender a função pública da imprensa, argumentando que somente com o controle do Estado é que se iria garantir a “comunicação direta” entre governo e a sociedade. A centralização da informação pela imprensa

---

*Criminalidade, Justiça e Constituição do Mercado de Trabalho (1890-1927)*. 2ª ed., Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 16.

<sup>661</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV: CPDOC, 1987, p. 20.

<sup>662</sup> Ver CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda Política e controle dos meios de comunicação”, cit., p. 173. Ver também VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*, cit., p. 20.

é apresentada como uma forma de agilizar o processo de consulta popular, em detrimento do Parlamento. Ou seja, era a ideia de que entre governo e sociedade não havia necessidade de intermediários.

A partir dessa concepção, o jornal *A Manhã*, porta-voz oficial do governo, no Rio de Janeiro, realizou uma série de inquéritos populares sobre a política do governo, sendo publicados sob o título: “A rua com a palavra”. Nesses inquéritos buscava-se sondar a opinião pública a propósito das realizações governamentais. São assuntos frequentes nessas enquetes, a legislação trabalhista, a figura de Vargas, o programa radiofônico *A Hora do Brasil*, dentre outros. De um modo geral, os canais de expressão da sociedade são transformados em espaço de veiculação das ideias do governo, como foi o caso da Rádio Nacional, dos jornais *A Manhã*, no Rio e *A Noite*, em São Paulo.

Na edição de 19 de abril de 1942, dia do aniversário de Vargas, o jornal *A Manhã* deu destaque a inauguração dos novos estúdios da Rádio Nacional, cujo diretor, Gilberto de Andrade, ao lado de Gustavo Capanema e Lourival Fontes, destacou como um de seus objetivos, “transformar a rádio em veículo de difusão cultural-artística e de brasilidade”<sup>663</sup>. Através dessa emissora, o governo buscava monopolizar a audiência popular, contratando uma equipe exclusiva, onde figuravam nomes como os de Lamartine Babo, Almirante, Ari Barroso, Emilinha Borba, Sílvio Caldas e Vicente Celestino. Nesses programas, o governo instituiu concursos musicais, através dos quais o público elegia os seus compositores favoritos. Participaram dos concursos compositores famosos da época, tais como: Francisco Alves, Carmem Miranda, Heitor dos Prazeres e Donga. O interessante é que as apurações dos concursos eram realizadas na sede do DIP e os resultados transmitidos durante a *Hora do Brasil*. Uma forma, portanto, do governo garantir a audiência popular<sup>664</sup>.

Para ampliar ainda mais a audiência do programa, o governo lançou mão de uma série de inovações, como exemplos: em 1942 criou a sessão de música folclórica; outra de crônicas; de informações sobre a vida política, econômica e militar e outra em que se destacavam as grandes datas históricas e os heróis nacionais. Foram realizadas também várias entrevistas radiofônicas sobre a política do governo, com o objetivo, segundo o próprio DIP, de substituir os longos

---

<sup>663</sup> REIS, Nélcio. “O dia do presidente e os novos estúdios da Rádio Nacional”. Jornal *A Manhã*, domingo, 19 de abril de 1942, Ano I, nº 213, p. 5 e 9. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 28/03/2017.

<sup>664</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural...*, cit., p. 22-23.

discursos, pelos depoimentos de populares. Mudou-se, portanto, a estratégia: agora não era o governo que emitia declarações, “sozinho”, sobre suas ações, mas o povo que, ao ser interrogado, envolvia-se na política oficial. Como destacou Mônica Velloso, uma estratégia eficiente, se lembrarmos de que o programa *A Hora do Brasil* era ironicamente chamado de “o fala sozinho”<sup>665</sup>.

Além disso, o rádio era destacado pelo seu poder de persuasão e de socialização pelo *novo* regime que, por esse motivo, defendia a necessidade de exercer uma rigorosa vigilância sobre ele, pois a radiodifusão livre era vista como temerária, uma vez que desvirtuaria a obra educativa visada pelo governo. Esse poder de socialização é abordado nas páginas da Revista *Cultura Política*: “a voz e o ardor patriótico que os altos administradores do país demonstraram em suas exibições públicas ou durante as cerimônias cívicas, em dias de festa nacional e em comemorações de toda a natureza, em pouco tempo se tornaram familiares aos habitantes do Brasil inteiro, levados pela emissora do governo”<sup>666</sup>.

Forte aliado do governo, o rádio terá, portanto, um importante papel não só para se conquistar a opinião pública, mas também para levar adiante o projeto cultural do *novo* Estado, no sentido de uma homogeneidade cultural. Assim, o rádio deveria “aperfeiçoar” as relações entre camadas cultas e as populares, dando publicidade aos bons exemplos e procurando “depurar” os costumes considerados “dissolventes e imorais”<sup>667</sup>.

Como se acreditava que a educação popular é que garantiria esta homogeneidade de cultura e valores, colocou-se a polêmica, na época, da participação dos intelectuais nos programas radiofônicos. Discutia-se até que ponto o rádio, enquanto veículo de comunicação destinado às massas, não teria propensão à vulgarização da produção. Ou ainda, até que ponto o rádio seria capaz de garantir o alto nível cultural. Essas questões foram colocadas pelos próprios ideólogos do regime, ao mesmo tempo em que defenderam uma função utilitária para arte, destacando o papel dos intelectuais na elevação do nível da programação radiofônica, tais como: Roquete Pinto, Bastos Tigre, Menotti Del Picchia, Brito Broca, etc. Argumentava-se que o rádio era um veículo de democratização social, pois a língua falada chegava indiferentemente ao encontro de todos os ouvintes, tal qual a arte. Encontramos nas páginas da Revista *Cultura*

---

<sup>665</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural...*, cit., p. 23.

<sup>666</sup> “A imprensa e a propaganda no quinquênio 1937-42; o DNP e o DIP”. In: Revista *Cultura Política*. Ano II, nº 21, novembro de 1942, p. 172 e SALGADO, Álvaro. “Radiodifusão social”. In: Revista *Cultura Política*. Ano I, nº 6, 1941, p. 79-93.

*Política* um intenso debate sobre o assunto, denotando a importância da questão para o governo, ao lado de um discurso de exaltação dos valores pátrios e cívicos<sup>668</sup>.

Dentro dessa visão doutrinária é que se deu nova orientação ao programa Rádio-teatro, no sentido de explorar os fatos históricos para melhor atingir o gosto popular. Vários teatrólogos e historiadores são convidados para atuar nesta nova modalidade. É o caso de Joraci Camargo, que escreveu uma série de dramas históricos: *Retirada de Laguna*, *Abolição da escravatura*, *Proclamação da República*, etc., para serem transmitidas pela *Hora do Brasil*<sup>669</sup>. Dentro desse mesmo viés seguiu o programa Rádio-teatro policial, só que em termos de conduta moral, onde o locutor conta as aventuras de um detetive que, apesar de suas trapalhadas, colaborava com as autoridades. Como aponta Mônica Velloso, “personificar padrões éticos de comportamento, apelar para a empatia e as emoções, foram recursos amplamente utilizados pelo governo”,<sup>670</sup> a fim de sensibilizar e conquistar a opinião pública.

De modo geral, os programas radiofônicos estavam muito afinados com a orientação do governo. Mas, o controle rígido que os meios de comunicação sofreram durante o Estado Novo explica, por exemplo, a criação em fevereiro de 1942, pela Secretaria de Educação e Cultura, do prêmio Henrique Dodsworth para a rádio que melhor seguisse a orientação do DIP. Aqui se destacou a *Rádio Difusora* da Prefeitura, apontada como o modelo a ser seguido pelas outras emissoras. Toda sua programação era marcada por um forte tom doutrinário, com programas do tipo: Saúde e Música, veiculando informações sobre educação sanitária; além de curso sobre a Amazônia; e Antologia do Pensamento Brasileiro, destinada a divulgar lições de civismo. Dentre as iniciativas culturais aí desenvolvidas destacam-se a organização de uma discoteca infantil, com músicas de caráter patriótico, canto orfeônico e folclórico, com o objetivo de despertar a sensibilidade infantil; além de uma coletânea de música popular brasileira, para divulgação entre os turistas<sup>671</sup>.

A música, na verdade, exerceu um importante papel na proposta cultural do Estado Novo. Apontada como meio mais simples e eficiente de educação, ela seria capaz de atrair gostos os mais variados para a esfera da civilização, dentre eles, “todos os indivíduos analfabetos, brancos

---

<sup>667</sup> SALGADO, Álvaro. “Radiodifusão social”. In: Revista *Cultura Política*. Ano I, nº 6, 1941, p. 91.

<sup>668</sup> Ver CASTELO, Martins. “O rádio e a produção intelectual”. Revista *Cultura Política*. Ano II, nº 19, setembro de 1942, p. 204.

<sup>669</sup> Ver CASTELO, Martins. “Rádio”. Revista *Cultura Política*. Ano I, nº 03, maio de 1941, p. 304.

<sup>670</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural...*, cit, p. 28.

<sup>671</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural...*, cit, p. 29-30.

e rudes de nossas cidades”<sup>672</sup>. Não é fortuita, portanto, a preocupação do governo, na época, com a música popular, pois, uma vez considerada a expressão fiel do povo, passou a ser vista com desconfiança e, sua linguagem, cuidadosamente vigiada. É neste terreno que o DIP entrava em ação, censurando as letras que iam contra a doutrina do governo, ou mesmo tratassem de “temas imorais” ou de “cafajestagem”, como publicou o jornal *A Manhã*, em sua edição de 27 de junho de 1942<sup>673</sup>. Para os agentes do *novo* Estado, a linguagem dos sambistas e as gírias populares eram vistas com desconfiança por causa de seu tom satírico e crítico, pois para os ideólogos do regime, a língua se constituía patrimônio nacional no sentido de preservar a *unidade* do país. Esta preocupação com uma “fala não permitida” levou o DIP a fazer um monitoramento dos espaços onde tal linguagem poderia se manifestar, tais como, nos noticiários policiais, nos teatros de revista, no cinema e no rádio, através dos locutores esportivos e sambistas.

Portanto, durante o Estado Novo verifica-se, por um lado, uma repressão aos ritmos como samba, frevo e maxixe, considerados “selvagens” e de origens “pouco recomendáveis”, num ataque direto à cultura negra. Por outro lado, numa postura ambígua, ao mesmo tempo em que se reprimia e desqualificava a cultura negra, o Ministério da Educação e Saúde estimulava as pesquisas sobre sua contribuição na formação de uma cultura nacional. Como se vê, havia uma grande diversidade entre a política cultural levada a cabo pelo DIP e pelo Ministério, fruto da própria diversidade de orientação dos intelectuais aí presentes. Os intelectuais eram incentivados até mesmo a enaltecer a cultura africana, o que não podia era a propagação de uma música que fugisse ao controle do Estado. Afinal, o público que ouvia o samba no rádio, não era o mesmo que lia os trabalhos de pesquisa.

Nessa perspectiva, a estratégia montada pelo DIP em relação ao samba foi a de defendê-lo enquanto instrumento pedagógico, ou seja, ele deveria educar, ele deveria ser educado. Esse discurso foi amplamente divulgado pelos locutores de rádio do governo:

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo é feio, indecente, desarmonico e arritmico, mas paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho... O samba é nosso; como nós, nasceu no Brasil.

<sup>672</sup> SALGADO, Álvaro. “Radiodifusão. Fator Social”. In: Revista *Cultura Política*. Ano I, nº 6, agosto de 1941, p. 84.

<sup>673</sup> “Poesia, música e rádio para crianças”. In: Jornal *A Manhã*, sábado, 27 de junho de 1942. Rio de Janeiro, Ano I, nº 271, p. 14. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 02/04/2017.

É a nossa música mais popular, representa a alma na sua simplicidade pura e encantadora<sup>674</sup>.

A ideia de que o samba poderia ser utilizado como estratégia de socialização, *se bem educado*, é claro, passa a ser defendido no espaço do governo. Temas ligados ao samba, como a malandragem e a boemia, já não poderiam conviver com a ideologia do trabalhismo do *novo* Estado. Daí, a figura do malandro/sambista passar por uma transformação: ele agora deveria se tornar o trabalhador que, nas horas vagas, gostava de fazer samba. O sentido principal e núcleo da proposta de renovação e humanização do Estado encontram-se ligados a um esforço consciente de atribuição de um valor positivo e intrínseco ao trabalho, ao trabalho honesto. O trabalho torna-se civilizador, ou seja, a dimensão privada e pública do homem é definida como a de seu esforço como trabalhador/cidadão, como membro *útil* do Estado<sup>675</sup>.

Pode-se afirmar que, neste momento, houve o deslocamento do espaço tradicional da boemia carioca: “da Lapa para o terreno da fábrica”. A revista *Cultura Política* trouxe exemplos da mudança de imagem do malandro carioca para a imagem do trabalhador do Estado Novo: “[...] somente à noite, de regresso ao lar, pegam o violão, reúnem a turma no terreiro e principiam a batucada. Nos sábados de palheta e terno branco muito bem engomado, vão até a sociedade recreativa mais próxima, onde se exercitam no convívio social”<sup>676</sup>. Temos aí a criação do “samba da legitimidade”, na expressão de Antônio Pedro Tota,<sup>677</sup> através do qual, o *novo* Estado, a partir de seus agentes e instituições, como o DIP, exerceu uma prática disciplinadora sobre as manifestações populares. São vários os exemplos de música do período que afirmavam as “vantagens do trabalho”: *Eu trabalhei* (Jorge Faray), *Zé Marmita* (Luís Antonio e Brasinha) e *Bonde de São Januário* (Araulfo de Paiva e Wilson Batista). Outras destacaram e enalteceram a

<sup>674</sup> SALGADO, Álvaro. “Radiodifusão. Fator Social”. In: Revista *Cultura Política*. Ano I, nº 6, agosto de 1941, p. 86.

<sup>675</sup> Neste contexto, a crítica à ociosidade ganhou *status* científico, com a incorporação de novas reflexões advindas da emergência da Criminologia, dentro dos estudos de Direito, criando uma imagem do “criminoso brasileiro”, relacionado às teses da miscigenação racial e à presença dos negros nas cidades brasileiras. Esses estudos vão enfatizar a necessidade de uma força policial mais profissional, mais sofisticada, organizando-se mapas estatísticos, modelos de registros de crimes, o serviço médico legal, o de identificação e estatística e criou-se a Escola de Polícia do Rio de Janeiro. Assim, a polícia, juntamente com a justiça, passou a “pensar” a criminalidade. Ver NEDER, Gizlene. *Discurso Jurídico e Ordem Burguesa no Brasil – Criminalidade, Justiça e Constituição do Mercado de Trabalho (1890-1927)*. 2ª edição. Niterói-EDUFF, 2012, p. 28.

<sup>676</sup> CASTELO, Martins. “O samba e o conceito de trabalho”. In: *Cultura Política*, Ano II, nº 22, dezembro de 1942, p. 175.

política governamental: *Marcha para Oeste* (de João de Barro e Alberto Ribeiro, 1938), temos o apoio à política de colonização do interior; *Glórias do Brasil* (Zé Pretinho e Antônio Gilberto dos Santos, 1938), o apoio à repressão ao levante de 1935 e 1938; *É negócio casar* (Araulfo Alves e Felisberto Martins, 1941), incentivando o crescimento da população; bem como, enaltecera a figura do presidente: *O sorriso do presidente* (Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho, 1935) e *Salve 19 de Abril* (Benedito Lacerda e Darci de Oliveira, 1943)<sup>678</sup>.

A utilização de manifestações culturais populares como uma forma de difusão de uma ideologia e de exaltação de uma proposta política, também foi materializada na oficialização do carnaval. Se antes, o carnaval era financiado pelos comerciantes abastados da cidade, a partir do Estado Novo, a prefeitura passou a organizar o carnaval de rua através do setor de turismo do DIP. Pode-se afirmar que “a política caiu na folia” através do samba e marchas carnavalescas. Entretanto, a questão da oficialização do carnaval correspondeu não só aos interesses do governo, de controlar manifestações populares, mas também dos próprios sambistas, na medida em que o carnaval passaria a fazer parte do calendário turístico da cidade e, em contrapartida, receberiam a ajuda financeira da prefeitura. É neste sentido que se deve interpretar o fato, por exemplo, da obrigatoriedade das escolas de samba e ranchos de apresentarem temáticas nacionais e patrióticas em seus enredos. Outro exemplo emblemático foi a promoção pelo governo, do “Carnaval da Vitória”, no período de guerra com o *slogan* “eu colaboro, mesmo quando me divirto”. Os carros alegóricos representaram temas nacionalistas, como: “Apoio à política de guerra do governo”, “União nacional”, “Crítica às doutrinas totalitárias”, encerrando-se com o carro da “Apoteose à vitória” com o objetivo de “cooperação com o governo na preparação psicológica do povo, para a luta contra os nipo-nazi-fascismos”. A temática apresentava a guerra como resultado de confronto de duas culturas e mentalidades: do *bem* contra o *mal*, ou seja, da “democracia e cristianismo”, contra o “totalitarismo e ateísmo”; dando ensejo a ideia de um *americanismo*, de um mundo novo em contraposição à decadência do Velho Mundo<sup>679</sup>.

<sup>677</sup> Ver TOTA, Antônio Pedro. *O samba da legitimidade*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada na USP, 1981.

<sup>678</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política...*, cit., p. 34.

<sup>679</sup> O tema foi destaque no jornal *A Manhã*, domingo, 28 de fevereiro de 1943. Rio de Janeiro, Ano II, nº 479, p. 5. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017. Sobre o assunto ver também FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrados e objetos celebrantes Rio de Janeiro (1928-1949)*. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca: Secretaria de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v.03, 2001, p. 88. Disponível no site [www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101441/samba.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101441/samba.pdf). Acesso em 23/04/2017. Ver também ALMEIDA, Paula Cresciulo de Almeida. “O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e Prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935)”. In: *Revista Crítica História*. Ano V, nº 10, dezembro de

Villa-Lobos também fez sua inserção no carnaval carioca. Desde o início do século XX, participava dos animados “cordões” – conhecidos como *Zé Pereiras*. Com o desaparecimento desses, ainda na década de 1910, surgiram os ranchos carnavalescos. Um dos mais importantes da época foi o *Ameno Resedá*, com a participação de compositores como Zé do Cavaquinho (José da Silva Rabello), Quincas Laranjeiras (José da Conceição), José Barbosa da Silva (Sinhô), Henrique Martins (ex-trombonista da Orquestra do Teatro Municipal) e os pistonistas da Banda do Corpo de Bombeiros, dirigida pelo maestro Anacleto de Medeiros<sup>680</sup>.

Segundo Ahygara Villa-Lobos, sobrinha do maestro, o tio era um verdadeiro folião e, ainda na década de 1930, ele teria organizado um bloco diferente: “com índios da tribo Xavante e serpentes jiboias – que teve o cuidado de mandar retirar o veneno”. O desfile aconteceu em Vila Isabel, com o compositor vestido de índio, acompanhado dos índios de verdade, levando as cobras no pescoço, sob o comando de Catulo da Paixão Cearense e Pixinguinha. Mas, como seria de se esperar, houve pânico entre as pessoas que assistiam e logo a “patrulha apareceu”, prendendo os índios e, obviamente, Villa-Lobos. “Catulo e Pixinguinha conseguiram escapar”<sup>681</sup>. Além dessa experiência inusitada, outra aconteceria na década de 1940, quando o maestro fundou o *Sôdade do Cordão* que, segundo ele era uma tentativa de resgatar os velhos cordões carnavalescos.

O ‘Sôdade do Cordão’ foi constituído dos principais elementos dos antigos ‘Cordões de velhos’ que conseguiram conservar, orgulhosamente, durante 30 a 40 anos, os costumes característicos da especialíssima organização desse gênero. ‘Cordão’ não é apenas um bloco carnavalesco, mas também um grupo de elementos excepcionais do povo, com uma acentuada vocação coreográfica, uma capacidade instintiva de disciplina coletiva e um ingênuo sentido de crítica extraída de uma determinada atitude estética dos tempos coloniais, usada comumente nas cortes ou nas reuniões aristocráticas.

A organização coreográfica [...] foi distribuída do seguinte modo:

2 estandartes representando, o primeiro, uma *Vitória régia* sustentada por um sapo e presa em dois bодоques autênticos cruzados e intercalados de cobras vermelhas e verdes. Este estandarte, do grupo dos índios e caboclos, foi levado pela *Rainha dos caboclos* (Anita Otero) seguida de 14 *Sapos-Homens* chefiados pelo *Monstro do rio Amazonas*, (personagens inspirados nas lendas amazonenses).

---

2014, p. 4-5 e SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2ª edição, Minas Gerais:EDUFN, 2008, p. 186.

<sup>680</sup> Ver EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro:Letras e Artes, 1965, p. 65.

<sup>681</sup> VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família*, cit., p. 39-40.

O segundo estandarte, uma grande máscara colorida que simbolizava a fisionomia de um ameríndio encolerizado, foi conduzido por um personagem forte e de aparência original [...] <sup>682</sup>.

O grande momento do desfile era o encontro dos dois grupos e o beijo dos dois estandartes: de um lado, o grupo dos índios e caboclos (com o cacique-chefe, a rainha, guerreiros, caçadores, pajé, monstros e sapos-homens) e, de outro, o grupo dos Cordões de Velhos, palhaços, Rei e Rainha dos Diabos, Diabinhos, Morcegos, Caveiras, animais, mestre de canto e bateria. Os instrumentos utilizados eram variados também: camisões, surdos, tamborins, pratos de louça, reco-reco (de bambu e de ferro), chocalhos de cabaça e cornetas de chifres <sup>683</sup>.



Figura: Villa-Lobos, Arminda Neves, Zé Espinguela, Imailovich e atriz portuguesa Beatriz Costa no ensaio do *Sôdade do Cordão* no Morro da Mangueira.

A apresentação do *Sôdade do Cordão* ocorreu uma única vez, e foi no carnaval de 1940. A imprensa deu grande destaque ao desfile, inclusive, destacando o financiamento do DIP solicitado pelo maestro. O jornal *O Globo* deu o seguinte destaque:

<sup>682</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 29-30. Reedição do texto publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI, Montevidéu, 1946.

Pronto para desfilar o *Sôdade do Cordão*, o repórter estranhou que a Rainha dos Diabos esteja com a barba por fazer.

O maestro explica:

- A rainha é homem...

- Homem?

- Sempre foi e conservamos os costumes dos velhos carnavais, com suas tradições e seus aparentes erros<sup>684</sup>.

O *Correio da Manhã* dedicou quase uma página inteira ao evento: “*Sôdade do Cordão* – embaixada que veio lembrar o Momo dos bons tempos. Um pouco daquele carnaval gostoso, ingênuo, cheiroso, animado, que a batuta em férias de um maestro brasileiro ressuscitou para o carioca de hoje”. Já o *Diário de Notícias* enfatizou os integrantes do *Sôdade*. O *Jornal do Brasil*, por sua vez, comentou a iniciativa de Villa-Lobos: “A apresentação esse ano do ‘*Sôdade do Cordão*’ um bloco carnavalesco baseado em motivos do carnaval antigo, está constituindo a nota de maior sensação. Entregue à capacidade artística do maestro Villa-Lobos, a interessante organização carnavalesca promete empolgar a cidade”<sup>685</sup>.

E o *Diário de Notícias* destacou a grande expectativa para a apresentação do *Sôdade do Cordão* em sua edição do dia 3 de fevereiro:

Há uma grande curiosidade em torno da apresentação do ‘*Sôdade do Cordão*’, iniciativa do maestro Villa-Lobos sob o patrocínio do DIP (Departamento da Imprensa e Propaganda). Pae Alufá é o Cacique-Chefe, embora todos obedeçam à orientação artística do maestro Villa-Lobos. Bailados, cantos, indumentária, lendas amazônicas, tudo obedece à inspiração pitoresca das mais profundas camadas populares do Brasil [...]”<sup>686</sup>.

<sup>683</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 30.

<sup>684</sup> *Jornal O Globo*, sexta-feira, 2 de fevereiro de 1940. Matutina. Rio de Janeiro, Ano XVI, edição 4215, p. 1 e 3. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Uma segunda apresentação ocorreu em 5 de março de 1987, promovido pelo Museu Villa-Lobos em homenagem ao centenário de nascimento do maestro. Conforme *O Jornal do Brasil*, domingo, 1º de março de 1987. Rio de Janeiro, Caderno B/Especial, p. 6. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017.

<sup>685</sup> *Jornal Correio da Manhã*, terça-feira, 6 de fevereiro de 1940. Rio de Janeiro, Ano XXXIX, edição, p. 14; *jornal Diário de Notícias*, terça-feira, 6 de fevereiro de 1940. Rio de Janeiro, Ano X, Edição 5.300, p. 5 e *Jornal do Brasil*, quinta-feira, 8 de fevereiro de 1940. Rio de Janeiro, Ano XLIX, Edição 31, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017.

<sup>686</sup> *Diário de Notícias*, sábado, 3 de fevereiro de 1940. Rio de Janeiro, Ano X, Edição 5.290. p. 8. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017.

Outra inserção do maestro foi no cinema. Servindo como exemplo clássico da ideologia do americanismo, em 1942, deu-se o lançamento do filme norte-americano *Alô amigos*, com a participação de Villa-Lobos e com sessão inaugural patrocinada por Darci Vargas (1895-1968), esposa do presidente Getúlio. No filme, Zé Carioca mostra as coisas belas do Brasil ao Pato Donald. Segundo o jornal *A Manhã*, Zé Carioca era o retrato do malandro carioca: chapéu embicado, guarda-chuva, charuto e seu senso de humor, que desejava resolver tudo na piada<sup>687</sup>. Pode-se dizer que a esperteza de Zé Carioca sugere a própria figura de Vargas: amistoso e “esperto” ao tratar do jogo político.

Ainda em relação ao cinema, torna-se obrigatória a projeção de cinejornais, documentários de curta metragem, obrigatórios antes das sessões de cinema, destacando os desfiles cívicos, as viagens do presidente, o aniversário de Vargas e do regime do Estado Novo, o Dia do Trabalho, da Bandeira, a Semana da Pátria, etc<sup>688</sup>. Através de rituais patrióticos, o governo Vargas imprimia um sentimento de exaltação popular e de apologia nacionalista ao novo regime. Arelada a esta imagem de grandeza criou-se também prédios majestosos como o do Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho, o Ministério da Guerra, a Central do Brasil, etc.

O teatro foi outro exemplo de instrumento educativo por excelência no Estado Novo. Criou-se em São Paulo, o “Teatro Proletário”, cujo objetivo era de fazer uma propaganda pró-sindicalização, através do estímulo ao lazer dos operários e suas famílias. Este teatro teve por incumbência retratar exemplos de bom comportamento, de cumprimento de dever, construindo o modelo de “operário-padrão”. O Ministério do Trabalho, como dito anteriormente, criou ainda um concurso literário destinado à produção de romances e peças teatrais dirigidos aos operários. Era uma estratégia contra o que o regime julgava ser uma literatura destinada à subversão moral e à agitação popular. Aqui também o DIP e o Ministério do Trabalho agiram em íntima conexão, a fim de promoverem uma política cultural para as massas.

Outro aspecto que chama atenção nesta proposta cultural foi o esforço no sentido de reconceituar o *popular*. O *povo* passou a ser definido como a expressão mais autêntica da “alma nacional”, embora fosse configurado, simultaneamente, como analfabeto, inconsciente e

---

<sup>687</sup> MORAES, Vinícius. “Cinema”. In: *Jornal A Manhã*, sexta-feira, 27 de agosto de 1942. Rio de Janeiro, Ano XVII, nº. 17, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017.

deseducado, carregando consigo marcas de positividade e negatividade. Essas ambiguidades, na concepção da época, só seriam resolvidas através de uma “educação popular” levada a cabo pelas elites, na busca de assegurar a positividade de nossas raízes, de nossa nacionalidade. Esta concepção teve sua forma mais elaborada no discurso modernista sendo, mais tarde, absorvida e implementada como proposta ideológica do Estado Novo.

A seguir, a ação do Ministério Capanema na conformação desse projeto de nacionalização cultural.

### 4.3 – O Ministério Capanema

Por mais amizade que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isto, aliás, me deixa danado de raiva e é a razão por que fujo sempre das altas personalidades. Por carta e de longe, posso me explicar com menos propensão ao consentimento.

Mário de Andrade<sup>689</sup>

Se não é possível falar de educação e cultura no Brasil sem a menção de Gustavo Capanema (1900-1985), ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas de 1934 a 1945, tampouco é possível deixar de resgatar o ambiente intelectual, político e ideológico daqueles anos e, assim, entender melhor o legado que deles recebemos. A própria denominação de “tempos Capanema” para o período não é fortuita, pois um novo padrão de relacionamento passava a ligar intelectuais e classe dirigente no Brasil, cujo resultado foi o surgimento de uma *elite intelectual*, cujo prestígio cultural e/ou científico emprestava legitimidade ao regime. Simultaneamente, o Estado tornava-se o regulador de um novo estatuto para as ocupações de nível superior, reforçando a aproximação da intelectualidade (este espaço que se abria oferecia oportunidades tanto do tipo financeiro quanto de prestígio sociocultural).

---

<sup>688</sup> Sobre a programação das festas cívicas ver o jornal *A Manhã*, dias 6, 11 e 19 de novembro de 1942 e 18 a 22 de abril de 1943. Quanto ao jornal cinematográfico ver o jornal *A Manhã*, 12 de fevereiro de 1943. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/04/2017.

<sup>689</sup> Carta de Mário de Andrade ao Ministro Capanema, em 23.02.1939. Ver SCHWARTZMAN, Simon. et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo, Paz e Terra:FGV, 2000, 386-387. Carta trata da recusa de Mário em aceitar o cargo para dirigir a Enciclopédia, no Instituto do Livro.

Neste contexto, a plataforma da Aliança Liberal já indicava a necessidade de urgentes reformas de ensino, como aspecto da questão social. Medidas de conjunto, associando reformas educacionais e econômicas, se impunham para solucionar tal questão. A criação de um ministério para a educação e saúde, como uma das primeiras medidas do governo provisório, em 14 de novembro de 1930, já indicava a existência de uma decisão no sentido de sistematizar as reformas de educação que na década anterior foram realizadas em vários estados<sup>690</sup>. Com o ministério, no entanto, elas passaram a adquirir um caráter de centralização sob uma orientação unificada e traziam sempre a justificativa de incluir o Brasil na paisagem do mundo moderno. Para dirigir o Ministério, foi convidado Francisco Campos, representante de Minas Gerais que, no seu estado, dirigira uma reforma de ensino primário e normal, além de ter sido uma “compensação” do governo federal a Minas pela participação na “Revolução de 1930”. Por ocasião dessa reforma educacional em Minas, Francisco Campos lançara mão, para fundamentá-la, das propostas da Escola Nova, apesar de se apresentar como um antiliberal na política<sup>691</sup>. Francisco Campos saiu do ministério em 1932 assumindo Washington Pires (1892-1970), outro mineiro, o seu lugar. Em 25 de julho de 1934, este foi substituído por Gustavo Capanema, igualmente mineiro, que permaneceu no posto até 1945. A sua gestão no ministério foi marcada por grandes reformas na área de educação.

Segundo Marinete Silva, a importância do tema também pode ser comprovada no texto da Constituição de 1934 que, ao contrário daquela de 1891, teve um capítulo específico sobre educação e demonstrou claramente uma nova mentalidade acerca do problema. A nova Carta inaugurou uma política nacional em matéria educativa. Competia à União exclusivamente, “traçar as diretrizes da educação nacional” e “fixar o Plano Nacional de Educação, compreendido do ensino de todos os graus e ramos, comuns e especializados e coordenar e fiscalizar a sua execução, em todo o território do país”. O ensino primário passou a ser gratuito e de frequência obrigatória. A União e os municípios ficam obrigados a aplicarem “nunca menos de 10% e, os Estados e o Distrito Federal nunca menos de 20% da renda resultante dos impostos na

---

<sup>690</sup> Os anos 20 consagraram as mais importantes reformas educacionais, todas elas batizadas com nomes de educadores que as conceberam: reforma Anísio Teixeira, reforma Francisco de Azevedo e reforma Francisco Campos.

<sup>691</sup> A partir de 1937, como Ministro da Justiça do Estado Novo, Campos explicita sua posição em relação à educação como “[...] por um lado, lugar de disciplina – moral e cívica –, da obediência, do adestramento, da formação da cidadania e da força de trabalho necessárias à modernização consentida. Por outro, finalidade submissa aos desígnios do Estado, organismo político, econômico, mas, sobretudo, ético, expressão e forma harmoniosa da Nação

manutenção dos sistemas educativos”. O ensino religioso passou a ser de frequência facultativa e, ministrado de acordo com a confissão religiosa dos pais ou responsáveis pelo aluno, constituindo-se matéria nas escolas públicas primárias, secundárias, profissionais e normais<sup>692</sup>.

A política educacional do governo Vargas traduziu também os vários interesses políticos em jogo. Um novo quadro foi sendo delineado principalmente a partir de 1935, quando a educação passou de problema nacional a problema de segurança nacional. A partir de 1937, já não se tratava de manter uma coligação tão heterogênea no poder. Alguns dos antigos aliados foram alijados; o movimento popular, duramente golpeado depois de 1935; e o debate, que se desenvolvia na área pedagógica desde a década anterior, interrompido. O Estado dava forma jurídica ao estado de exceção que se instalara com as sucessivas decretações do estado de sítio a partir de 1935. Ao lado da repressão, o governo lançava mão de outros instrumentos para buscar apoio junto aos trabalhadores urbanos, através de medidas de ampliação da cidadania – direitos trabalhistas, salário mínimo, sindicalização e assistencialismo diverso – limitadas, entretanto, aos trabalhadores urbanos de carteira assinada, isto é, aos operários da indústria nascente. Permaneciam à margem desta “cidadania concedida”, além dos outros tipos de trabalhadores urbanos, os trabalhadores rurais, mantendo-se intocado o latifúndio e as oligarquias agrárias. Portanto, a *nova ordem* não implicava mudanças tão radicais<sup>693</sup>.

Segundo Bomeny, o projeto político a ser materializado pelo *novo* Estado tinha como núcleo central, portanto, a construção da nacionalidade, o que vale dizer a afirmação da *identidade brasileira*. Estava em questão a identidade do trabalhador, a construção de um homem *novo* para um Estado que também se pretendia *novo*, incluindo-se igualmente nesta pauta a delimitação do que seria aceito como nacional e, por contraste, o que seria considerado estrangeiro, estranho, ameaçador. “Ambicioso e extenso, o projeto estadonovista devia orientar todas as iniciativas do Estado dirigidas a sua própria construção e à construção da sociedade”<sup>694</sup>.

Neste cenário, o Ministério da Educação e Saúde procurou sedimentar o projeto estadonovista de afirmação da nacionalidade de dois modos: priorizando sua missão educacional propriamente dita e patrocinando a *alta cultura*. No que tange a esta última, empreendeu-se todo

---

brasileira”. Ver MORAES, Maria C. M. de. “Estratégia de intervenção política e ideológica”. *Revista Plural*: Ano 2, nº 2, jan/jun. 1992, p. 47.

<sup>692</sup> Ver SILVA, Marinete dos Santos. *A Educação Brasileira...*, cit., p. 9.

<sup>693</sup> Sobre a questão da cidadania no país ver CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 89-157.

um esforço para distingui-la de uma cultura *menor*, a partir do critério da maior nacionalidade da primeira. A partir daí, o Estado investiu em projetos culturais grandiosos, situados no limite entre a mobilização controlada das massas e a mera propaganda política do regime. Foi esse o caso da criação de serviços de radiodifusão, comunicação e canto coral, todos eles instrumentalizadores de uma imagem de um Brasil integrado, capaz de obscurecer as diferenças e as desigualdades da sociedade.

Inserido neste contexto, Villa-Lobos não estava somente interessado em elevar a arte e/ou formar novas gerações conhecedoras da música *elevada*. Dotado de posicionamento político e ideológico e, plenamente consciente das atitudes que tomava, ele percebeu as interferências entre o plano político e o educacional e, em consequência, o lugar que a sua proposta de educação musical podia ocupar neste mesmo projeto. Com isso, as relações entre o maestro e governo se estreitaram.

Sua primeira incursão na educação musical foi realizada em São Paulo, sob os auspícios do coronel João Alberto, interventor no estado. O compositor apresentara anteriormente a Júlio Prestes, presidente do estado e candidato à presidência da República, uma proposta de educação musical que, com a “Revolução de 30”, viu-se arquivada. O interventor no estado era pianista amador e ligado a Graça Aranha, instigador da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos acabou por se aproximar dele e propor novamente a sua excursão artística, no que foi atendido por João Alberto, interessado em apaziguar as tensões em São Paulo. Concluído este primeiro trabalho, o maestro regressou ao Rio de Janeiro e foi convidado por Anísio Teixeira para organizar o ensino de música no Distrito Federal. Aceito o convite, aqui começava uma história de quinze anos de serviço público.

Mas antes de continuá-la, veremos como se deu o debate educacional na época, em cujo campo, vários discursos se apresentaram como os detentores das raízes culturais, ou como se dizia na época, da *alma* da nação. A forma como esses embates aconteceram e as políticas implementadas por Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde consolidaram o projeto político da nacionalidade e, ao mesmo tempo, atribuíram à educação o poder de *lapidar* a sociedade e a missão cívica de *salvar* a nação. Uma nação mestiça, desigual e polifônica que se desejava transformar numa nação *brasileira e uníssona*.

---

<sup>694</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 151.

### 4.3.1 - O debate educacional

Antes mesmo da instalação do Ministério Capanema, nas primeiras décadas do século XX e, dada a quase inexistência de um sistema organizado de educação pública no país, desenvolveu-se no Brasil um amplo movimento de debates e experiências em torno do assunto. Nesse contexto, a Associação Brasileira de Educação, fundada em 1924 por Heitor Lira, tinha como principal função debater a questão educacional através da realização de conferências nacionais, publicações de revistas e cursos de diversos tipos. No debate havia os defensores de uma educação humanística sobre a técnica; os que defendiam um ensino universal contra os que defendiam uma escola distinta para cada setor da sociedade; e ainda os que se preocupavam com uma educação com conteúdo ético e ideológico contra os que defendiam um ensino agnóstico e leigo. Destacavam-se também os defensores de uma escola pública contra os defensores de uma escola privada, ou ainda, os defensores de uma educação para as elites contra os defensores de uma educação popular. Neste embate, contudo, optar por esta ou aquela orientação pedagógica significava tomadas de posição completamente distintas, que levariam o país a seguir caminhos igualmente distintos.

Em vários estados, como Minas, São Paulo e Rio de Janeiro, entre outros, foram realizadas reformas de ensino inspiradas na crença sobre o poder transformador e modernizador da educação. As ideias e princípios que nortearam as reformas vinham do Movimento *Escola Nova*, inspirado em Dewey, que defendia a universalização do ensino em um país com quase 80% da população analfabeta, como já tinha apontado Machado de Assis. Os “liberais da educação” defendiam a bandeira de uma educação pública, gratuita e laica. Nesse contexto, a Escola Nova se contrapunha à Pedagogia Tradicional, de influência herbartiana, e à Pedagogia Libertária, associada ao movimento anarquista.

Em relação às experiências educacionais em bases libertárias, estas foram implementadas no Brasil no início do século XX, tendo sido influenciadas pelos movimentos que se desenvolviam na época, em outros países, em particular na Espanha, onde Francesc Ferrer y Guàrdia (1859-1909) sistematizava as bases da Escola Moderna. O projeto baseava-se na individualidade da criança; na coeducação dos sexos e de classes sociais; no ensino racional e integral. Várias Escolas Modernas foram criadas no mundo todo, associadas a sindicatos, inclusive no Brasil, vinculadas à Confederação Operária Brasileira – COB. Foram fundadas duas

escolas em São Paulo, uma em 1909 e outra em 1913 pelo anarquista sindicalista Adelino Tavares de Pinho e, em 1915, a fundação da Universidade Popular de Cultura Racionalista e Científica, pelo sindicalista e anarquista Florentino de Carvalho<sup>695</sup>.

Para os anarquistas a educação se colocava como uma questão central. Para eles, “a futura sociedade só se implantaria, se houvesse uma transformação profunda no homem trabalhador. O que o projeto anarquista almejava era uma revolução social não apenas uma revolução política. Daí o privilégio da educação entendida como ampla formação cultural”<sup>696</sup>. A influência anarquista, contudo, declinou na década de 1920 sob o impacto da intensa repressão que se abateu sobre o movimento. Aos duros golpes sofridos em 1921, se somaram as deportações em massa de 1924. Além disso, o crescimento da influência comunista contribuiu para a perda de influência dos anarquistas no meio operário, e as propostas da Pedagogia Libertária não conseguiram institucionalizar-se e mesmo a sua divulgação se fez com grandes limitações, por conta da dificuldade de manter periódicos de orientação anarquista durante longos períodos.

Com o declínio da influência anarquista na arena da política educacional, as diferenças de opinião foram, aos poucos, se cristalizando até a polarização que finalmente se estabeleceu entre os representantes do chamado *Movimento Escola Nova* e da Igreja Católica. O confronto que se estabeleceu entre os *Pioneiros* e a ala conservadora, liderada pela Igreja Católica se deu principalmente pela defesa liberal de uma educação não confessional e pública. No entanto, a Igreja não só defendia o ensino religioso, como ela própria era proprietária de uma rede de escolas no país.

A Escola Nova, defendida por Anísio Teixeira (1900-1971), Fernando de Azevedo (1894-1974), Manuel Lourenço Filho (1897-1970) e Francisco Campos (1891-1968), para falar dos mais conhecidos, se apresentou nos anos vinte como o mais forte movimento no campo educacional brasileiro, enfrentando na década seguinte a oposição da Igreja Católica, cujos intelectuais de maior destaque foram Jackson de Figueiredo (1891-1928), diretor do Centro Dom Vital e da Revista *A Ordem*, sendo substituído, após sua morte, por Alceu Amoroso Lima (1893-1983); Padre Leonel Franca (1893-1948) e pelo Cardeal Leme (1916-1942). O embate dessas duas posições, ao lado do projeto educativo das Forças Armadas e o de Francisco Campos,

---

<sup>695</sup> Sobre a educação anarquista no Brasil ver AHAGON, Vitor Augusto. *A trajetória militante de Adelino de Pinho: passos anarquistas na educação e no sindicalismo*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em História, da Universidade de São Paulo, 2015, 202p.

denotou a relevância política que a educação assumiu nesse período, ao mesmo tempo em que deixou transparecer os componentes ideológicos existentes na arena política do país e os vários agentes envolvidos<sup>697</sup>.

### ***Os Pioneiros da Escola Nova***<sup>698</sup>

Anísio Teixeira (1900-1971), o mais conhecido representante da Escola Nova, fez parte de uma geração de intelectuais que acreditava no poder da educação enquanto organizadora e transformadora da sociedade. Ele formou-se em Direito pela Universidade do Rio de Janeiro em 1922, exerceu o cargo de Inspetor Geral de Ensino na Bahia, entre 1924 e 1928 e, no exercício do cargo, viajou pela Europa e EUA, onde teve contato com as ideias de John Dewey (1859-1952). Em 1930 publicou os ensaios do filósofo sob o título *Vida e Educação*. Em 1931, a convite do prefeito Pedro Ernesto Batista veio da Bahia para o Rio de Janeiro e assumiu a Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, onde conduziu uma reforma que atingia as escolas primárias e secundárias, chegando à criação de uma universidade municipal, a Universidade do Distrito Federal (UDF). Aí permaneceu até 1º de dezembro de 1935, sendo altamente combatido pelos representantes da Igreja. Durante o Estado Novo, o educador sofreu suas maiores derrotas e, a mais marcante foi, sem dúvida, a perda do cargo de secretário de educação do Distrito Federal em 1935, quando foi substituído por Francisco Campos. O estudo de seu pensamento torna-se importante para entender o contexto em que Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde, se inseriu, bem como, a oposição política que sofreu da Igreja Católica, denotando os embates políticos do período.

Ele considerava a escola como um instrumento de nivelamento político e econômico, cujo objetivo era tornar-se o aparelho de equalização de oportunidades econômicas e sociais de cada indivíduo. A “educação não era privilégio” e, conseqüentemente, a escola não estava, na visão de Anísio de Teixeira, a serviço de nenhuma classe, qualquer que fosse, mas a serviço do indivíduo, preparando-o para a vida, na medida e proporção de seus valores intrínsecos. Anísio defendia a

---

<sup>696</sup> GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do Trabalhismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.87.

<sup>697</sup> Sobre o assunto ver SCHWARTZMAN, S. *et alli*. *Tempos de Capanema...*, cit., p. 63 e 71-79.

<sup>698</sup> Sobre o *Movimento Escola Nova* ver: TEIXEIRA, Anísio. *Educação para a democracia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936; Azevedo, Fernando de. *A educação e seus problemas*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937; LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom. *Introdução ao Estudo da Escola Nova*. São Paulo, Companhia

existência de uma “escola pública, universal e gratuita” que, em consequência, teria certa independência que a tornaria capaz de produzir pessoas para uma sociedade mais aberta, na medida em que a educação devia ser igual para todos. Além disso, a base teórica da *Escola Nova* defendia a existência de novas metodologias, novos princípios pedagógicos, que buscassem formas mais criativas e menos rígidas de aprendizagem. Cabia ao Estado desempenhar aí um importante papel, no sentido de enfrentar as resistências dos grupos privilegiados que se opunham a tais mudanças<sup>699</sup>.

Em sua defesa da democracia, Anísio Teixeira acreditava que a carência dos indivíduos era proveniente da omissão dos governos para garantir condições sociais e escolares que viabilizassem, acima de tudo, a formação de cidadãos. Para ele, a escola devia ser um espaço real, em que a criança praticasse uma vida melhor, com acesso à arte, à ciência, à saúde, à recreação, ao estudo de livros, revistas e, sobretudo, com professores bem preparados. Essa concepção de educação teve como base filosófica, o pensamento de Dewey, filósofo norte-americano que participava ativamente do debate sobre a política de imigração em seu país, na década de 1920 e colaborava com instituições voltadas para a população pobre e imigrante norte-americana. Em sua obra *Democracy and Education* ele discutiu a questão de que a teoria social deveria ser um guia metodológico de investigação e planejamento; destacava o papel do estudo das ciências, pois este teria um papel fundamental para reforçar o caráter e o espírito dos homens. Em sua obra, critica ainda a ideia de que as classes menos favorecidas deviam receber preparação profissional para atender às exigências do regime industrial, ou seja, uma educação técnica voltada para profissões especializadas<sup>700</sup>.

Percebe-se que as ideias de Dewey conduziram as concepções de Anísio Teixeira na direção de romper o elo que se havia estabelecido no pensamento educacional brasileiro entre processo produtivo e processo escolar. Isso se refletiu também na busca de um modelo diferente daquele que a psicologia oferecia, dando espaço para um modelo mais voltado para a filosofia e a arte. A renovação do processo educacional devia levar em conta o fato da criança receber o conhecimento e trabalhar pessoalmente para conquistá-lo. Essa seria a verdadeira essência do ser

---

Melhoramentos, 1942; LIMA, Hermes. *Anísio Teixeira – estadista da educação*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

<sup>699</sup> Entretanto, esta afirmação da necessidade de intervenção do Estado na educação não está posta em Dewey, segundo Luiz Antonio Cunha, no livro *Educação e Desenvolvimento Social no Brasil*. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1977, p. 47.

humano segundo este pensador. Tais ideias levaram Anísio a pensar a filosofia como aquela que faria a ligação entre o conhecimento científico e a tradição ou, ainda, entre as bases culturais do presente e do passado, a fim de dar forma à modernidade<sup>701</sup>.

Assim, o *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova* lançado em 1932 consolidava a visão de um segmento da elite intelectual que, embora com diferentes posições ideológicas, vislumbrava a possibilidade de interferir na organização da sociedade brasileira do ponto de vista da educação. Redigido por Fernando de Azevedo, o texto foi assinado por 26 intelectuais, entre os quais, Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto, Lourenço Filho, Roquette Pinto, Delgado de Carvalho, Hermes Lima e Cecília Meireles. Ao ser lançado, em meio ao processo de reordenação política resultante da *Revolução de 1930*, o documento se tornou o marco inaugural do projeto educacional no país. Além de constatar a desorganização do sistema escolar, propunha que o Estado organizasse um plano geral de educação e defendia a bandeira de uma *escola única, pública, laica, obrigatória e gratuita*. O movimento reformador foi alvo de crítica da Igreja Católica que, naquela conjuntura, era forte concorrente do Estado na expectativa de educar a população, e tinha sob seu controle a propriedade e a orientação de parcela expressiva das escolas da rede privada<sup>702</sup>.

Em relação ao método científico, este era visto pelos *Pioneiros* como instrumento de aperfeiçoamento contínuo e ilimitado, melhorando o aproveitamento dos recursos naturais e ampliando as possibilidades materiais. “A técnica sempre existiu, mas uma técnica que tenha bases científicas é própria de nossa época”. Esta relação de novo tipo entre técnica e ciência é básica numa sociedade industrial. A nova ordem econômica e social defendida pelos *Pioneiros* estava baseada, portanto, na indústria e na democracia social<sup>703</sup>.

A ordem industrial exigia também uma nova concepção de homem. Mais do que defini-lo, os *Pioneiros* o descreveram como ser social e evolutivo o que significava que a própria sociedade também se transformava. Segundo Cury: “se o ‘Sapiens é sempre socius, o fundamento da sociedade humana é o trabalho, ou seja, o ‘socius é o faber’. [...] mas, se o trabalho, como

---

<sup>700</sup> Ver NUNES, Clarice. *Anísio Teixeira entre nós: A defesa da educação como direito de todos*. Educação e Sociedade, Ano XXI, nº 73, dezembro de 2000, p. 29.

<sup>701</sup> Idem, p. 30-31.

<sup>702</sup> *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*. Informações obtidas no site [www.cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/ManifestoPioneiros](http://www.cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Educacao/ManifestoPioneiros). Acesso em 07/05/2017.

<sup>703</sup> CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1988, p. 74.

produção econômica, é primordial não significa que o homem seja só produção. [...] O homem enquanto ‘faber’ é também um ser ético”<sup>704</sup>.

Trata-se de uma defesa do trabalho em quadro diverso do que se construía anteriormente no Brasil com a escravidão, cuja imagem ainda influenciava com tanta força a sociedade brasileira. Nesse sentido, no *Manifesto dos Pioneiros* a relação entre trabalho e educação se apresentava da seguinte forma:

É certo que é preciso fazer homens, antes de fazer instrumentos de produção. Mas, o trabalho que foi sempre a maior escola de formação da personalidade moral, não é apenas o método que realiza o acréscimo da produção social, é o único método suscetível de fazer homens cultivados e úteis sob todos os aspectos<sup>705</sup>.

Nesta linha de pensamento, a valorização do trabalho se iniciava já na escola, onde a atividade devia ser capaz de produzir prazer e ser significativa por si mesma. Ou seja, a atividade escolar, como toda atividade humana, devia valer por si mesma, e é desta forma que o trabalho seria fonte de felicidade. Por conseguinte, a realização de tal projeto implicava na transformação da escola em bases científicas; bem como, para garantir o seu caráter democrático era fundamental a implantação pelo Estado de uma escola única, que respeitasse os princípios de “laicidade, gratuidade, obrigatoriedade e coeducação”<sup>706</sup>.

Sobre a intervenção do Estado na educação, o *Manifesto dos Pioneiros* interpretava como indispensável, por considerar a educação “como função social eminentemente pública, logo ele é chamado a intervir na área, com a cooperação de todas as instituições sociais”<sup>707</sup>. Ao Estado, cabia então o papel de centralizar e dirigir um plano nacional de educação, expresso na escola pública e oficial.

Após a divulgação do *Manifesto*, os *Pioneiros* que atuavam no cenário educacional brasileiro, ampliaram as discussões em torno dos problemas pedagógicos. Desde a década de vinte eles estiveram envolvidos com as reformas de ensino, como já dito, cujos resultados se

<sup>704</sup> CURY, Carlos R. Jamil, *Ideologia e Educação Brasileira*, cit., p. 78.

<sup>705</sup> AZEVEDO, Fernando de. et alii. *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova (1932) e dos Educadores (1959)*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010, p. 41-42. (Coleção Educadores). Disponível no site [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acesso no dia 23/06/2014.

<sup>706</sup> AZEVEDO, Fernando de. et alii. *Manifesto dos Pioneiros...*, cit., p. 45.

<sup>707</sup> AZEVEDO, Fernando de. et alii. *Manifesto dos Pioneiros...*, cit., p. 43.

viram limitados pelo caráter regional das iniciativas e que refletiam, por sua vez, a confusão e instabilidade doutrinária da época. Mas as reflexões promovidas por estes pensadores afirmavam a reforma da educação como um instrumento de reforma da sociedade, pela via da preparação dos homens e dos técnicos.

Neste cenário de debates acerca da educação nacional, muitas das críticas propostas se referiam às limitações do ensino universitário. Em 1920, o governo federal instituiu a Universidade do Rio de Janeiro, resultado da junção da Escola Politécnica, da Faculdade de Medicina e de duas faculdades livres de direito preexistentes. Entretanto, esta universidade não preconizava atividades de pesquisa e de investigação pedagógica. Foi somente a partir da década de 1930, com a criação do Ministério da Educação e da Saúde que esse cenário mudou. Por um lado, Francisco Campos, então Ministro da Educação, se aproximava da *Escola Nova* ao preconizar que o ensino superior deveria ser ministrado preferencialmente pela universidade. Entretanto, a tão esperada Faculdade de Educação, Ciências, Letras, prevista pela reforma de ensino promovida pelo próprio Campos e que deveria ser inserida na Universidade do Rio de Janeiro, não chegou a ser organizada<sup>708</sup>. A Reforma Francisco Campos acabou por provocar uma acirrada disputa entre os dois maiores grupos vinculados à educação: a Igreja Católica e a Escola Nova. As disputas centraram-se em torno das questões da gratuidade e da obrigatoriedade do ensino e do papel da religião na nova política educacional.

Nessa mesma época, em São Paulo, era criada a Universidade de São Paulo (USP), mediante a incorporação de algumas escolas superiores já existentes, de diversos institutos técnico-científicos mantidos pela administração estadual e da recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Enfraquecidos após o movimento de 1930, os paulistas desejavam recuperar sua posição política no quadro nacional e a criação de uma universidade que privilegiasse as Ciências Sociais foi o caminho escolhido para este fim.

No Rio de Janeiro, o prefeito Pedro Ernesto Batista, também procurou implantar reformas sociais voltadas para a educação e a saúde. Em relação à educação, ele convidou Anísio Teixeira, para assumir a Diretoria Geral de Instrução. Em prol de um sistema escolar público, gratuito, obrigatório e leigo, Anísio se empenhou na expansão e na modernização do sistema escolar nos

---

<sup>708</sup> Sobre os embates educacionais e a criação da Universidade do Distrito Federal ver FERREIRA, Marieta de Moraes. “Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários de História no Rio de Janeiro”. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.) *Estudos sobre a escrita da História*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p.139-161.

níveis primário e secundário. E, nesta direção, considerando a formação dos professores como necessária para a melhoria do ensino, transformou a antiga Escola Normal, destinada à formação de professores do ensino primário, numa escola superior para professores criando, assim, o Instituto de Educação. O próximo passo foi a criação da Universidade do Distrito Federal (UDF), em 4 de abril de 1935, contrariando o modelo das Universidades existentes, pois estas eram vinculadas ao Ministério da Educação e Saúde e a UDF estava vinculada ao governo municipal.

Em relação ao ensino universitário, a proposta de Anísio era a de criar instituições para disseminar a produção científica, filosófica e literária, tendo a pesquisa voltada para a docência. Neste sentido, o caráter inovador da UDF consistia no fato de que, pela primeira vez no país, submetia-se o magistério a uma formação de nível superior com a Escola de Educação situada ao lado do Instituto de Filosofia e Letras, do Instituto de Ciências, do Instituto de Política e Direito, do Instituto de Artes e Desenho e do Instituto de Música. Para Anísio, o profissional da área de Educação era um intelectual e, por isso, a melhoria na qualificação docente se fazia cada vez mais necessária, a partir da junção entre ciência e arte, com o intuito de investigar, ensinar e transmitir conhecimentos<sup>709</sup>.

Segundo Schwartzman, a Universidade do Distrito Federal representou “a esperança de setores liberais da intelectualidade do Rio de Janeiro, que viam, enfim, surgir uma instituição de nível superior à altura de suas aspirações”<sup>710</sup>. Os seus cursos foram solenemente inaugurados em 3 de julho de 1935, com a presença de Capanema e de Pedro Ernesto. No discurso de inauguração, Anísio Teixeira deixou clara essa nova concepção de universidade:

Muitos sonhavam, é certo, iniciar, entre nós, a tradição universitária recusando essa liberdade de cátedra que foi conquistada pela inteligência humana nas primeiras refregas intelectuais de nossa época. Muitos julgavam que a Universidade poderia existir, no Brasil, não para libertar, mas para escravizar. Não para fazer marchar, mas para deter a vida... Conhecemos, todos, a linguagem deste reacionarismo. Ela é matusalênica. A profunda crise moderna, é, sobretudo uma crise moral. Ausência de disciplina. De estabilidade. Marchamos para o caos. Para a revolução. É o comunismo que vem aí. Falam assim, hoje. Falavam assim há quinhentos anos. É que a liberdade, meus senhores, é uma conquista que está sempre por fazer. Desejamo-la para nós, mas nem sempre a queremos para os outros. Há, na liberdade, qualquer coisa de indeterminado e de imprevisível, o que faz, com que realmente

<sup>709</sup> Ver TEIXEIRA, Anísio. *O problema da formação do magistério*. Educação e Ciências Sociais, 3 (8):139-141, 1958.

<sup>710</sup> Ver SCHWARTZMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema...*, cit., p. 226-227.

tiveram provado, até o fundo, a insignificância da vida humana, sem o acre sabor desse perigo.

Por isso é que a Universidade é, que deve ser, a manhã da liberdade. [...] Não morreram em vão os que morreram por esse ideal de um pensamento livre como o ar...

Todos os que desapareceram nesta luta, como todos que hoje nela se batem, constituem a grande comunhão universitária que celebramos com a inauguração solene dos nossos cursos.

Dedicada à cultura e à liberdade, a Universidade do Distrito Federal, nasce sob um signo sagrado, que a fará trabalhar e lutar por um Brasil de amanhã, fiel às grandes tradições liberais e humanas do Brasil de ontem<sup>711</sup>.

Se esta vocação liberal, por um lado, atraiu diversos intelectuais para os seus quadros, por outro, causou ataques diretos da Igreja e transformou-se também em desafio direto ao grande projeto universitário do Ministério da Educação e Saúde, sob o comando de Capanema.

Além das pressões do movimento católico, Anísio Teixeira sofreu as consequências da radicalização da luta política do ano de 1935. Em julho deste ano, o fechamento da Aliança Nacional Libertadora levou à preparação de levantes, deflagrados em Natal, Recife e Rio de Janeiro em fins de novembro, mas rapidamente sufocados. O governo de Getúlio mobilizou todo o aparato de propaganda para denunciá-lo como uma ação exclusivamente de comunistas, desencadeando violenta repressão sobre diversas correntes políticas de oposição e efetuando grande número de prisões, entre as quais a do próprio prefeito do Distrito Federal, em 5 de fevereiro de 1936.

O resultado desse embate foi a demissão de Anísio em 1º de dezembro de 1935, acusado de comunista, do Departamento Municipal de Educação do Distrito Federal, sendo substituído, logo depois, por Francisco Campos; e, em consequência, a renúncia, em protesto, de vários professores da nova universidade e de órgãos ligados ao Departamento de Educação. As atividades da UDF, entretanto, não se interromperam imediatamente e, em 1936, as aulas foram iniciadas com professores de uma missão francesa e vários nomes da intelectualidade brasileira, incluindo na área de música, os nomes de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. A extinção

---

<sup>711</sup> “A instalação ontem, dos cursos da Universidade do Distrito Federal”. Discurso publicado no jornal *Correio da Manhã*, quinta-feira, 1º de agosto de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, edição 12.484, p. 05. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 12/07/2014.

definitiva, entretanto, já se prenunciava, embora o fechamento só viesse a ocorrer formalmente em 20 de janeiro de 1939, data do decreto-lei assinado por Vargas<sup>712</sup>.

Em relação à posição de Villa-Lobos frente à saída de Anísio Teixeira, há controvérsias se ele também pediu demissão de seu cargo, na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) do Distrito Federal, afinal, como se sabe, ele permaneceu. Sobre a questão há, no acervo de correspondência do maestro, uma carta com data de 1º de dezembro de 1935, endereçada ao Prefeito Pedro Ernesto, onde o maestro se colocou também demissionário. A carta, datilografada, na verdade, é uma cópia carbono e não possui assinatura, mas a data coincide com a da carta demissionária de Anísio Teixeira.

Exmº Sr. Dr. Pedro Ernesto  
DD Prefeito do Distrito Federal

Lamentando profundamente o afastamento do grande educador Anísio Spinola Teixeira, venho apresentar a V. Excia. o meu pedido de demissão do cargo de Superintendente de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação do Distrito Federal, embora continue com a mais respeitosa admiração pelos atos patrióticos de V. Excia. dentre eles ter escolhido Anísio Teixeira como um dos primeiros colaboradores da admirável obra da administração de V. Excia, que mais se ressalta a realização eficaz do problema educacional.

Atenciosas saudações.  
(a) H. Villa-Lobos<sup>713</sup>

Apesar de uma minuciosa busca no acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, não foi possível localizar o documento original, supostamente encaminhado por Villa-Lobos ao prefeito Pedro Ernesto. Curiosa também foi a constatação de que, embora sendo o repositório do espólio da antiga Prefeitura do Distrito Federal, este acervo quase não possui documentação referente ao período de 1930 a 1940, sobretudo em relação ao ano de 1935. Não há nenhum documento relativo a Anísio Teixeira, à Universidade do Distrito Federal, à demissão de Villa-

---

<sup>712</sup> Segundo Schwartzman, fizeram parte da mencionada missão francesa: Émile Brehier (filosofia), Eugène Albertini, Henri Hauser e Henri Troncon (História), Gaston Léduc (linguística), Pierre Deffontaines (geografia) e Robert Garic (literatura); além de Roberto Marinho de Azevedo, Lélío Gama, Lauro Travassos, Djalma Guimarães, Bernhard Gross, Alfred Scheffer, Viktor Lenz, Otto Rothe, Luís Freire, Joaquim Costa Ribeiro, Luís Dorthworth (nas ciências físicas e naturais); Jorge de Lima, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Álvaro Vieira Pinto, Luís Camilo de Oliveira Neto, Josué de Castro, Afonso Arinos de Melo Franco (em filosofia, letras e ciências sociais); Lourenço Filho, Mário Casassanta (em pedagogia); Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Arnaldo Estrela, Cândido Portinari (em pintura, escultura e música); e outros. SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 228.

Lobos e, tampouco, sobre o Departamento Municipal de Instrução Pública. Tudo indica que este “esquecimento” na memória oficial, da demissão de Anísio Teixeira não tenha sido fortuita, tendo em vista que o momento foi marcado por forte censura e repressão do governo de Getúlio.

Todavia, após um exaustivo levantamento neste mesmo acervo de correspondência do maestro, uma nova carta foi encontrada, com data de 6 de dezembro de 1935, do cantor Athos a Villa-Lobos, onde se desculpava por ter faltado à apresentação da *Missa de Beethoven*, tendo em vista problemas de saúde e, já no final, lamentava as notícias dos jornais sobre o pedido de demissão do maestro:

[...] Mas, todos nós, cantores ou não, que sob a vossa Direção temos trabalhado em prol da elevação da Arte no nosso Brasil, estamos seguros de que não nos abandonareis, e naturalmente o Dr Pedro Ernesto saberá compreender a grande necessidade de manter-vos, por reconhecer que sois insubstituível no patriótico e elevado cargo que ocupeis. Por isso mesmo, alio-me aos que enviaram o memorial nesse sentido ao Snr Prefeito<sup>714</sup>.

A informação pode ser comprovada a partir da pesquisa em quatro jornais da época: *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *A Noite* e *O Globo*. A demissão de Anísio Teixeira ocupou as páginas desses jornais, por vários dias, com menções, ora de repúdio, ora de apoio ao educador, dentre estas, a tal carta demissionária do maestro. O assunto teve grande repercussão na época.

No jornal *Diário Carioca* (1928-1965), por exemplo, o assunto foi tratado diariamente durante todo o mês de dezembro de 1935. Já em 1º de dezembro, o jornal informava que após uma reunião, no Palácio do Catete, com o Presidente da República e várias autoridades militares, o prefeito Pedro Ernesto foi informado que se manteria no cargo, mas foi “compelido a demitir todos os funcionários municipais acusados ou suspeitos de professarem doutrinas extremistas, isto é, comunismo”. Na mesma edição, o jornal anunciava a carta demissionária de Anísio Teixeira<sup>715</sup>. Nas edições seguintes, o jornal deu grande destaque à repercussão do fato entre os

---

<sup>713</sup> Ver seção de correspondência do Museu Villa-Lobos: Pasta Prefeitura do Distrito Federal. Não há codificação para o documento.

<sup>714</sup> Carta ATHOS, João MVL2008-17A-0254, de 06/12/1935, 2p. Documento disponível na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos.

<sup>715</sup> *Diário Carioca*, domingo, 1º de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano VIII, edição 2.260, p. 2 e 16. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

vereadores do Distrito Federal: vozes a favor e contrárias<sup>716</sup>. Na edição do dia 4 de dezembro, o destaque foi a carta da Associação Brasileira de Imprensa em apoio ao educador<sup>717</sup>.

O jornal *A Noite* (1911-1957) também deu amplo destaque, durante todo o mês de dezembro de 1935, ao assunto da demissão. No dia 2 de dezembro, o jornal publicou a carta demissionária de Anísio Teixeira e anunciou a designação de Miguel Timponi, Secretário do Interior e Segurança, para responder interinamente pela pasta da Educação. Na mesma edição foi noticiado o pedido de demissão de vários colaboradores de Anísio:

Nós abaixo firmados, colaboradores do Dr. Anísio Spinola Teixeira nos serviços de Educação no Distrito Federal [...] vimos afirmar nossa surpresa ao ato que o afastou daquela administração.

Esponaneamente demissionários, temos a hombridade de declarar nossa inabalável convicção, haurida em testemunho quotidiano, que o Dr Anísio Teixeira se manteve absolutamente alheio a qualquer ideologia política subversiva da ordem constitucional, exclusivamente voltado à cultura nacional, pela educação e só com a educação<sup>718</sup>.

Outro jornal da época, o *Correio da Manhã* (1901-1974), também deu ampla cobertura ao episódio, destacando a forte oposição sofrida por Anísio, da parte dos educadores católicos:

O dr Anísio Teixeira demitiu-se ontem [...]

Tendo organizado o seu programa de ação, o ex-secretário foi arguido de comunista. Mais tarde, com a escolha de alguns professores para a Universidade do Distrito Federal, escolha de sua confiança, a acusação voltou a repercutir, acentuando-se aí uma profunda incompatibilidade entre o dr Anísio Teixeira e

<sup>716</sup> *Diario Carioca*, 3ª feira, 3 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano VIII, edição 2.261, p. 7. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016. Na sessão destacaram-se as falas do vereador Atilla Soares, a favor da demissão e do vereador Moura Nobre, contra a demissão.

<sup>717</sup> *Diario Carioca*, quarta-feira, 4 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano VIII, edição 2.262, p. 11. O assunto na Câmara de Vereadores continuou a ser notícia no dia seguinte, na edição do dia 5 de dezembro. Ver *Diario Carioca*, quinta-feira, 5 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano VIII, edição 2.263, p. 9. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

<sup>718</sup> Assinaram a carta Afrânio Peixoto, ex-reitor da Universidade do Distrito Federal; A. Carneiro Leão, ex-diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal; Roberto Marinho de Azevedo, ex-diretor da Escola de Ciências da Universidade do Distrito Federal; Gustavo Lessa, ex-diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais; Paulo de Assis Ribeiro, ex-chefe da Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares; Mario de Brito, ex-diretor da Escola Secundária do Instituto de Educação; Adroaldo Junqueira Freire Ayres, ex-diretor da Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural. Ver jornal *A Noite*, segunda-feira, 2 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXIV, edição de 8.606, p. 3, 11, 17, 25, 27 e 35. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016. O documento encontra-se também no Acervo Anísio Teixeira: ATc1935.12.01 – microfilme rolo 37, fot. 919. Disponível no site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). Acesso em 25/11/2016.

diversos educadores católicos, que o censurariam de público. É certo que o acusado replicou, mas a impressão era a de que ele não modificaria o seu programa.

Assim aconteceu.

Com os recentes acontecimentos sediciosos, do 3º Regimento de Infantaria e da Escola de Aviação, a posição do dr Anísio Teixeira tornou-se mais delicada. A polícia levou as suas informações ao conhecimento do presidente da República.

Ontem, estive em conferência com o sr Getúlio Vargas o prefeito do Distrito Federal. Quase que o objeto dessa conferência foi a situação do ex-secretário. Deixando o palácio, o sr Pedro Ernesto recebeu em audiência o dr Anísio Teixeira, que lhe apresentou logo o seu pedido de demissão, pedido que foi aceito<sup>719</sup>.

Na edição do dia 3 de dezembro, o *Correio da Manhã* deu destaque ao pedido de demissão de vários professores da Universidade do Distrito Federal, e de vários colaboradores da Diretoria de Educação: o sr Pedro Mattos, chefe da Divisão de Obrigatoriedade Escolar e Estatística e chefe de gabinete do secretário; o subchefe e o oficial de gabinete, Chermont de Britto e José Carlos Junqueira Ayres, respectivamente, bem como, Paschoal Leme - o Superintendente Interino do Ensino Secundário, e Renato Vianna, professor da Escola Dramática. O jornal informou ainda que o secretário interino, o sr. Miguel Timponi solicitou aos demissionários que se conservassem nos respectivos cargos. Houve uma iniciativa de abaixo-assinado do corpo docente da Universidade do Distrito Federal, pela manutenção de Anísio Teixeira, mas que não foi levado adiante, tendo em vista a recusa de adesão por parte de professoras “principalmente as de convicção arraigamente católica”<sup>720</sup>.

O jornal *Correio da Manhã*, que se destacou no período pela sua oposição ao governo de Getúlio, publicou ainda uma segunda carta de Anísio Teixeira ao prefeito Pedro Ernesto, onde o educador reiterou o seu pedido de demissão, afirmando que este sempre esteve formulado, desde que assumiu o cargo de Diretor de Instrução, mediante a impossibilidade de realização de seus programas educacionais. Anísio reiterou ainda que sua exoneração “não envolve, de modo algum, a confissão, que se poderia supor implícita, de participação, por qualquer modo, nos últimos

<sup>719</sup> Jornal *Correio da Manhã*, domingo, 1º de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, nº 12.589, p. 1. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

<sup>720</sup> Jornal *Correio da Manhã*, domingo, 1º de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, nº 12.589, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

movimentos de insurreição ocorridos no país”, e enfatizou sua crença na educação, “no sentido raro”<sup>721</sup>.

Quanto ao pedido de demissão do maestro Villa-Lobos do cargo de superintendente da SEMA, este também foi noticiado nos jornais, o que sugere que a carta endereçada ao Prefeito Pedro Ernesto, em 1º de dezembro, seja realmente verdadeira. O jornal *A Noite*, na edição de 5 de dezembro deu a seguinte nota: “O maestro Villa-Lobos pediu demissão do cargo de superintendente de Educação Musical e Artística”<sup>722</sup>. Nesta mesma edição, o jornal noticiou uma nova carta dos ex-colaboradores de Anísio Teixeira ao Sr. Miguel Timponi, datada de 3 de dezembro, reiterando o pedido de demissão anterior. Pelo visto, o governo tentava persuadir os colaboradores de Anísio para que voltassem atrás em seus pedidos de demissão, entretanto, os mesmos foram reiterados e, agora concedidos.

A carta demissionária de Anísio, bem como, a de seus colaboradores da Diretoria de Educação e também a do corpo técnico foram transcritas na íntegra nas páginas do jornal *O Globo* (1925-)<sup>723</sup>. Este jornal, de cunho conservador, deu ampla cobertura ao assunto, inclusive, fazendo uma forte campanha contra o prefeito Pedro Ernesto, considerado nas reportagens como um “enigma vermelho e branco”<sup>724</sup>.

Quanto ao pedido de demissão de Villa-Lobos, o jornal *Correio da Manhã* também lançou uma nota sobre o assunto,<sup>725</sup> enquanto no jornal *O Globo*, o assunto ocupou a sua primeira página, nas edições dos dias 5 e 6 de dezembro:

O pedido de demissão do maestro Villa-Lobos  
Como é do domínio público, o maestro Villa-Lobos também pediu demissão do cargo de superintendente de Educação Musical e Artística da Prefeitura, gesto este que causou sincero pesar em todos os nossos meios culturais e artísticos e

<sup>721</sup> Jornal *Correio da Manhã*, terça-feira, 3 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, nº 12.590, p. 5. A edição do dia seguinte publicou uma carta do prefeito ao ex-secretário agradecendo e enaltecendo sua obra: “[...] cumpre-me deixar bem claro o alto apreço em que o tenho como educador exemplar e culto, como cidadão probo e patriota, como administrador de segura visão e de rara envergadura [...]”. Ver Jornal *Correio da Manhã*, quarta-feira, 4 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, nº 12.591, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

<sup>722</sup> Jornal *A Noite*, segunda-feira, 5 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXIV, edição de 8.609, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

<sup>723</sup> Jornal *O Globo*, segunda-feira, 02 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Matutina, Geral, p. 2, 4, 6-7. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 30/12/2016.

<sup>724</sup> Jornal *O Globo*, quarta-feira, 4 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, p. 1. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 30/12/2016.

<sup>725</sup> Jornal *Correio da Manhã*, quinta-feira, 5 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXXV, nº 12.592, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

provocou um expressivo abaixo-assinado ao prefeito no sentido de não conceder a dispensa solicitada, conforme ontem divulgamos em nossa 6ª edição. Damos agora, a seguir, a carta dirigida pelo maestro Villa-Lobos, o senhor Pedro Ernesto, que ainda não se manifestou sobre a mesma [...] <sup>726</sup>.

Diante da repercussão nos jornais, a veracidade da carta demissionária do maestro ao prefeito, portanto, é incontestável. Somada a esta, o apoio dado ao diretor do Instituto de Artes, o professor Celso Kelly, também demissionário, pelo maestro e demais professores do Instituto, só corrobora com a posição de apoio assumida em relação a Anísio Teixeira. Os jornais também deram destaque ao fato, publicando a carta-resposta de Celso Kelly, aos professores Cândido Portinari, Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandes, Andrade Muricy, Georgins de Albuquerque, Nestor de Figueiredo, Carlos de Azevedo Leão, Arnaldo Estrella e Albuquerque da Costa:

[...] Tenho a dizer-vos, no tocante ao pedido de dispensa do magistério que formulastes, não haverdes sido escolhidos em caráter de confiança, como quisestes transparecer nas vossas missivas. A nomeação de cada um de vós não obedeceu a preferências de ordem pessoal (regime que a Universidade desconhece), mas um elevado critério de apreciação de valores, feito de maneira mais objetiva possível, distinguindo no meio dos artistas patricios aqueles que vêm revelando a compreensão mais equilibrada do verdadeiro sentido da arte moderna. Farta documentação reuniu a direção da Universidade para compor o quadro de professores organizado pelo Reitor com a cooperação dos diretores das escolas e institutos. Fostes, pois escolhidos em virtude de vosso mérito, por uma verificação de títulos, que apenas realçou as qualidades de cada um de vós. Nestes meses de trabalho, tenho tido motivos para confirmar o primeiro julgamento. No desempenho de vossas funções só propugnastes pela arte e pelo engrandecimento da Universidade. [...]

Nessas condições, não há justificativa para vosso pedido de exoneração, que guardo apenas como uma prova de deferência pessoal [...] e formulo um caloroso apelo para que conserveis o mesmo ardor no exercício de vossos deveres. [...] <sup>727</sup>.

<sup>726</sup> Jornal *O Globo*, quinta-feira, 5 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, p. 2; e a edição do dia 06 de dezembro, p. 1. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 30/12/2016. O jornal transcreveu a carta na íntegra.

<sup>727</sup> A carta foi publicada em vários jornais do Distrito Federal: *Diario Carioca*, sexta-feira, 06 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano VIII, edição 2.264, p. 1; *Correio da Manhã*, sexta-feira, 6 de dezembro de 1935, edição 12.593, p. 3; jornal *A Noite*, segunda-feira, 2 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXIV, edição de 8.606, p. 25. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). E no jornal *O Globo*, terça-feira, 03 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, p. 2. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 30/12/2016. Uma cópia da carta encontra-se depositada na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL:Pasta:21:HVL.04.04.08, 2p.

A demissão de Anísio Teixeira, como se vê, gerou pedidos de demissão em cascata de vários de seus colaboradores, incluindo o maestro Villa-Lobos, pelo menos num primeiro momento. Contudo, é intrigante que em toda sua trajetória, enquanto agente político, ele pouco ou nada se reporte ao trabalho de Anísio Teixeira, como se pode constatar em seus livros sobre educação musical. Em *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*, por exemplo, publicado em 1941, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – órgão, portanto, oficial – Villa-Lobos fez um balanço da ação do governo em relação à educação musical, falou do trabalho da SEMA, mas não fez qualquer menção ao trabalho do educador frente ao Departamento de Instrução Pública do Distrito Federal, inclusive, o fato de ter sido convidado por ele para assumir a Superintendência de Educação Musical e Artística. É bem possível que esta tenha sido uma exigência do DIP, assim, ao escrever o livro, o maestro, na verdade, seguiu as regras do jogo político, ou melhor, ao sentido do jogo, na versão de Bourdieu<sup>728</sup>.

Além da carta demissionária do maestro ao prefeito, mais dois documentos foram encontrados no acervo do Museu Villa-Lobos que, apesar de não terem data, se referem ao episódio da saída de Anísio Teixeira e do pedido de demissão de Villa-Lobos. Os dois constam de abaixo-assinados, endereçados ao prefeito do Distrito Federal, pedindo a permanência do maestro<sup>729</sup>.

O primeiro abaixo-assinado foi feito pelas professoras primárias:

Exmº Sr. Dr. Pedro Ernesto  
DD Prefeito do Distrito Federal

As professoras primárias abaixo assinadas que frequentam os 1º e 2º Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, sob a direção do Maestro Villa-Lobos, estando profundamente abaladas com o pedido de demissão desse patriótico espírito, que tão altamente tem sabido elevar o conceito de arte musical no Brasil, vem respeitosamente apelar para o critério de justiça de V. Excia. no sentido de não ser permitido o afastamento da Superintendência de Educação Musical e Artística deste grande maestro brasileiro.

Nós que seguimos com entusiasmo as suas magníficas aulas e colhemos em nossas escolas os frutos imediatos da sua aplicação, temos a inteira convicção

<sup>728</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo:UNESP, 2004, p. 27-28. Também curiosa é a ausência de cartas trocadas entre Anísio e Villa. Salvo a existência de um simples cartão postal, nada há em seu acervo de correspondências.

<sup>729</sup> Essa é uma dificuldade constante em relação à documentação do acervo do maestro. Os documentos, em geral, não têm data e, quando têm, aparecem a lápis, com a grafia, talvez, de Arminda Neves, segunda esposa do maestro e, possivelmente atribuídas, posteriormente, quando da organização do Museu Villa-Lobos.

que o seu afastamento só trará o desmoronamento de uma obra sem par na formação de nossa nacionalidade<sup>730</sup>.

O segundo documento, embora mais longo, tem o mesmo teor, mas com uma relação maior de assinaturas. São ao todo cento e quatorze assinaturas. O documento encontra-se endereçado ao prefeito, na forma de “apelo para que não conceda a demissão ao maestro V. Lobos”, intitulado *Em nome da Arte Brasileira*:

O povo, também sabe distinguir. Num momento como o atual, ele não ignora onde estão os que se interessam, com sinceridade, pelo progresso e pela cultura do país, e onde se encontram os seus inimigos disfarçadamente. Um sinal bem expressivo desse sentimento coletivo de justiça é o abaixo-assinado que ainda hoje foi entregue ao prefeito Pedro Ernesto em nome do magistério municipal e sobretudo dos componentes do Orfeão de Professores do Distrito Federal, em cujo seio se contam algumas figuras das mais representativas da nossa arte musical. E não se pode recusar toda a simpatia a iniciativa desse movimento de solidariedade puramente intelectual, uma vez que ele se destina a evitar que seja concedida a demissão solicitada pelo maestro Villa-Lobos do cargo, exclusivamente técnico e artístico, que há quatro anos vem desempenhando num Departamento de Educação da Prefeitura e através do qual já realizou grande obra cultural em nosso meio.

O abaixo-assinado a que nos referimos, e que contem mais de uma centena de nomes, os únicos que foi possível colher em poucos momentos, está assim redigido:

“Ilmo. Exmo. Sr. Dr. (Pedro Ernesto) Prefeito do Distrito Federal – Os abaixo-assinados, professores primários especializados no ensino de música e canto orfeônico, professores das escolas técnicas secundárias, auxiliares do serviço de música e membros do Orfeão de Professores, que durante quatro anos ininterruptos vêm dedicando todo o seu esforço profissional e fê patriótica à grande obra de levantamento do nível artístico do nosso povo e de implantação da disciplina coletiva dentro do mais puro sentimento de civismo, através do ensino de música e do canto orfeônico das nossas escolas, sob a orientação única e de indiscutível valor educativo e patriótico do maestro Heitor Villa-Lobos, sentem-se profundamente abalados com a desoladora notícia do afastamento do seu ilustre chefe; justamente num momento em se evidencia a necessidade de se intensificar no Brasil inteiro o espírito de disciplina e o sentimento de solidariedade e amor a nossa pátria, que ninguém mais do que esse grande artista e grande brasileiro maestro Villa-Lobos – sabe sinceramente sentir e proclamar. Do valor educacional e altamente patriótico da obra, já agora conhecida e louvada até no estrangeiro, do nosso ilustre patrício maestro Villa-Lobos, inigualável pela sua competência artística, como pelo entusiasmo e tenacidade

---

<sup>730</sup> Abaixo do texto vêm as 51 assinaturas que acompanham o documento. Neste documento foi atribuído, a lápis, o ano de 1934. Entretanto se o documento realmente se refere ao período da saída de Anísio Teixeira, o ano não pode ser este, já que ele foi demitido em 1935. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Seção Documentos Manuscritos: Pasta 22: HVL 04.05.01. O documento possui três páginas.

inexcedíveis que a ela tem dedicado tem sido V. Exa., bem como o Exmo. Sr. Presidente da República várias vezes testemunha em inúmeras demonstrações públicas de arte e de civismo, nas quais nós, brasileiros tivemos a felicidade de constatar que a nossa infância e a nossa juventude escolares, sabem agora com justiça, perfeita disciplina e com amor, cantar os hinos da Pátria e as canções da nossa gente; cuja prova, a mais eloquente, foi a concentração recentemente realizada no estádio do C. Vasco da Gama, na qual tomaram parte cerca de 20.000 escolares.

No campo da arte elevada, tem ainda o incansável maestro Villa-Lobos procurado despertar o interesse público pela arte musical e pelos nossos grandes artistas, divulgando, através de concertos puramente educacionais, o conhecimento das obras de arte dos grandes mestres estrangeiros, ao lado das obras de artistas nacionais, difundindo assim os conhecimentos artísticos indispensáveis a um povo culto.

São todas essas realizações do conhecimento do nosso público e mesmo do estrangeiro e têm merecido, quer destes, quer da imprensa, os maiores e mais insuspeitos louvores.

É portanto, em nome da Arte Brasileira e da Educação Disciplinada do nosso povo, únicos ideais por que se vem batendo este punhado de artistas e educadores, que, respeitosamente, apelam os abaixo assinados para a clarividência e espírito patriótico de V. Ex., solicitando a permanência do maestro Heitor Villa-Lobos no cargo de superintendente de Educação Musical e Artística, ao qual vem dando tão eficiente e brilhante desempenho, elevando o nível artístico do Brasil ao plano das mais demais nações civilizadas e cultas<sup>731</sup>.

O documento teve grande repercussão na imprensa, sendo publicado no jornal *A Noite*, em 6 de dezembro com a seguinte manchete: “Os professores municipais de arte e canto orfeônico pedem a permanência do maestro Villa-Lobos no cargo de Superintendente”. Já o jornal *O Globo*, na edição de 5 de dezembro destacou: “Em nome da Arte Brasileira – Expressivo apelo ao Prefeito para que não conceda demissão ao maestro Villa-Lobos”<sup>732</sup>. Pelo visto, essa repercussão nos jornais acabou interferindo na posição do maestro, afinal ele permaneceu no cargo.

É interessante nos documentos a apelação para os valores patrióticos do maestro, portanto, salvando-o de qualquer envolvimento com os comunistas. Vale lembrar que o ano de 1935 foi de extrema radicalização política no país, com forte repressão do governo aos

<sup>731</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Seção Documentos Manuscritos: Pasta 22: HVL 04.05.27. O documento contém 4 páginas.

<sup>732</sup> Jornal *A Noite*, sexta-feira, 6 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Ano XXIV, edição de 8.610, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Nesta mesma edição foi desmentida a notícia de que o Sr José de Olinda e Andrade era o novo Secretário da Educação do Distrito Federal. Jornal *O Globo*, quinta-feira, 5 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, p. 2. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 30/12/2016.

movimentos sociais, com prisões e cassações políticas. O comunismo havia se tornado o inimigo número um do governo. E, só para lembrar, Anísio Teixeira foi acusado de comunista, logo, inimigo da pátria e servindo de bode expiatório para o fechamento da Universidade do Distrito Federal: considerada pelos seus opositores de *reduto de ateus e comunistas*, bem como, de *Universidade Soviética*, como destacou o jornal *O Globo*, na época<sup>733</sup>.

Em relação à posição assumida por Villa-Lobos diante da demissão de Anísio Teixeira, não resta dúvida que ele seguiu a decisão dos demais colaboradores do educador, embora já se saiba, também, que o maestro continuou à frente da direção da Superintendência. Teria ele atendido aos inúmeros apelos para permanecer no cargo de superintendente? Provavelmente sim. E mais, não só voltou atrás em seu pedido de demissão, como também, a partir daí, sua relação com o governo de Getúlio se estreitou cada vez mais, tornando-se o principal responsável na organização das concentrações orfeônicas do período; bem como, tornando-se a autoridade máxima do governo no que diz respeito ao ensino musical. Essa guinada política do maestro talvez explique o seu silêncio em relação a Anísio Teixeira. Silêncio oportuno.

Quanto a Anísio Teixeira, ele foi o exemplo clássico do intelectual que não aceitou o *fechamento* do regime na fase mais autoritária do governo Vargas, tendo sido demitido, acusado de comunista e perseguido pelos militantes da Igreja Católica. Atuou dentro do Estado em funções de destaque desde o início da década de 1930 até o início dos anos de 1960, com exceção, exatamente do período do Estado Novo. Mas, se o educador se viu obrigado a se afastar da arena política, o mesmo não aconteceu com os membros da Igreja Católica, pois estes participaram ativamente do jogo político do período, ao lado do ministro Capanema.

### ***O projeto educacional da Igreja Católica***

A gestão do ministro Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde foi profundamente marcada pela influência do grupo católico, conservador em suas posições políticas e ideológicas, no qual se destacou a atuação de Jackson de Figueiredo, no Centro Dom Vidal, ainda na década de 1920; de Alceu Amoroso Lima, do padre Leonel Franca, além do

---

<sup>733</sup> Jornal *O Globo*, quarta-feira, 18 de dezembro de 1935. Rio de Janeiro, Matutina, Geral, p. 1. Disponível no [site www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 30/12/2016.

Cardeal Leme, do Rio de Janeiro. O grupo ainda recebeu o apoio de Francisco Campos, que se transformou num grande aliado da Igreja e tentou, inclusive, estabelecer um pacto entre esta e o governo Vargas. Este pacto foi consolidado de fato, quando a Igreja deu o apoio político ao governo, em troca da aprovação das chamadas “emendas religiosas” na Constituinte de 1934, que incluía, entre outras coisas, a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas. Contudo, mais do que isso, o pacto levou o Ministério da Educação e Saúde a ser entregue a Capanema, pessoa de confiança da Igreja, cujo conselheiro e amigo foi Alceu Amoroso Lima. No entanto, a primeira reação do movimento católico, em relação à *Revolução de 30*, foi de oposição, pois consideravam a mudança da ordem estabelecida em si mesma um *mal* e, porque a *revolução* era vista como uma vitória do movimento tenentista, “portador de ideias perigosas, associadas ao liberalismo e ao positivismo, com sua crença nos poderes da técnica e da ciência como critérios para a organização da vida e da ação social”<sup>734</sup>.

Além de difundir a doutrina cristã e combater as posições indiferentes ou hostis à Igreja, o movimento católico divulgava suas concepções acerca de vários temas da sociedade, através da revista *A Ordem*<sup>735</sup>. Em suas páginas, pode-se perceber a mudança de comportamento do movimento católico e, em especial, de Alceu Amoroso Lima que repudiava inicialmente a *revolução*: “a revolução que aí temos desencadeada não é obra dos governos nefastos nem das oposições extremadas. Ela é obra da Constituição sem Deus, da Escola sem Deus, da Família sem Deus, das consciências sem Deus”<sup>736</sup>; e depois, objetivando encontrar seu espaço no novo governo, encontrou um lugar para Deus entre os *revolucionários*, ao afirmar que entre eles havia “uma corrente racional, tradicional e cristã”, em oposição a uma outra “demagógica, libertária, que fatalmente levaria ao materialismo comunista e à perseguição da tradição cristã”. Neste momento, ele conclamou os católicos para lutar contra “a corrente demagógica ou cesarista”, propondo uma ação social no sentido de “trabalhar para que nossas reivindicações se incorporem ao nosso futuro Estatuto Político”<sup>737</sup>. O governo respondeu de forma positiva às pressões do movimento e, em abril de 1931, decretou a inclusão do ensino religioso em todas as escolas públicas que havia sido abolido pela Constituição de 1891.

<sup>734</sup> Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*. cit., p.72-73.

<sup>735</sup> Sobre a revista ver site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). Acesso em 20/06/2014.

<sup>736</sup> ATAÍDE, Tristão de. “Palavras aos companheiros”. Revista *A Ordem*. Ano X, nº 9, outubro de 1930, p. 101. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/06/2014. Tristão de Ataíde era o pseudônimo de Alceu Amoroso Lima.

Acompanhado desta mobilização, a Igreja passou também por uma discussão doutrinária acerca da fé católica então vigente no país e o resultado foi a proposta de uma espécie de *sociologia cristã*, responsável pela busca de uma racionalidade para a fé. Essa sociologia seria antes de tudo uma “racionalidade superior”, um método científico aplicável à sociedade, à filosofia e à religião, contribuindo para que a Igreja Católica pudesse desempenhar bem a sua tarefa de “reespiritualizar a cultura”, acabando de uma vez por todas com a incompatibilidade entre a religião e a ciência<sup>738</sup>. Ela substituiria o cientificismo do século anterior, que buscara implantar uma racionalidade da ordem natural na ordem social. A sociedade que se desejava construir através da *sociologia cristã* superaria o individualismo e o socialismo, pois suas bases se encontravam na família e não no indivíduo ou no Estado<sup>739</sup>.

Seguindo em busca de um papel político, a Igreja concentrou sua participação na área de educação. O decreto-lei que permitiu o ensino religioso nas escolas foi recebido como uma primeira comprovação de que o Governo Provisório, e mais especificamente, Francisco Campos, se mantinha fiel aos “compromissos assumidos perante a consciência católica”. A partir daí, as reivindicações se ampliaram. Além do ensino religioso, a Igreja pretendia que o próprio Estado se voltasse contra o ensino neutro e a favor do ensino confessional católico. A presença de representantes do movimento da *Escola Nova* em postos estratégicos no Rio de Janeiro – Anísio Teixeira – e, em São Paulo – Fernando de Azevedo –, no momento em que Francisco Campos já não estava mais no ministério, parecia ameaçar o projeto da Igreja Católica. Em janeiro de 1932, por exemplo, com a revogação do decreto-lei do ensino religioso pelo interventor de São Paulo, foram vários os protestos veiculados através dos editoriais da revista *A Ordem*, acusando-os de maçons e apelando para o ministro da Justiça – Maurício Cardoso – a fim de restabelecê-lo<sup>740</sup>.

Daí em diante, a pressão tornou-se cada vez maior por parte do movimento católico. Eles reclamavam da reforma do ensino secundário de abril de 1932, que introduzira disciplinas técnico-científicas, definira as condições para o reconhecimento oficial e instituíra o sistema de inspeção federal nas escolas, ampliando a interferência do governo na educação. A oficialização deste ensino foi considerada como um das responsáveis pelos “flagelos da família brasileira”;

<sup>737</sup> ATAÍDE, Tristão de. “Indicações”. *A Ordem*, Ano X, nº 10, dezembro de 1930, p. 191 e 193. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/06/2014.

<sup>738</sup> ATAÍDE, Tristão de. “Apologética e Sociologia de H. de Tourville”. *A Ordem*, Ano X, nº 5, fevereiro de 1930, p. 23. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/06/2014.

<sup>739</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii.*, *Tempos de Capanema*. cit., p. 74.

bem como a ênfase no ensino técnico acabou denunciada como um dos fatores da laicização do ensino; enquanto a eliminação da cadeira de educação moral e cívica viu-se criticada como “excesso de racionalismo”<sup>741</sup>.

Os ataques foram direcionados inicialmente aos maçons, depois aos liberais, aos céticos e por fim aos protestantes. Neste contexto, Alceu Amoroso Lima se posicionou contra o *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova* sugerindo que a concentração do ensino nas mãos do Estado contribuía para a implantação do regime comunista. “Adverte contra a institucionalização da nova política educacional, que significará a seu ver, um atentado contra a nacionalidade”. Vários ataques direcionam-se contra Anísio Teixeira e Fernando de Azevedo como precursores do comunismo. Em artigo intitulado “Mobilizemo-nos”, responsabilizava a 5ª Conferência Nacional de Educação pelo acirramento do antagonismo entre “os defensores do laicismo integral de ensino”, adeptos das teorias de Dewey, que vinham se impondo sistematicamente, e a corrente “adepta da educação integral”, da qual faziam parte os católicos, cuja atuação dispersa e carente de apoio por parte do Estado devia ser organizada sob a direção de Fernando de Magalhães, com a finalidade de interferir na elaboração das leis do ensino e sua aplicação. Por fim, o governo provisório era criticado por não estar cumprindo o compromisso assumido pelos revolucionários “perante a consciência católica”<sup>742</sup>.

Ainda com o objetivo de ganhar espaço político, a Igreja abriu outras frentes de atuação. A reedição do livro *Ação Católica* de D. Sebastião Leme objetivava trazer à tona a discussão da participação política da Igreja. As atividades da Liga Eleitoral Católica (LEC),<sup>743</sup> com vistas à indicação de representantes na Assembleia Constituinte, passaram a ser intensas, ao mesmo tempo em que continuaram os ataques a Fernando de Azevedo e a Anísio Teixeira, este último sendo chamado de “jovem desnordeado” pelos ensinamentos de Columbia, a ponto de negar “o primado de Deus na educação do homem”, “para contentar-se com o primado ridículo da

<sup>740</sup> “Nuvens”. *A Ordem*. Ano XIII, nº 23, janeiro de 1932, p.5-6. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br). Acesso em 20/06/2014.

<sup>741</sup> “Registro”. *A Ordem*. Ano XIII, nº 5, janeiro de 1931, p. 64. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br). Acesso em 20/06/2014.

<sup>742</sup> “Mobilizemo-nos”. *A Ordem*, vol. 13, nº 34, dezembro de 1932, p. 403-404. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.br). Acesso em 20/06/2014.

<sup>743</sup> A Liga Eleitoral Católica (LEC) criada em 1932 no Distrito Federal, por Dom Sebastião Leme e auxiliado por Alceu Amoroso Lima tinha como objetivo mobilizar o eleitorado católico, e, particularmente o feminino, que votaria pela primeira vez, para que apoiasse os candidatos comprometidos com a doutrina social da Igreja nas eleições de 1933. Sobre o assunto consultar GOMES, Ângela Maria de Castro. “Confronto e compromisso no processo de constitucionalização (1930-1935)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, 3º vol., 2ª edição. São Paulo:Difel, 1983, p. 21.

democracia e da ciência, à altura dos instintos mais rasteiros ou mais triviais do egoísmo humano”<sup>744</sup>. Em seus ataques, os católicos chegaram a sugerir a desobediência ao poder público, invocando a autoridade de Leão XIII.

É nesse clima que começam os trabalhos da Constituinte em 1933, onde a questão do ensino religioso nas escolas públicas passou a movimentar e dividir opiniões de políticos e educadores. Em contrapartida às propostas da 5ª Conferência Nacional de Educação, realizada em Niterói em 1932, enviadas à Assembleia Constituinte, e às propostas dos professores públicos paulistas – que propunham laicização do ensino oficial, estabelecimento da coeducação em todos os graus, gratuidade absoluta e educação progressiva até os 18 anos –, os católicos enviaram à Assembleia um memorial escrito pelo padre Leonel Franca, reivindicando liberdade do ensino particular, ensino religioso facultativo nas escolas públicas e o direito natural dos pais à educação dos filhos.

Apesar do empenho de grandes personalidades da época em torno da laicização do ensino, a invocação do nome de Deus no preâmbulo do anteprojeto constitucional e o restabelecimento da colaboração da Igreja e do Estado, por meio de duas emendas religiosas aprovadas pela Assembleia Constituinte, fizeram com que a tendência católica predominasse. É o exato momento em que Gustavo Capanema foi nomeado para ministro da Educação e Saúde. A primeira consequência desse acordo político, portanto, foi que a Igreja passou a aceitar muito mais a intervenção do Estado na educação, defensora que era do ensino privado e confessional. A partir do pacto de 1934, a Igreja passou a trabalhar para que a educação tivesse a forma e os conteúdos que ela considerava adequados. Ele continuou a desenvolver uma rede de escolas religiosas de nível secundário e, no final da década de 1930, trataria de dar forma a seu projeto universitário independente<sup>745</sup>.

Outro aspecto a se destacar em relação às consequências do pacto entre Igreja e o Ministério da Educação e Saúde foi a grande ênfase dada ao ensino humanista na escola secundária, em detrimento da formação técnica e científica. O latim ocupava um lugar central, e até o grego chegou a ser cogitado como matéria regular, enquanto que disciplinas como

<sup>744</sup> PAGANO, Sebastião. “Ação católica”. *A Ordem*, vol. 13, nº 37/38, março/abril de 1933, p. 195-211. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/06/2014.

<sup>745</sup> Sobre o pacto entre Igreja e Estado, na década de 1930, ver SCHWARTZMAN, Simon. *et alii.*, *Tempos de Capanema*, cit., p. 61-64; 71-79. Ver também SCHWARTZMAN, Simon. “Gustavo Capanema e a educação brasileira: uma interpretação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66(153), 166-72, maio/agosto 1985.

matemática, biologia e física ficavam em segundo plano. Esta preferência pelas humanidades correspondia a uma concepção segundo a qual seriam estas as disciplinas verdadeiramente formativas, restando às matérias de cunho técnico e empírico importância meramente instrumental. Segundo Schwartzman: “Era uma concepção que coincidia, infelizmente, com a própria realidade do país, com muito mais condições de formar professores de línguas, história, geografia e filosofia do que de física, química e biologia, pela própria inexistência de uma universidade moderna”<sup>746</sup>.

Além disso, a lealdade de Capanema a Alceu Amoroso Lima, seu principal conselheiro, se manteve durante os onze anos em que esteve à frente do Ministério. Este colaborou para a seleção ideológica de professores e funcionários, particularmente os da Universidade do Brasil, indicando nomes e vetando outros. Além disso, houve uma influência direta da Igreja para o fechamento da Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira e entregue mais tarde, por um breve período, à direção de Alceu Amoroso Lima<sup>747</sup>.

Em busca de um papel político de fato, a Igreja reconstruía o seu discurso colocando a educação como uma área estratégica. Mas, a Igreja não era o único setor organizado da sociedade que pretendia se utilizar da educação para atingir objetivos mais amplos. Também as forças armadas viam na educação um caminho indispensável para um *projeto* nacional.

### ***O projeto educativo militar***

Dentro do universo ideológico da elite dirigente, a educação aparece, portanto, como sendo a fórmula mágica que permitiria resolver, se não todos os problemas nacionais, pelo menos boa parte deles.

Além disso, a definição de uma política educacional depois do golpe de 1937 contou também com a participação do Exército. A vinculação de um projeto de segurança nacional à participação ativa do exército no sistema educacional conforma a ideia que, no Estado Novo, a educação devia constituir-se num projeto estratégico de mobilização controlada:

---

Disponível no site [www.rbep.inep.gov.br/archive](http://www.rbep.inep.gov.br/archive) e [www.schwartzman.org.br/simon/capanema\\_interpretacao.htm](http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema_interpretacao.htm). Acesso em 14/07/2017.

<sup>746</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon. “Gustavo Capanema e a educação brasileira...”, cit., p.1-2.

<sup>747</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii.*, *Tempos de Capanema*, cit., p. 229.

O Brasil reclama um sistema completo de segurança nacional, o que pressupõe, fundamentalmente, uma entrosagem dos órgãos militares com os órgãos federais, estaduais e, notadamente municipais, incumbidos da educação e da cultura. Nunca se tornou tão imperativa como naquele momento, essa necessidade. E, não obstante, assinalaram-se, no setor pedagógico do Brasil, muitos obstáculos a serem vencidos, para que o objetivo da política de segurança nacional possa ser completamente alcançado<sup>748</sup>.

Ora defendendo um projeto de militarização da sociedade para que os órgãos militares realizassem totalmente os objetivos previstos na Constituição, como explica Dutra; ora desenvolvendo esse mesmo projeto para que a sociedade evitasse a possível supremacia da casta militar, como afirmava Olavo Bilac, no início do século, o fato é que há, nas duas propostas, o objetivo comum de militarização da sociedade. Segundo Bomeny, “se tomarmos como paralelo as duas definições poderemos concluir por uma retomada, no Estado Novo, do projeto bilaquiano de construção da defesa nacional”<sup>749</sup>.

A conjuntura internacional da guerra marcou ambas as épocas, tanto a de Bilac quanto à do Estado Novo. Isso permite compreender a aproximação entre bilaquistas e militaristas: fortaleceu-se a ideia de construção de um projeto de soberania nacional onde a estratégia da educação como instrumento de preparação civil ocupava um lugar ímpar. A intervenção do Exército na política educacional tinha ainda como meta fundamental a construção de barreiras eficazes à propagação de doutrinas consideradas perigosas à defesa da nacionalidade.

Neste sentido, como contraponto à forma liberal-democrática de educação, tendo por referência os Pioneiros da Escola Nova, cuja ineficiência era apontada, seus críticos buscavam apresentar as experiências totalitárias, levando às últimas consequências o primado da organização. No entanto, para sua implantação no Brasil, algumas alterações foram feitas para se alcançar um meio-termo entre a liberalização do sistema educacional e a total integração do indivíduo ou da juventude às organizações criadas sob o totalitarismo. Na prática esse meio-termo traduziu-se na proposta de formação pré-militar da juventude, na militarização da sociedade civil, sem que com isso se estimulasse o extremo a que conduzia um projeto de

---

<sup>748</sup> Palavras do Ministro da Guerra Eurico Gaspar Dutra, citado por BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”. IN: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 142.

<sup>749</sup> BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 142.

formação de milícias civis. O exemplo mais cabal desse projeto foi a criação da *Organização Nacional da Juventude* (ONJ), o qual resultou no movimento *Juventude Brasileira* (JB)<sup>750</sup>.

O projeto da *Organização Nacional da Juventude* partiu do Ministro da Justiça Francisco Campos. A pretensão de arregimentar militarmente a juventude em torno de uma organização nacional foi retirada dos modelos de organização fascistas difundidos a partir da experiência alemã, italiana e portuguesa.

Segundo Bomeny, toda a retórica de Francisco Campos da eclosão das massas e da necessidade política de sua manipulação por um chefe tem origem no quadro de reflexão que coloca o século XIX como um momento de ‘pluralismo político’, enquanto, o século XX seria o do ‘monismo político’. Para Campos, educar exigia a integração política, no momento de crescimento das massas e da necessidade de arregimentá-las, segundo um ideário comum<sup>751</sup>.

No projeto político de construção do Estado Nacional defendido por Campos há um lugar de destaque para a pedagogia, voltado primordialmente para a juventude. Ao Estado cabia a responsabilidade de tutelá-la, modelando o seu pensamento, ajustando-o ao novo ambiente político. Não faltaram nesse plano, símbolos a serem difundidos e cultuados; mitos a serem exaltados; programas a serem cumpridos. Com a *Organização Nacional da Juventude*, Campos pretendia institucionalizar nacionalmente uma organização paramilitar em moldes fascistas com a participação direta do Presidente da República e dos Ministros de Estado da Guerra, da Justiça e da Marinha. Não há sequer menção à participação do Ministério da Educação e Saúde.

Desejando formar uma milícia civil no país, tendo como clientela básica a juventude compreendida entre 8 aos 18 anos – aspirantes (8 a 13 anos) e pioneiros (13 aos 18 anos) –, o projeto da *Organização Nacional da Juventude* sofreu uma forte reação dentro da própria burocracia estatal. Entre as vozes discordantes estava a do Ministério da Guerra. Este denunciava o conflito de competência provocado pelo modo como se propunha atribuir autoridade à *Organização Nacional da Juventude* (ONJ)<sup>752</sup>. O ministro da Guerra sugeriu que a ONJ

<sup>750</sup> Sobre o assunto ver SCHWARTZMAN, S. *et. alii. Tempos de Capanema*, cit., p. 79-89;139-156.

<sup>751</sup> As questões do primado da irracionalidade, da missão de comando pela pessoa do chefe, do líder carismático propostas por Francisco Campos ver também BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 146.

<sup>752</sup> Dentre outros pontos este Ministério criticava a criação de um novo aparelho burocrático; atribuição de controle ao Ministério da Justiça em detrimento do Ministério da Educação; exigência do culto religioso católico, quando o Brasil não tinha uma religião oficial; excessivo número de conselheiros (15); extensão das atribuições do secretário-geral para serem exercidas totalmente pelo Ministro da Justiça (Francisco Campos). Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 150-151.

restringisse o seu efetivo à faixa etária de 8 a 17 anos, com o propósito claro de retirar da organização a responsabilidade e a atribuição de formação militar exclusivas do Exército.

Os desdobramentos posteriores desse embate não deixam dúvidas a respeito dos limites que o Estado impunha aos movimentos de cunho mobilizante naquele momento da história do país. Ou seja, da mesma maneira que incentivou e interditou a Ação Integralista Brasileira, o governo estimulou e freou o projeto original da *Organização Nacional da Juventude*. Como assinala Bomeny, a entrada em cena do ministro Gustavo Capanema e as considerações feitas ao presidente da República a respeito desse projeto de mobilização da juventude, “confirmam alguns elos que o Ministério da Educação tinha consolidado ao longo da formação do Estado Novo”. A aproximação com o Exército, com a ala mais conservadora da Igreja Católica e o fortalecimento de uma política educacional de cunho mais burocrático e cívico, tudo isso foi, aos poucos, substituindo a estratégia mobilizante sugerida por Francisco Campos. A militarização da juventude cedeu lugar à formação de jovens baseados em valores de amor ao dever militar, de consciência das responsabilidades do soldado, do cultivo dos valores cívicos tanto para os homens quanto para as mulheres: “das mulheres, batizadas por brasileirinhas [...] esperava-se o sentimento de que o seu maior dever é a consagração ao lar e o bom desempenho de seu papel de mães e donas-de-casa. As virtudes militares estavam reservadas aos homens, em uma rígida e bem definida divisão de papéis sociais”<sup>753</sup>.

Dentro desse contexto, já iniciada a II Guerra, foi criada em 2 de março de 1940 a *Juventude Brasileira*, entidade submetida ao Ministério da Educação e Saúde e o Ministério da Guerra. Em 1942, Vargas, através de decreto-lei, estabeleceu as bases da organização da *Juventude Brasileira*. As crianças das escolas primárias formavam a *ala menor*, e os jovens dos estabelecimentos de ensino secundário constituíam a *ala maior*. Era obrigatório que cada escola constituísse o seu Centro Cívico. Os alunos menores de dezoito anos estavam automaticamente inscritos, sendo de caráter facultativo a inscrição dos maiores. O Centro Cívico da *Juventude Brasileira* devia ser dirigido pelo diretor da escola, pelo orientador educacional ou por um dos professores. Todo corpo docente ficava obrigado a colaborar com as atividades do Centro<sup>754</sup>.

A *Juventude Brasileira* não chegou, entretanto, a consolidar-se definitivamente em termos práticos. Esvaziada de suas pretensões iniciais, impedida de competir com as Forças Armadas na

---

<sup>753</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit, p. 149-151.

<sup>754</sup> Ver Silva, Marinete dos Santos. *A Educação Brasileira...*, cit., p. 22.

militarização da sociedade, se limitou, daí por diante, ao culto, mais ou menos ritualístico, das grandes datas nacionais, sem que ninguém por ela realmente se interessasse e tratasse de dar impulso. A entrada do Brasil na guerra ao lado dos Aliados veio a ser o motivo que faltava para a extinção definitiva de uma organização fascista da juventude no Brasil, demonstrando, mais uma vez, a opção por uma política de desmobilização pelo regime do *novo* Estado. Como aponta Schwartzman, retirar de Francisco Campos a liderança do movimento político da juventude e passá-la ao ministro Capanema era assegurar os limites necessários ao desempenho da política autoritária no país, afinal as pretensões do ministro da Educação e Saúde eram mais modestas e mais convenientes<sup>755</sup>.

Sendo assim, fica claro que cabia ao Ministério da Educação e Saúde atuar junto ao governo federal e dele receber o apoio indispensável a sua atuação. Com isso, todos esperavam que o Ministério desempenhasse um papel central na formação profissional, moral, política da população e, na constituição do próprio Estado nacional. Por meio das intervenções no campo cultural-educacional esperava-se regenerar a sociedade, formar a personalidade intelectual dos adolescentes que seriam os futuros dirigentes do país.

### ***A política de nacionalização***

Dentro do espírito do Estado Novo, o Ministério Capanema tratou de centralizar, na medida do possível, a educação nacional. Esta centralização foi normativa, pois o Estado fixava em lei todos os detalhes da atividade educacional, dos conteúdos dos currículos aos horários das aulas, bem como, passando pelas taxas cobradas dos alunos. O conteúdo do ensino deveria ser fixado por lei e sua manifestação concreta fixada em instituições modelos, como o Colégio Pedro II e a Universidade do Brasil que todos deveriam copiar. As instituições de ensino não poderiam crescer segundo formatos, modelos e conteúdos distintos. Não havia lugar para pluralismo.

Segundo Bomeny, para o avanço deste programa nacionalizador dois obstáculos, porém, precisavam ser ultrapassados: “a sobrevivência de uma prática educacional regionalista e a presença de núcleos estrangeiros nas zonas de colonização”. Quanto ao primeiro obstáculo, “o Estado devia responder com um projeto de padronização do ensino e de centralização das

---

<sup>755</sup> Ver SCHWARTZMAN, S. *et. alii. Tempos de Capanema*, cit., p.155-156.

atividades escolares, pela defesa da unidade de programas, de material didático, etc.”. O conteúdo da nacionalização não fica tão claro quanto o significado da padronização da educação no país, exceto quando se observam algumas medidas concretas, como o início das transmissões para todo o país de *A Hora do Brasil*, a extinção dos partidos, a queima das bandeiras estaduais e a intervenção nos estados, deixando clara a centralização que o *novo* regime pretendia realizar. A Constituição de 1934 estabeleceu novos papéis para o Estado na educação. À criação do Ministério da Educação e Saúde somam-se, progressivamente, legislação específica, novos órgãos de planejamento e a padronização da execução. Instituições-modelo são criadas e currículos são estabelecidos para todo o país, procurando unificar tudo sob a direção do governo central. Este esforço de centralização encontrou resistências de vários tipos. A Igreja procurou manter a independência das escolas religiosas, assim como sua influência na escola pública sob a forma do ensino religioso facultativo<sup>756</sup>.

O segundo obstáculo exigia intervenção mais enérgica da parte do governo: “tratava-se de *homogeneizar* a população, afastando assim o risco de impedimento do grande projeto de identidade nacional”. A esta última intervenção convencionou-se chamar de questão da nacionalização do ensino ou ainda o *abrasileiramento* do ensino. Não havia no projeto nacionalista do *novo* Estado espaço para inclusão e aceitação de convivência com fortes e estruturados grupos culturais estrangeiros nas regiões de colonização. A grande ameaça à nacionalização da educação vinha, portanto, da extensa rede de escolas criadas no sul pelos imigrantes, em especial pelos colonos alemães que mantinham perto de duas mil escolas nas zonas de colonização e, além disso, possuíam suas próprias escolas de formação de professores em São Leopoldo e Novo Hamburgo<sup>757</sup>.

Como assinala Bomeny, de todos os grupos estrangeiros presentes nas zonas de colonização, o alemão foi, sem dúvida, o que despertou a maior atenção das autoridades. Reconhecido como o núcleo estrangeiro mais fechado em torno de sua própria cultura, de sua própria língua e de sua própria nacionalidade, os alemães eram acusados sistematicamente de impedir o processo de nacionalização pela insistência com que mantinham suas próprias características étnicas. Eles despertavam um sentimento ambíguo nas autoridades brasileiras, “um

---

<sup>756</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 151-152 e SCHWARTMAN, Simon. *et alii. Tempos de Capanema*, cit., p.157-185.

<sup>757</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 151-152 e 160.

misto de admiração e medo”. Os alemães faziam uma distinção entre os conceitos de cidadania e nacionalidade. Cidadania tinha a ver com a vinculação ao Estado; nacionalidade, com o direito de sangue, mas não com o fato de ter nascido na Alemanha ou não. Portanto, para eles, nacionalidade e cidadania não se misturavam. A primeira era herdada; a segunda era adquirida. A fidelidade e a participação na construção do estado brasileiro eram garantidas pelo empenho no trabalho, pelo cumprimento de deveres e pela obediência às leis brasileiras<sup>758</sup>.

Diante disso, o Exército, principalmente através dos oficiais sediados no sul, manifestava sua apreensão diante dos perigos que a presença de núcleos de estrangeiros organizados trazia à segurança nacional. A colonização alemã era considerada a mais *perigosa* devido à política externa da Alemanha de encorajamento à manutenção das tradições e fortalecimento da consciência patriótica alemã. A presença ou ameaça nazista serviu de justificativa para a política de repressão desencadeada contra os alemães. Desagregar o grupo alemão significava combater o nazismo e defender o Brasil. Segundo Schwartzman, “tudo se passa como se a nacionalidade brasileira, já construída, estivesse sofrendo a ameaça de ser destruída pela ação dos grupos estrangeiros afinados com o nazismo, e não o contrário, ou seja, que sua construção estivesse condicionada à eliminação dos grupos e culturas diferenciadas”<sup>759</sup>.

Como se vê, a nação brasileira era mestiça, mas o nacionalismo brasileiro era constituído sobre a eliminação das diferenças, da uniformização e da padronização cultural. Não havia mais lugar, portanto, para uma tradição cultural lentamente edificada, como a dos grupos alemães, na *nova* ordem política do país e uma repressão governamental se abateu de forma muitas vezes indiscriminada contra sua ação. Assim, a formação do Estado nacional passaria necessariamente pela homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia e, neste sentido, a eliminação dos “focos de contaminação”, identificados ora com os comunistas, ora com os nazistas. Na verdade, desejava-se eliminar qualquer oposição ao projeto de nacionalização, vide a extinção da Universidade do Distrito Federal.

O projeto de nacionalização do ensino mostra bem o conteúdo conservador e autoritário do Estado brasileiro no pós-1937 que, para homogeneização da cultura, se lançou na montagem de estruturas educacionais, valores e atitudes formadas pelo Ministério da Educação e Saúde, no sentido de se “educar a nação”. Neste sentido, com a promulgação da Constituição elaborada por

---

<sup>758</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 155-156.

<sup>759</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon. *et alii. Tempos de Capanema*, cit., p.162.

Francisco Campos, o conteúdo autoritário e centralizador da política de nacionalização torna-se ainda mais evidente, assim como seu caráter excludente. Essa Constituição reafirmou a política nacional de educação da Constituição de 1934, trazendo, contudo, algumas novidades: o ensino cívico e os trabalhos manuais passaram a ser obrigatórios em todas as escolas normais, primárias e secundárias, que só podiam ser reconhecidas caso satisfizessem essa exigência. O ensino pré-vocacional e profissional passou a ser considerado como o primeiro dever educacional do Estado que, por sua vez, ficava incumbido de fundar escolas de ensino profissional e subsidiar as de iniciativa dos estados, dos municípios e de entidades particulares.

A partir daí, o Ministério da Educação e Saúde se dedicou à realização de seus grandes projetos: a universidade-padrão, a implantação do ensino industrial e a reforma do ensino secundário, ao mesmo tempo em que delimitava os limites de seu alcance.

### ***Educar para a pátria***

Mesmo com todas as rivalidades existentes entre as várias tendências pedagógicas, o pensamento educacional que prevaleceu foi a do ministro Capanema. Pode-se afirmar que seu ministério foi bem-sucedido se considerarmos o seu empenho na implementação de um sistema nacional de educação.

Segundo José Silvério Horta, os planos do ministro para a implementação de um sistema nacional de educação foi apresentado quando da realização da I Conferência Nacional de Educação, que reuniu o ministro e os principais responsáveis pela educação de cada estado da federação, prevista inicialmente para o ano de 1935, mas adiada por diversas vezes. Por decreto ficou estabelecido que sua realização teria como objetivo a resolução de problemas escolares e extraescolares em geral, mas fixando-se em dois pontos principais: a organização, difusão e elevação da qualidade do ensino primário, normal e do ensino profissional; e a organização, em todo o país, da Juventude Brasileira<sup>760</sup>.

A Conferência veio a ocorrer de fato em 3 de novembro de 1941. Além das delegações de todas as unidades da federação, participou dos trabalhos uma numerosa delegação do governo

---

<sup>760</sup> Sobre o assunto ver HORTA, José Silvério dos Reis. “A I Conferência Nacional de Educação ou de como monologar sobre educação na presença de educadores”. In: GOMES, Ângela Maria de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 144-145.

federal, presidida pelo ministro e composta, entre outros, por Lourenço Filho, Abgar Renault, Teixeira de Freitas, Jurandir Lodi, Lúcia de Magalhães, Francisco Montojos, Nóbrega da Cunha, Roquete Pinto, Augusto Meyer, Rodrigo de Melo Franco, Everardo Backheuser e Euclides Roxo<sup>761</sup>.

O tom da Conferência foi dado pelo ministro na sua fala de abertura. Ela pretendia inaugurar o estudo das principais bases de organização de um programa nacional de educação, o estudo e a avaliação de linhas gerais de organização dos sistemas educativos regionais, a avaliação do ensino profissional e técnico, tudo adequado às reais necessidades nacionais e à promoção das medidas administrativas necessárias ao desenvolvimento da Juventude Brasileira em todas as escolas do país. A máxima defendida por Capanema naquele momento era “*educar para a pátria*”.

Apesar de reconhecer os avanços pedagógicos defendidos pelo Movimento dos Pioneiros da Escola Nova, para Capanema o conceito de educação ainda não estava “assentado em termos completos e definitivos”, nem na doutrina geral dos educadores, nem na prática seguida pelos poderes oficiais. Para o ministro, a educação não podia ser “neutra” no mundo moderno e, no Brasil, ela devia ser colocada também como “decisivamente a serviço da nação”. A educação era um dos instrumentos do Estado para “fazer com que a nação viva, progrida, aumente as suas energias e dilate os limites de seu poder e de sua glória”. E criticou os escolanovistas no sentido de que defendiam uma educação que preparasse os homens para qualquer ação na sociedade e não para uma ação necessária e definida, capaz de fazer com que ele passasse a constituir uma “unidade moral, política e econômica, que integre e engrandeça a nação”<sup>762</sup>. O tom do discurso do ministro acompanhou os novos horizontes e as novas metas traçadas para a educação: o sentido era não mais *educar para a sociedade*, como desejaram os Pioneiros, mas educar para formar o homem *novo*, o cidadão do Estado Novo.

No decorrer da Conferência, o ministro controlou todos os trabalhos, os debates e as abordagens que interessavam ao ministério, impondo seu ponto de vista e rejeitando toda e qualquer proposta contrária. Buscou também a definição das diretrizes do Plano Nacional de Educação, ressaltando a importância do ensino primário. Entretanto, salientou a impossibilidade de Estado arcar com os custos da educação básica. Em decorrência, o ministro propôs então a

<sup>761</sup> HORTA, José Silvério dos Reis. “A I Conferência Nacional de Educação...”, cit., p. 147.

<sup>762</sup> HORTA, José Silvério dos Reis. “A I Conferência Nacional de Educação...”, cit., p. 147-149.

criação de um fundo estadual para a educação primária, com a contribuição do governo federal e dos municípios, com a criação de taxas especiais e impostos para a constituição desse fundo<sup>763</sup>.

Não existia uma preocupação expressiva por parte do ministro e do governo sobre a esfera da educação básica. Sua maior preocupação era o ensino médio e a reforma universitária – *menina dos olhos* do ministro. Assim, traduzindo a ideologia educacional do *novo* Estado, em 1942, o ministro empreendeu uma reforma do ensino que abrangia o curso secundário e o ensino técnico-industrial.

A reforma, no entanto, passava pela elaboração de um Plano Nacional de Educação que tinha como base os resultados de um grande inquérito sobre a educação nacional. Em maio de 1937, o Conselho Nacional de Educação encaminhou a Capanema o texto final do plano, que foi enviado ao Presidente da República e ao Congresso para aprovação. Em seu artigo primeiro estava previsto que o plano só podia ser alterado após 10 anos de vigência, e Capanema solicitou sua aprovação em globo. Era, como apontou Bomeny, um documento extenso, com 504 artigos ao longo de quase 100 páginas de texto, e buscava consagrar uma série de princípios e opções educacionais, de forma alguma consensuais, e cuja discussão, a proposta de “aprovação em globo” visava, justamente, evitar<sup>764</sup>. O Plano, na verdade, era uma espécie de código da educação nacional que deveria seguir de base para todas as instituições escolares e extraescolares, públicas ou privadas, em todo o país, definindo os princípios gerais da educação nacional, regulamentando a liberdade de cátedra, o ensino religioso, da educação moral e cívica e a educação física.

Na perspectiva do Plano, a educação nacional tinha por objetivo “formar o homem completo”, ou seja, àquele útil à sociedade, pelo preparo e aperfeiçoamento de suas faculdades morais e intelectuais, bem como, suas atividades físicas, sendo esta tarefa da família e do Estado. Fazia parte também dos princípios gerais da educação, a definição do que se devia entender por “espírito brasileiro” e “consciência da solidariedade humana”, ou seja, a valorização das tradições cristãs e históricas da pátria; e a necessidade de cooperação entre as pessoas. A liberdade de cátedra era garantida, mas ficava restrita a assuntos da matéria específica do professor. Sendo vedada toda e qualquer propaganda política, assim como manifestações contra a ordem pública. Quanto ao ensino religioso, este era assegurado, de acordo com a religião de cada aluno, em todos os estabelecimentos de ensino oficiais, ainda que com frequência facultativa. A esse

---

<sup>763</sup> HORTA, José Silvério dos Reis. “A I Conferência Nacional de Educação...”, cit., p. 158-159.

<sup>764</sup> Ver BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério...”, cit., p. 138.

respeito, nas escolas públicas havia um acordo para que as autoridades religiosas competentes regulamentassem o ensino de religião. Ficava assim garantida a participação da Igreja no ensino religioso das escolas públicas. Já a educação moral e cívica recebeu atenção minuciosa. Ela deveria ser ministrada obrigatoriamente em todos os segmentos, sendo que no ensino secundário seria uma atribuição do professor de história do Brasil. Quanto à educação física, o Plano previa que nas universidades fossem criadas seções especiais de “biotipologia”, para orientação científica às atividades esportivas<sup>765</sup>.

A reforma do ensino secundário foi outro ponto de honra do ministério, e seus objetivos ilustram a matriz que predominou na definição *do que e do como* ensinar a juventude em um momento crucial de sua formação como profissionais e cidadãos de uma sociedade diferenciada.

### ***A Lei Orgânica do Ensino Secundário (LOES)***

De todos os pontos tratados no Plano Nacional de Educação, o ensino secundário foi àquele que o Ministério Capanema deixaria suas marcas mais profundas. Ele deveria ter um conteúdo humanístico, estaria sujeito a procedimentos de inspeção rígidos de qualidade e era o único que dava acesso à universidade. Aos alunos que não conseguissem passar pelos exames de admissão para o ensino secundário, restaria a possibilidade de ingressar no ensino industrial, agrícola ou comercial, que deveria prepará-lo para o mercado de trabalho.

Os princípios gerais do ensino secundário já haviam sido estabelecidos pela Reforma Francisco Campos, oficializada pelo decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, sendo ajustada e consolidada pelo decreto nº 21.241, de 4 de abril de 1932,<sup>766</sup> que o havia definido como destinado à formação do homem para todos os grandes setores da vida nacional, construindo todo um sistema de comportamentos e atitudes. Esta reforma previa ainda, a fixação de uma série de medidas, como o aumento do número de anos do curso secundário, que passou de cinco a sete anos; sua divisão em dois ciclos: fundamental, com um período de 5 anos e com formação geral, e um ciclo complementar, formado por dois anos, sendo um curso propedêutico para o curso superior; a seriação do currículo, a frequência obrigatória dos alunos às aulas, a imposição de um

---

<sup>765</sup> Ver SCHWARTZMAN, S. *et. alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 198-199.

<sup>766</sup> Decretos disponíveis no site [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949). Acesso em 09/05/2016.

detalhado sistema de avaliação discente e a criação de um sistema nacional de inspeção do ensino secundário, que era feito por uma rede de inspetores regionais, tendo como padrão nacional o Colégio Pedro II do Rio de Janeiro. Essa foi a forma encontrada para se garantir que as funções do ensino secundário fossem cumpridas pelas escolas públicas e privadas. A escola que pretendesse oferecer ensino secundário, oficialmente reconhecido, deveria requerer sua inspeção ao ministério que, pelo menos por dois anos, acompanharia de perto suas atividades.

A Reforma Capanema, em 1942, manteve essa concepção de inspeção e reconhecimento dos cursos secundários. Nessa legislação, o curso secundário ficou dividido entre o ginásio, agora de quatro anos e um segundo ciclo de três anos, com a opção entre o clássico e o científico. No final de cada ciclo haveria um “exame de licença” que garantiria o padrão nacional de todos os aprovados. Além disso, uma série de cursos profissionalizantes deveria existir no segundo ciclo, como opções para os estudantes que não tivessem como objetivo entrar nas universidades. Sendo assim, os cursos ginásiais, obedecendo a um programa mínimo comum em todo país, e controlados pelo ministério, também funcionaria como habilitação básica para os cursos profissionais de nível médio.

Outro aspecto dessa reforma foi a ênfase no ensino humanístico de tipo clássico, em detrimento da formação mais técnica. Vale ressaltar a importância atribuída ao estudo do Latim. Essa disciplina era estudada nas quatro séries do ginásio e nas três do curso clássico. O grande número de matérias constituía outro ponto a se destacar: estudavam-se de nove a dez disciplinas por série no curso secundário<sup>767</sup>. Capanema afirmava ainda que o ensino secundário, tal como o concebia, era “uma coisa nova”, pois era definido pela “consciência humanística e pela consciência patriótica”. Esses seriam os instrumentos para organizar o Estado e suas instituições<sup>768</sup>.

A LOES demonstrava igualmente os pressupostos ideológicos desse ministério de maneira clara, ou seja, ele deveria estar impregnado de práticas educativas que transmitissem aos alunos uma formação moral e ética, baseada na crença em Deus, na religião, na família e na pátria, embora esta atribuição não fosse exclusiva do ensino secundário, já que deveria permear todo o sistema educacional. O ministro destacou ainda a importância da educação moral e cívica para o aumento da influência do governo na educação, na medida em que através dela se formaria

---

<sup>767</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon. *et alii. Tempos de Capanema*, cit., p. 207-208.

<sup>768</sup> Conforme *Exposição de Motivos da Lei Orgânica do Ensino Secundário de 1º/4/1942*. Acervo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV: GC 36.03.24/1, pasta 1K, doc. 1.

as grandes virtudes individuais e coletivas que “formam a têmpera das nacionalidades” – a disciplina, o sentimento do dever, a resignação nas adversidades nacionais, a clareza nos propósitos, a presteza na ação e na exaltação patriótica<sup>769</sup>.

Schwartzman chama atenção para outro mecanismo de transmissão da “consciência patriótica”, instituído pela LOES, a *educação pré-militar*, a ser dada simultaneamente com o ensino secundário, aos alunos do sexo masculino, excetuando-se os casos em que houvesse incapacidade física. Os menores de 16 anos recebiam instrução pr -militar, e os que tinham completado essa idade, a instrução militar propriamente dita. As diretrizes pedagógicas da instrução militar e pr -militar eram traçadas, contudo, pelo Ministério da Guerra<sup>770</sup>.

Além da educação militar para os homens, recomendava-se que a educação secundária das mulheres se fizesse em estabelecimentos de exclusiva frequência feminina e que, nas escolas frequentadas por ambos os sexos, fossem formadas classes somente femininas.  s alunas do curso secundário cabia t mbe m o estudo da disciplina de Economia Doméstica, “velha tradição germânica da época das *Arbeitsschule*”. As associações femininas católicas, tradicionalmente ligadas à educação e   assistência de meninas, prestaram uma grande contribuição a este tipo de ensino. Logo depois de promulgada a LOES, a Liga das Senhoras Católicas de São Paulo organizou um curso de emergência para a preparação de professores para esta disciplina, cujas aulas de higiene tratavam, entre outras coisas, de alimentos, vestuário, habitação, higiene da escola e do lar. A enfermagem consistia em ensinar cuidados com os doentes, seu ambiente, visitas, tomar temperatura, pulso e injeções. A culinária ensinava a preparar alimentos, doces, salgados, bebidas, sua ornamentação e maneiras de receber visitas. O programa de economia incluía o estudo do custo de vida e sério, o sério do chefe de f m lia e sua distribuição, a mulher no trabalho, importância e ‘restrições’. A sociologia educacional trataria de ensinar o papel da f m lia, da Igreja e do Estado na educação. A educação feminina, como se vê, deveria cultivar as qualidades das mulheres enquanto boas mães de f m lia e donas-de-casa, ressaltando a sua missão de esposa, de mãe, de filha, de irmã, de educadora, o seu reinado no lar e o seu papel na escola, a sua ação nas obras de caridade, o cultivo das qualidades com que ela devia cooperar com o sexo masculino na construção da pátria<sup>771</sup>.

<sup>769</sup> Nessa perspectiva, os estudos de História e de Geografia deviam ser utilizados para essa finalidade: “formação da consciência patriótica”. Ver SCHWARTZMAN, Simon. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 209.

<sup>770</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii* *Tempos de Capanema*, cit., p. 212-215.

<sup>771</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii*, *Tempos de Capanema*, cit., p. 122-126.

Outra inovação desta lei foi a obrigatoriedade da frequência à escola secundária. Agora não seria mais possível o “estudo livre” e posterior realização dos exames oficiais para acesso aos estudos superiores. Agora seria preciso a passagem pela escola – lugar de aprendizado de valores nacionais. Em síntese, esta reforma se caracterizou pela intenção de consolidar a escola secundária como a principal instituição educacional e, através dela, formar novas mentalidades, criar uma cultura nacional comum e disciplinar as gerações para garantir a continuidade da pátria. Através dela também se esperava produzir uma nova elite para o país: uma elite católica, masculina, de formação clássica e disciplina militar.

### ***O ensino musical***

A música também teve um papel central nessa proposta educativa e de mobilização. O canto-orfeônico, instituído pelo decreto nº 19.890, de 18 e abril de 1931, passou a ser obrigatório em todos os ginásios e colégios. Desde o século XIX, a música fazia parte das orientações legais para educação, com diferentes propósitos e ênfases. Entretanto, foi na década de 1930, com a proposta de Villa-Lobos, que a música manteve sua presença no espaço escolar, embora atrelada a uma educação cívica.

Contudo, a proposta do maestro não foi a única no período. Quando da realização da reforma do ensino secundário, em 1942, algumas propostas para o ensino musical foram apresentadas ao ministro Capanema. Dentre estas, a de Mário de Andrade. Segundo Schwartzman, a proposta do escritor e crítico musical foi redigida, provavelmente, entre 1938 e 1939 e lançou as bases para a criação de um órgão federal destinado a “estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como elemento de cultura cívica e desenvolver a música erudita nacional”. A cada uma destas funções deveria ter uma seção distinta. A do folclore, por exemplo, deveria desenvolver uma discoteca, um museu de instrumentos e um serviço de tradução, estudo e publicação das músicas. Quanto à seção de música cívica, esta deveria “criar por todo o país a prática do coral (a seco) e do coral com acompanhamento de instrumentos populares” e “controlar e suprir a programação deles, colecionando todo o hinário nacional e promovendo a criação de novos hinos”, além de organizações de corais, “só de mulheres, só de homens, os diversos coros mistos, só de crianças, vozes iguais, vozes desiguais, duas, três, quatro, cinco, seis

vozes corais e etc.”. Deveria ainda “coralizar a música folclórica do país, promovendo a execução anual em datas certas das danças dramáticas tradicionais, cheganças, reisados, congados, bumba-meu-boi”, com prêmios, fornecimento de indumentárias e professores coreógrafos. Quanto à seção de música erudita sua principal função seria a de criar ou auxiliar o estabelecimento de orquestras sinfônicas, companhias de ópera; além da criação de uma revista de folclore musical<sup>772</sup>.

Quanto à proposta de Villa-Lobos, esta foi apresentada como “uma solução aos problemas do sistema de ensino”. Encaminhada através de ofício a Capanema, o maestro disse:

[...] Tomo a liberdade de propor a V. Excia., a solução que se segue, a qual, nada mais é do que um plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da Música no Brasil, para que possa dessa forma ser considerado o problema da “MÚSICA BRASILEIRA, como o de absoluto INTERESSE NACIONAL a corresponder às respeitadas e elevadas ideias de nacionalização do Exmo. Snr. Presidente da República<sup>773</sup>.

A proposta tinha como objetivos “fixar o característico fisionômico de nossa música”, de maneira que o Brasil viesse a se assemelhar a outros países, como “Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominando tendências dos países fracos, de povos indiferentes”. O plano propunha ainda a criação de um Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical, ligado diretamente ao Ministério da Educação e Saúde. Este Departamento seria formado por uma Escola Nacional de Música, Escola de Estudos Superiores, Escola de Professores, da qual fariam parte um curso para formação de regente de banda, uma Inspeção-Geral e Inspeções Regionais de canto orfeônico, com ação sobre todo o país, para “zelar pela execução correta dos hinos oficiais, intensificar o

<sup>772</sup> O documento manuscrito, sem assinatura, sem data e com papel timbrado do Instituto Nacional do Livro encontra-se no Acervo Capanema do CPDOC:GC 36.02.12. Considerando o papel utilizado, a data provável do documento deve ser entre 1938 e 1939, período em que Mário de Andrade trabalhou no Instituto Nacional do Livro, conforme cartas trocadas nesse período com o ministro. Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 108-109 e 376-391.

<sup>773</sup> Ofício de Villa-Lobos ao ministro Capanema depositado no Acervo Gustavo Capanema do CPDOC: GC g 1937.00.00/5-3 e 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471. Também no Museu Villa-Lobos há uma cópia do plano: MVL:Pasta 19:HVL: 04.01.07 (3 páginas) e HVL: 04.01.32. O mesmo documento encontra-se disponível na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: Prefeitura do Distrito Federal 2: 11.08.1939 (4 páginas). Entretanto, além da versão que foi entregue há, pelo menos, mais duas, que se encontram disponíveis uma, no Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1937.02.19 – rolo 21 – fot. 723), e outra no Museu Villa-Lobos (Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 22: HVL:04.05.07) onde o Departamento de Música seria chamado de Departamento Nacional de Música, Educação, Cultura, Controle e Propaganda.

gosto e apreciação da música elevada e encaminhar as tendências folclóricas da música popular nacional (música, literatura e dança)”. Também seria responsável pelo exercício da censura artística nas estações de rádio e pela realização de pesquisas, seleção e classificação de material folclórico nacional. O Departamento Nacional de Música seria regido ainda por um Conselho<sup>774</sup>.

Dentre os projetos apresentados, o que adquiriu maior expressão foi, exatamente, o de canto orfeônico. Este plano, na verdade, foi redigido inicialmente em 1939, refeito em 1941 e, em seguida encaminhado novamente ao ministro. Se inicialmente Capanema não implantou o plano de Villa-Lobos, agora, quando trabalhava na reforma do ensino secundário no país, ele nomeou uma comissão de técnicos para elaborar um plano de reforma para o sistema de educação musical e artística nacional. O maestro encabeçou a comissão e conseguiu que esta aprovasse sua proposta, para a criação do Departamento Nacional de Música e Teatro<sup>775</sup>. O passo seguinte foi a criação, em novembro de 1942 do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado diretamente ao Departamento Nacional de Educação, mas para funcionar junto à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Seu objetivo era o de formar candidatos ao magistério do canto orfeônico de nível primário e secundário; promover pesquisas sobre cantos populares no país e promover a gravação de discos do canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e de todas as músicas patrióticas que devam ser cantadas nas escolas de todo país<sup>776</sup>. A regulação da disciplina de canto orfeônico, no entanto, só seria feita em julho de 1946, por meio da Lei Orgânica do Canto Orfeônico (decreto-lei nº 9.494).

\*\*\*

Ainda no decorrer do Estado Novo, surgiram outras experiências em defesa do ensino musical, como o movimento liderado por Hans-Joachim-Koellreuter (1915-2005), musicólogo alemão, exilado no Brasil em 1937 e que manteve contato com os nacionalistas da época. Este movimento ficou conhecido como Movimento Música Viva. O Movimento se difundiu através de cursos, conferências e programas radiofônicos, transmitidos pela Rádio Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, a PRA-2, com obras de compositores contemporâneos nacionais e

---

<sup>774</sup> Idem.

<sup>775</sup> Arquivo Gustavo Capanema GC 37.02.13.

<sup>776</sup> Arquivo Gustavo Capanema GC 42.05.12/2

internacionais. Em relação à educação musical infantil, a pianista e pedagoga Geny Marcondes (1916-2011) destacou-se com o programa radiofônico “No reino da alegria”, onde Dona Geny e uma ou mais crianças discursavam, em forma de diálogo, tópicos musicais, com estilos e compositores de diferentes épocas, além de informações sobre instrumentos musicais e seus intérpretes<sup>777</sup>.

Em termos do ensino das artes no país, outra experiência importante, iniciada nos anos de 1940 foi o movimento “Educação através da arte”, a partir das ideias de Herbert Read e de Dewey, sobre desenvolvimento psicológico e a livre expressão da criança, através da arte; que influenciou de forma expressiva o Movimento de Arte-Educação (MEA) e as decorrentes Escolinhas de Arte do Brasil (EAB) que surgiriam depois. O MEA alcançou maior espaço dentro do contexto escolar da Arte-Educação a partir de 1958, ano em que classes experimentais com as práticas existentes na EAB foram inseridas na escola pública, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Pernambuco e na Bahia, com incentivo do governo federal, para a formação de arte-educadores. A EAB passou a ser uma espécie de “consultora para o ensino público e privado”. Segundo Ligia Bacarin, entre os anos de 1958 e 1963, o MEA ficou à parte dos movimentos políticos da época em favor da educação popular, pelo fato do trabalho das Escolinhas de Arte acontecer de forma isolada no interior de ateliês e das mesmas serem instituições particulares, restringindo-se a divulgar sua metodologia de ensino no interior da escola e não em intervenções sociais propriamente ditas<sup>778</sup>.

Já nos anos de 1960, a inclusão do ensino de Artes foi implementada através da lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961, que fixava as diretrizes e base da educação nacional. A generalidade da lei, entretanto, foi criticada pelos especialistas, que propôs em seu artigo 38,

---

<sup>777</sup> Sobre o assunto consultar KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimento em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Através, 2001; \_\_\_\_\_. “O programa radiofônico Música Viva”. *Cadernos de Estudo-Educação Musical*, nº 4/5, nov. 1994. Sobre o programa de Dona Geny, ainda não há estudos específicos, mas os mesmos eram noticiados nos jornais da época, como por exemplo, o jornal *Correio da Manhã*, terça-feira, 16 de outubro de 1945, Ano XLV, nº 15.632, p. 13 e a edição de 19 de março de 1946, Ano XLV, nº 15.758, p. 15. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 09/08/2017.

<sup>778</sup> Ver BACARIN, Lígia Maria Bueno Pereira. “O Movimento de Arte-Educação e o Ensino de Arte no Brasil: história e política”. Dissertação de Mestrado em Educação/Universidade Estadual de Maringá, 2005, 216p. Disponível no site [www.ppe.uem.br](http://www.ppe.uem.br). Acesso em 09/08/2017. Ver também DIA, Sheila Graziela Acosta & LARA, Ângela Mara de Barros. “A Legislação Brasileira para o Ensino das Artes e de Música 1920 a 1996”. In: Anais Eletrônicos do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil”. Universidade Federal da Paraíba, 31/07 a 03/08 de 2012, p. 908-936. Disponível no site [www.histedbr.fe.unicamp.br](http://www.histedbr.fe.unicamp.br). Acesso em 09/08/2017.

parágrafo 4º, “atividades complementares de educação artística”<sup>779</sup>. Ainda nesse período, a Universidade de Brasília (UnB) ocupou um lugar de destaque, quando foi criada dentro da universidade, uma escola de arte para crianças e adolescentes, as “Oficinas de Arte”, com a participação de vários profissionais, a fim de realizar pesquisas em educação através da arte. Entretanto, após o golpe de 1964, essa experiência foi desarticulada pelas ações do governo militar, ficando o espaço para o ensino de Artes restrito, a partir daí, ao currículo de escolas particulares e raras escolas públicas puderam desenvolver um trabalho na área<sup>780</sup>.

A retomada da discussão sobre o ensino de Artes voltou em plena ditadura militar, com a lei 5.692/71 que definiu a obrigatoriedade da educação artística nas escolas de 1º e 2º graus. Esta lei causou um impasse tanto para os professores de Artes que já atuavam nas escolas, como para os alunos que buscavam formação profissional. Para os primeiros foram organizados cursos rápidos, de fim de semana, ou até mesmo de férias, para assegurar seus empregos. Para o segundo grupo, os alunos interessados em uma formação em Educação Artística, foi implantado no país, em 1973, o curso de graduação em Educação Artística, com formação polivalente nas diversas linguagens artísticas. O profissional era formado em dois anos, no curso de licenciatura curta em Educação Artística, com habilitação a ensinar aos alunos de 1ª a 8ª séries, ou até no 2º grau, as Artes Plásticas, Música, Teatro e Dança<sup>781</sup>.

A Educação Artística, compreendida como atividade polivalente, desarticulou o ensino de música, pois esta perdeu sua identidade dentro da realidade escolar, desconsiderando-a como área de conhecimento e sujeitando-a nos currículos a uma mera atividade decorativa. A partir da não obrigatoriedade do ensino da música, as escolas não se preocuparam em inserir profissionais especializados para tal ensino, o que restringiu o ensino a conservatórios e às escolas especializadas, elitizando-se, assim, o acesso ao ensino. As outras manifestações artísticas, como a dança e o teatro, também ficaram à parte da Educação Artística, pois ocupavam papel apenas nas festas comemorativas e nas atividades recreativas.

Os debates prosseguiram e se intensificaram durante a década de 1980. Esta década foi marcada pela organização dos profissionais em Arte-Educação, que passaram a se reunir em encontros, em congressos, em vários estados e, conseqüentemente, formando associações que

---

<sup>779</sup> Decreto-Lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Disponível no site [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br). Acesso em 09/08/2017.

<sup>780</sup> DIA, Sheila Grazielle Acosta & Lara, Ângela Mara de Barros. “A Legislação Brasileira para o Ensino de Artes...”, cit., p. 920-921.

passam a reivindicar pelo ensino de Artes no ensino fundamental, além de realizarem uma crítica contra a formação polivalente para professores. O resultado desses debates realizados em várias partes do país foi a produção de moções, documentos e manifestos que foram encaminhados ao governo. Em 1987 foi concretizada em Brasília, a Federação dos Arte-Educadores do Brasil (Faeb), durante o II Encontro Latino-Americano de Arte-Educação e o I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Flaac)<sup>782</sup>. Com a publicação de boletins, a Faeb passou a reivindicar a presença do ensino de Artes na constituição e na Lei de Diretrizes e Base da Educação (LDB) assumindo, assim, um posicionamento político da área ao reivindicar o desmantelamento da política educacional que foi implantada com a lei 5.692/71. A Federação também reivindicava o desmantelamento da política de formação do professor em Educação Artística em nível de 3º grau, com a argumentação de que as grandes disparidades ocorridas nestes cursos provocaram uma falta de identidade na própria formação do arte-educador, fragilizando, assim, sua função e papel educacional; bem como, o alheamento institucional na formação avançada dos especialistas e professores de Arte<sup>783</sup>.

Dando continuidade ao debate, os anos seguintes foram marcados pela realização de vários congressos nacionais da área, com o encaminhamento de moções aos parlamentares, reforçando as reivindicações acerca da garantia do ensino de Artes no projeto de lei de Diretrizes e Bases da Educação, em tramitação; além da realização de passeatas com o mesmo intuito<sup>784</sup>. Em 1996, uma nova lei, a de nº 9.394/96 substituiu a anterior, ao definir a obrigatoriedade do ensino de Artes em lugar da Educação Artística. Na sequência, o MEC divulga os Parâmetros Curriculares para a área, contemplando as linguagens de Artes Visuais, Teatro, Música e Dança. Paralelamente inicia-se um processo de encerramento dos cursos de Educação Artística, criados para formar professores multidisciplinares; e a criação de cursos especializados em uma das linguagens. Mas, como a maior parte dos professores tinha habilitação em Educação Artística, com especialização em Artes Plásticas ou Visuais, na prática, as outras linguagens eram praticamente inexistentes no currículo escolar. Essa situação começa a mudar em 2008, quando a lei nº 11.769, de 18 de agosto, modificou a anterior e tornou obrigatório, mas não exclusivo, o

---

<sup>781</sup> Decreto-lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971. Disponível no site [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br). Acesso em 09/08/2017.

<sup>782</sup> Informações obtidas no site [www.faeb.com.br](http://www.faeb.com.br). Acesso em 21/04/2017.

<sup>783</sup> FAEB. Federação de Arte Educadores do Brasil. *Boletim Informativo*, nº 5, ano 2, jun. 1989, p. 2-3. Informações obtidas no site [www.faeb.com.br](http://www.faeb.com.br). Acesso em 21/04/2017.

<sup>784</sup> Sobre o assunto ver *Revista Brasileira de História da Educação*. Campinas-SP, v. 12, nº 3 (30), p. 125-151, set/dez 2012. Disponível em <http://dx.doi.org/10.4322/rbhe.2013.006>.

ensino de música na educação básica, delimitando ainda mais o campo artístico. Entretanto, foi vetado o artigo que obrigava os profissionais terem formação específica na área de licenciatura. Este ponto foi tratado somente na lei 12.796, de 4 de abril de 2013. Em 2016, o decreto-lei nº 13.278, de 2 de maio, incluiu as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica. O prazo dado para que os sistemas de ensino promovessem a formação de professores, para implantação desses componentes curriculares nos diversos segmentos, foi de 5 anos, sendo complementado pelo decreto-lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017, que estabelece que o ensino de Arte, especialmente em suas expressões regionais constituirá componente curricular obrigatório da educação básica<sup>785</sup>.

A partir deste breve histórico sobre o ensino de Artes no Brasil e, em particular, o ensino musical, percebe-se que ainda hoje as discussões sobre o tema estão longe de chegar ao fim. Elas revelam, por um lado, as limitações da legislação, ora limitando seu espaço, ora concedendo uma maior autonomia. Por outro lado, suscitam questões relacionadas à formação de professores de educação musical, bem como, à elaboração de material didático específico da área, que levem em consideração a diversidade cultural local em seus conteúdos. Além disso, ao estimular o contato com diferentes linguagens, contribui para uma maior sociabilidade e democratização de seu ensino, não somente com o objetivo de promover a sensibilização para arte musical, mas também, para permitir o exercício de uma “cidadania cultural”. E o espaço da escola pode e deve contribuir neste sentido.

### ***A Lei Orgânica do Ensino Industrial (LOEI)***

Quanto ao ensino profissional, este não teve a mesma atenção que o ensino secundário e o superior, do ministério Capanema. Esta modalidade de ensino só se tornou mais valorizada a partir da década de 1930, tendo em vista a incipiente industrialização do país no período e que já começava a exigir certa qualificação da mão de obra. Entretanto, das diversas modalidades, só o ensino industrial recebeu maior destaque, e foi assunto de disputa entre os Ministérios da

---

<sup>785</sup> Os Decretos-lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996; 11.769, de 18 de agosto de 2008; 12.796, 4 de abril de 2013; 13.278, de 2 de maio de 2016 e 13.415, de 16 de fevereiro de 2017 estão disponíveis no [site www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br). Acesso em 09/08/2017.

Educação e Saúde e o do Trabalho. Um fato interessante foi a ausência da participação dos setores da Igreja Católica em toda esta questão, cujos interesses estavam voltados para o ensino universitário, para a formação humanística do ensino secundário, enfim, com a escola privada e o ensino religioso no sistema educacional.

Dentro do Ministério da Educação e Saúde quem defendeu uma perspectiva mais radical para esta modalidade de ensino foi Rodolfo Fuchs, pessoa ligada ao ensino industrial, cuja proposta, em grande parte foi endossada por Capanema. O sistema proposto por ele abrangia os níveis elementar, médio e normal, culminando com a proposta de criação de uma Universidade do Trabalho, vinculando a exigência de diplomas para o exercício do trabalho profissional em todos os níveis, de tal forma que o ensino se tornaria inevitável e obrigatório. Capanema, entretanto, apenas endossou a criação das escolas profissionais<sup>786</sup>.

Havia outra proposta, contudo, proveniente da área do Trabalho e apoiada pela Federação das Indústrias de São Paulo, que defendia a criação de um sistema de aprendizagem industrial mais ligado à indústria e suas necessidades práticas. No confronto entre os dois ministérios, Vargas optou pela proposta do Ministério do Trabalho, sob protestos de Capanema, que defendia o controle da mão de obra pelo Estado e não pelo mercado. A partir daí, Vargas encaminhou as duas propostas para o Ministério da Justiça para avaliação. O resultado final desse embate foi a criação de dois decretos, quase que simultâneos, um que criava o Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial, o SENAI, conforme a aspiração da indústria e do Ministério do Trabalho; e outro que definia a Lei Orgânica do Ensino Industrial (a LOEI), atendendo os propósitos do Ministério da Educação<sup>787</sup>.

A LOEI foi, na verdade, uma grande declaração de intenções, que cuidava de estabelecer as bases da organização e do regime, do ramo do ensino secundário destinado à preparação profissional de elementos ligados à indústria, às atividades artesanais, aos transportes, às comunicações e à pesca. Considerava-se que o ensino industrial devia atender em primeiro lugar “aos interesses do trabalhador, realizando a sua preparação profissional e a sua formação humana” e, ainda aos “interesses das empresas, nutrindo-as, de suficiente e adequada mão de

---

<sup>786</sup> Ver SCHWARTZMAN, Simon *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 249.

<sup>787</sup> O decreto que criou o SENAI, o de nº 4.048, foi assinado no dia 22 de janeiro de 1942. A Lei Orgânica foi assinada somente no dia 30 de janeiro do mesmo ano – decreto nº 4.073. Disponíveis no [site www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 04/05/2017.

obra”. Finalmente, esse ramo de ensino devia atender “aos interesses da nação, promovendo continuamente a mobilização de eficientes construtores de sua economia e cultura”<sup>788</sup>.

O ensino foi dividido em dois ciclos, sendo que o primeiro abrangia quatro modalidades de cursos ordinários: os cursos *industriais* (destinados ao ensino de um ofício cujo exercício necessitasse de uma longa formação profissional); os cursos de *mestria* (destinados a formar profissionais para o exercício da função de mestre); os cursos de *artesanais* (destinados a ensinar, metodicamente aos aprendizes dos estabelecimentos industriais seu próprio ofício, e sob o regime de horário reduzido) e os cursos de *aprendizagem* (destinados a ensinar aos aprendizes dos estabelecimentos industriais seu próprio ofício, em período variável e sob o regime de horário também reduzido). Já no segundo ciclo, eram oferecidos dois tipos de cursos ordinários: os cursos *técnicos* (para o ensino de técnicas próprias ao exercício de funções de caráter específico na indústria) e os cursos *pedagógicos* (para formação de pessoal docente e administrativo do ensino industrial). Os cursos industriais tinham a duração de quatro anos e, os de mestria de dois anos. Os cursos técnicos apenas um ano<sup>789</sup>.

Apesar da reformulação do ensino industrial que, aparentemente beneficiava a classe operária, no entanto, os grandes beneficiários dessa reformulação foram, sem dúvida, os empresários, na medida em que, além de contarem com mão de obra abundante e especializada, também contaram com uma legislação social de caráter paternalista, que freava as reivindicações dos trabalhadores. Além disso, a própria existência de cursos técnico-profissionais, destinados a uma determinada classe social, no caso, a classe operária, em si já corroborava para a desigualdade social. Sendo os alunos a ele encaminhados logo após o término do curso primário, pode-se perceber claramente que a especialização profissional vinha de forma precoce, entre os 14 e 17 anos, sem que houvesse alguma chance de ser dado ao adolescente, oriundo da classe menos favorecida, o instrumental que era reservado para o ginásio e o colégio. Dessa forma, como assinala Bárbara Freitag, as escolas industriais e técnicas foram “a escola para os filhos dos outros”, ou melhor, a única via de ascensão permitida ao operário. Que essa via é falsa e se revela um beco sem saída está implícito na especificidade da escola. Sendo de nível médio, ela

---

<sup>788</sup> Artigos 1º e 3º do Decreto-lei nº 4.073, de 30/01/1942. Publicado no D.O.U. – Seção 1, p. 1.997, em 09/02/1942. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 04/05/2017.

<sup>789</sup> Artigos 6º e 8º, Seções I a III, do Decreto-lei nº 4.073, de 30/01/1942. Publicado no D.O.U. – Seção 1, p. 1.997, em 09/02/1942. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 04/05/2017.

não habilitava seus egressos a cursarem escolas de nível superior<sup>790</sup>. Na verdade, só a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, aprovada em 1961, é que permitiria a equivalência dos diplomas de nível secundário e médio, abrindo caminho para o ensino superior.

Uma das *inovações* da lei, contudo, foi o tratamento *quase* que igualitário para homens e mulheres, vedando a estas somente os trabalhos que fossem inadequados por supostas razões de saúde. A LOEI delineava ainda as chamadas “práticas educativas”: a educação física era obrigatória até a idade de 21 anos e, a educação musical, até os 18 anos, na modalidade de aulas e exercícios de canto orfeônico. Aos alunos do sexo masculino se dava também a educação pré-militar até que atingissem a idade própria da instrução militar propriamente dita. Cada escola devia possuir um centro cívico filiado à Juventude Brasileira, não podendo os alunos menores de 18 anos, que faltassem a 30% das comemorações especiais do centro cívico, prestar exames finais, de primeira ou de segunda época<sup>791</sup>.

Quanto à criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI),<sup>792</sup> a contribuição das indústrias para sua manutenção foi fixada em dois cruzeiros por mês por empregado, sendo que, mais tarde, passou para 1% sobre a folha mensal de pagamento de cada empregador, para maior facilidade de arrecadação pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI). A contribuição dos estabelecimentos industriais com mais de 500 empregados era acrescida de 20%. Ficavam isentas de pagamento, as empresas que por conta própria mantivessem aprendizagem considerada pelo SENAI como adequada do ponto de vista da montagem, do corpo docente e do regime escolar.

A implantação do ensino industrial representou ao mesmo tempo, a ambição e os fracassos que marcaram os projetos educacionais do ministério Capanema, na medida em que o ministro desejava a criação de um amplo sistema de educação profissional, que não se diferenciasse das outras formas de educação secundária a não ser pelas diferentes “vocações” dos estudantes, a serem descobertas pelos sistemas de seleção e orientação profissional. Mas, na prática, a educação industrial continuou a ser uma educação para as classes menos favorecidas e a regulamentação técnica das profissões não foi conseguida. A outra intenção era colocar o ensino

---

<sup>790</sup> FREITAG, Bárbara. *Escola, Estado e Sociedade*. São Paulo: Moraes. 1980, p. 53.

<sup>791</sup> Artigo 26-48 e capítulo XII, Artigo 49 – Do Culto Cívico, do Decreto-lei nº 4.073, de 30/01/1942. Publicado no D.O.U. – Seção 1, p. 1.997, em 09/02/1942. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 04/05/2017.

<sup>792</sup> Este movimento de organização da preparação profissional se prolonga depois do fim do Estado Novo com a criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC (1946) e a promulgação da Lei do Ensino Agrícola. Sobre o assunto ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 247-268.

industrial sob a tutela do Ministério da Educação e Saúde. Mas aqui o Ministério do Trabalho e a Federação das Indústrias se mostraram mais fortes. E, por último, a criação de uma escola-modelo para o ensino profissional também fracassou. Assim, ao lado da reforma do ensino secundário, o que ficou em relação ao sistema de ensino profissional foi a criação de um sistema próprio que se desenvolveu e que deu origem ao que conhecemos hoje como “Sistema S”: SENAI, SENAC, SESC, SESI, etc.

### *O projeto universitário*

O projeto da Universidade do Brasil implicava na reordenação da tradição que abrigava diferentes faculdades esparsas e que na avaliação de especialistas do ministério, apenas forneciam diplomas para as profissões normais, sem um plano conjunto, que caracterizava a vida universitária. Esperava-se da universidade que ela fosse articulada e preparada para a “educação das elites que dirigiam a nação”. No projeto Capanema, o preparo das elites teve prioridade sobre a alfabetização intensiva das massas. O ministro estava convencido de que com verdadeiras elites se resolvia não somente o problema do ensino primário, mas também o da mobilização de elementos capazes de movimentar, desenvolver, dirigir e aperfeiçoar todo o mecanismo de nossa civilização<sup>793</sup>.

O núcleo do projeto universitário deveria ser a Universidade do Brasil, uma continuação da antiga Universidade do Rio de Janeiro, constituída em 1920, como uma reunião de escolas superiores existentes na cidade. Esta, em 1931, ganhou um caráter integrado, com a legislação de Francisco Campos, então ministro da Educação, a partir da Faculdade de Educação, Ciências e Letras que, contudo, não fora criada imediatamente. A primeira iniciativa nessa linha ocorreu, de fato, em São Paulo, com a criação, em 1934, da Universidade de São Paulo (USP), centrada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, por iniciativa do governo de Armando Sales.

Capanema, dando continuidade ao projeto de Francisco Campos, formou em julho de 1935 uma comissão encarregada de estudar a ampliação da Universidade do Rio de Janeiro. A comissão era composta por doze membros, incluindo professores e intelectuais de diferentes tendências ideológicas, como Inácio Azevedo Amaral, Edgar Roquette Pinto e Lourenço Filho. A

---

<sup>793</sup> Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 221.

Universidade de Brasil foi criada em julho 1937, um pouco antes do golpe, e com o objetivo de implantar um padrão nacional para o ensino superior, no qual, a própria USP deveria se adequar. Ela tinha também como objetivo estabelecer um sistema de qualidade no ensino superior, tal qual fora exercido pelo Colégio Pedro II no nível secundário. Vale lembrar também que em sua concepção de universidade, a Universidade do Brasil não comportou iniciativas como a da Universidade do Distrito Federal (UDF), cujo núcleo era uma faculdade de ciências.

Segundo Schwartzman, o projeto da Universidade do Brasil se desdobrou em quatro atividades principais: o desenvolvimento da própria concepção de universidade; seu planejamento físico, que deveria se materializar na Cidade Universitária; a criação de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que seria o núcleo de integração de todo o conjunto; e a criação de algumas novas faculdades e institutos, dentre os quais sobressaía o projeto de uma Faculdade Nacional de Política e Economia. A grande diferença do projeto de Capanema para o projeto de 1931, de Francisco Campos é que neste, uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras seria o núcleo para criação da universidade e, no projeto de Campos, partiria da Faculdade de Educação, Ciências e Letras; bem como a criação do campus universitário<sup>794</sup>.

Mas o ministro encontraria muitas dificuldades para concretizar o seu projeto, não só da parte da imprensa, que o condenava, como também no interior do próprio governo. A Faculdade Nacional de Filosofia teria a direção de Alceu Amoroso Lima que, contudo, declinou do convite em carta ao ministro datada de 3 de fevereiro de 1941, reclamando da indicação de certos professores que, “direta ou disfarçadamente, criam na faculdade o confucionismo filosófico e ideológico”<sup>795</sup>.

A Faculdade Nacional de Filosofia apresentou desde suas origens, muitas dificuldades, que foi mesmo a marca de todo o projeto ministerial. De um lado, Capanema não tinha autonomia financeira sequer para convidar um professor estrangeiro e o presidente nem sempre lhe concedia os recursos que solicitava. Por outro lado, internamente, perdia espaço para o Ministério da Educação, como foi o caso do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio que disputou com Capanema o controle do ensino técnico-industrial e terminou prevalecendo com a criação de um sistema próprio que se desenvolveu independentemente do que foi iniciado pelo Ministério da Educação. O Exército fez também frequentes incursões na área educacional,

<sup>794</sup> Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p.223.

<sup>795</sup> Carta de Alceu Amoroso Lima a Gustavo Capanema, 3 de fevereiro de 1941. Disponível no acervo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV: GC/Lima, A., doc. 46, série b.

marcando sua presença na instituição do ensino pré-militar, na educação moral e cívica e na educação física. O Ministro perde até mesmo o controle das nomeações dos professores da Universidade, sendo este um dos motivos que leva Alceu Amoroso Lima a desistir da direção da Faculdade Nacional de Filosofia, como mencionado. Capanema tentou, por diversas vezes, manter o seu espaço. Procurou se aproximar de Vargas, pela demonstração contínua de fidelidade e pela escrita de textos laudatórios à figura do presidente. Buscou se cercar de uma assessoria competente, dentro e fora do país, para manter sua imagem de homem de cultura. E manteve seus vínculos com a Igreja. No entanto, as diferenças de estilo, de temperamento e de valores eram demasiadas e ele nunca chega a desfrutar da simpatia do Presidente. Na medida em que se passam os anos e os projetos de Capanema amadurecem, também cresce, aparentemente o seu isolamento<sup>796</sup>.

Em sentido especial, a educação talvez seja uma das traduções mais fiéis daquilo que o *novo* Estado pretendeu no Brasil: conformar mentalidades e criar o sentimento de brasilidade. A expressão “modernização conservadora”, muitas vezes utilizada para caracterizar o governo Vargas, aplica-se também ao Ministro da Educação e Saúde. A modernização se manifesta em seu desejo de criar um sistema educacional forte e abrangente na preocupação constante com a atividade cultural e artística. O lado conservador se manifesta na centralização do poder, que não admitia a organização de instituições educacionais e culturais livres e autônomas da tutela ministerial; pela concepção estetizante, quando não utilitária, da cultura e das artes. A música, a poesia, a pintura, o patrimônio cultural do país, tudo era apoiado e estimulado como cultura ornamental, capaz de mobilizar os sentimentos cívicos. Este *monumentalismo* esteve presente nos grandes projetos arquitetônicos, nos murais de Portinari, assim como, nos grandes corais cívicos de Villa-Lobos.

#### **4.3.2 - A herança**

O Ministério abrigou correntes ideológicas as mais diversas – desde os modernistas de esquerda, os militantes da Ação Católica, passando pelos escolanovistas, incluindo músicos e poetas. Mas, a despeito de todos esses epítetos, o de Capanema foi também o ministério que perseguiu os comunistas e que fechou a Universidade do Distrito Federal, expressão dos setores

---

<sup>796</sup> SCHWARTZMAN, Simon. “Gustavo Capanema e a educação brasileira...”, cit., p.4.

liberais da intelectualidade do Rio de Janeiro. Foi, ainda, o ministério que apoiou a política nacionalizante de repressão às escolas dos núcleos estrangeiros existentes no Brasil.

Se o fim da era Vargas foi diversas vezes anunciado, a importância dada a um reexame desse período da História Brasileira, tanto nas pesquisas acadêmicas, como no campo da atividade política e as heranças dos “tempos de Capanema” e da “era Vargas” são mais persistentes do que a fala de um presidente. Elas se enraizaram em muitos setores da vida cultural, social, econômica e política do país<sup>797</sup>.

Faz parte também deste reexame, um novo olhar para os temas da educação e da cultura. Hoje esses temas parecem não recuperar a importância que tinham nas décadas de vinte e trinta, quando os debates sobre educação e cultura brasileiras mobilizavam os intelectuais, incendiavam as disputas entre leigos e católicos e ocupavam espaço nos jornais e revistas.

Naqueles anos, quando ainda não se falava de globalização, e sim, de atraso e civilização, acreditava-se que, pela educação, se formaria o caráter moral e a competência profissional dos cidadãos, e que isto determinaria o futuro da nação. Os movimentos e a disputa pela educação e, sobretudo, seu controle pelo Estado ou pela Igreja, eram vividos como uma luta pela própria *alma* do país. Leigos e católicos concordavam que, sem educação, essa *alma* não existiria. Ela precisava ser construída, tirando-se o país do atraso, em direção à modernidade. Como bem apontou Schwartzman, “o que se disputava era quem cuidaria da formação da criança que aprendia suas primeiras letras, o que fatalmente a destinaria para o *Bem* ou para o *Mal*, segundo a visão de mundo de cada um”<sup>798</sup>.

A educação pública, que até os anos de 1930 praticamente inexistia, começou a ganhar forma nos “tempos de Capanema” e, cresceu, desde então, de forma lenta e precária. A Constituição de 1946 previa a votação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação que devia dar um novo sentido e formato à educação do país. O Brasil não conheceu, no entanto, outra maneira de lidar com a educação além da que fora criada por Vargas e Capanema, e a presença deste último no Congresso, depois de sua longa permanência no Ministério da Educação e Saúde, *inibiu* de certa forma, as discussões que tomavam como ponto de partida o projeto elaborado sob sua gestão no período de 1934 a 1945. Em pauta desde 1948, a lei só veio a ser votada em 1961, em meio a um debate que reproduzia, até mesmo, nos personagens, as disputas de trinta anos

<sup>797</sup> Refere-se à fala do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso que afirmava estar “fechando a era Vargas”. Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 9.

<sup>798</sup> Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 19.

antes. A principal diferença era que, nos anos 1930, católicos e leigos disputavam o controle da educação pública; nos anos 1960, a disputa aparecia como um confronto entre a educação pública, que se pretendia universal e gratuita, proporcionada pelo Estado, e a educação privada, defendida como um direito das famílias, às quais o setor público devia apoiar. Anísio Teixeira e o grupo da Escola Nova de um lado; Carlos Lacerda e Dom Hélder Câmara de outro, com a Igreja Católica, defendendo a primazia do direito da família e os interesses das escolas católicas que correspondiam à parcela significativa do ensino privado no país.

O resultado desta disputa terminou com a vitória da corrente privatista, liderada por Carlos Lacerda. Havia o temor de que a nova legislação, ao reconhecer a liberdade de escolha das famílias para matricular seus filhos em escolas privadas, abrisse caminho para a canalização de recursos públicos para estas escolas, em detrimento da educação pública e leiga. Na prática, o Estado continuou com a responsabilidade da educação pública, que nunca chegou a desempenhar de forma plena. As famílias de classe média e alta assumiram como sempre fizeram, a responsabilidade pela educação de seus filhos, preparando-os para as melhores escolas públicas secundárias, ou colocando-os em escolas particulares, a maioria dirigida por religiosos. A Igreja Católica, que nos anos 1930 havia tentado assumir o controle da educação pública do país, limitava-se agora à administração de um conjunto restrito de escolas que, quem sabe, ainda podiam cuidar da *alma* das elites.

Nesta época, a grande questão da educação brasileira era como transformar o antigo sistema montado pelo Ministério da Educação e Saúde nos anos 1930, e conservado sem mudanças fundamentais ao longo de quase sessenta anos, em um sistema moderno, eficiente e abrangente. Quanto a isso, Schwartzman ajuda-nos a entender parte do problema, que é o da origem de muitas práticas que hoje parecem naturais, mas que foram opções políticas de determinada época e momento, mas que nunca mais foram revistas. São exemplos dessas práticas, a centralização administrativa, a prioridade dada aos títulos e diplomas sobre os conteúdos; a crença no poder dos currículos definidos no papel e controlados por sistemas burocráticos; a existência inquestionável de instituições arcaicas, como os antigos Conselhos Oficiais de Educação; a predominância do formalismo e do ritualismo nos processos pedagógicos; e o isolamento que acabou ocorrendo entre o mundo da educação e o mundo real, esvaziando o sentido do primeiro e limitando seus recursos. As novas palavras de ordem são envolvimento da comunidade com as escolas, descentralização, autonomia, iniciativa local,

avaliação, uso de novas tecnologias, ênfase nos conteúdos. Os temas da *alma* ressurgem com novas roupagens, como a preocupação com o meio ambiente, o vínculo das escolas com as comunidades e os direitos e deveres da cidadania<sup>799</sup>.

Outra herança dos tempos Capanema, a cultura também é vista como campo de construção da *alma nacional*. Nos anos 1920, o Modernismo havia vislumbrado a possibilidade de construção de um país mais autêntico, e essa busca do Brasil *real*, na literatura, na pintura e na música, se mesclava com a busca de um Brasil *real*, na política e na vida em sociedade, onde o formalismo da república oligárquica pudesse ser substituído pela construção de um Estado *nacional* forte e voltado para o progresso e para o futuro. Essa aproximação entre a busca de autenticidade e o autoritarismo político era dominante naqueles anos, em que as democracias pareciam condenadas ao fracasso, e os autoritarismos se confundiam em nome dos valores supostamente mais altos, da cultura e da nacionalidade. Capanema, inspirado em Francisco Campos, apoiado em Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima, procurou construir seu projeto cultural em cima dessa ambiguidade. Por um lado, o ministro procurou valorizar os homens de letras, artes, criando um “mecenato estatal”. Por outro, havia que produzir os símbolos culturais do *novo* Estado, que substituíssem a iconografia da República e do Império. Os símbolos do *novo* Brasil buscariam suas raízes nos mitos da cultura indígena e nas epopeias dos bandeirantes; os monumentos do passado deviam ser recuperados e preservados na memória nacional; e o novo país se consubstanciava nas paradas cívicas, nos grandes projetos arquitetônicos de Marcello Piacentini, Lúcio Costa, nas iconografias nativistas de Portinari e nos grandes concertos orfeônicos de Villa-Lobos.

A principal realização do *novo* Estado, na área da cultura, contudo, talvez tenha sido a implantação de um sistema de recuperação e preservação do patrimônio artístico e cultural do país, que desse testemunho do passado mais autêntico e da identidade nacional que se buscava construir. O destaque aqui foi a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHN), através do decreto-lei nº 25, de 30/11/1937, dirigido inicialmente, por Rodrigo de Melo Franco de Andrade, a convite do próprio Capanema<sup>800</sup>. Em linhas gerais o SPHN tinha como finalidade

<sup>799</sup> Ver SCHWARTZAMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 22-23.

<sup>800</sup> Decreto-lei nº 25, de 30/11/1937. Disponível no site [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm). Acesso em 06/05/2017. Sobre o assunto ver CAVALCANTI, Lauro. *Modernismo na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993; LONDRES, Cecília. “A Invenção do Patrimônio e a Memória Nacional”. In. BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: Intelectuais e políticas*. Rio de

determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional; sugerir a quem de direito as medidas necessárias para conservação, defesa e enriquecimento do patrimônio artístico nacional; determinar e superintender o serviço de conservação e de restauração de obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional; sugerir a quem de direito, bem como determinar dentro de sua alçada a aquisição de obras para o enriquecimento do patrimônio artístico nacional; fazer os serviços de publicidade necessários para a propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional<sup>801</sup>.

O SPHN depois se transformou em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Durante toda a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade à frente do SPHN sua concepção de patrimônio histórico esteve voltada para a tradição, a civilização e o passado. A apropriação deste, amplamente utilizada no Estado Novo, representava um instrumento para educar a população buscando a sua integridade e unidade. Dentro da esfera do SPHN foram criados vários museus importantes: o da Inconfidência, o Imperial e o Nacional de Belas-Artes, além de casas históricas e museus regionais. A ideia era fazer com que o brasileiro se tornasse mais consciente de suas raízes, tradições culturais e valores nacionais.

A atuação do ministro Capanema na composição do patrimônio histórico não se limitou à escolha de técnicos. A construção desse patrimônio resultou não só de sua relação com intelectuais modernistas, mas também de sua concepção sobre a memória a ser construída e preservada. São exemplos de sua participação efetiva, a construção do prédio do Palácio da Cultura e a Cidade Universitária.

Segundo Schwartzman, o projeto de construção do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde, conhecido como o Palácio da Cultura, foi a “grande oportunidade de colocar na prática o projeto de uma obra que concretizasse, ao mesmo tempo, os ideais revolucionários do modernismo e a consagração da obra educacional e cultural do ministro”<sup>802</sup>. Capanema se envolveu diretamente com os assuntos da obra, dando sugestões aos arquitetos e escolhendo diretamente os artistas e as obras de artes. Em carta a Cândido Portinari, o ministro não só tinha ideias definidas do que o pintor devia fazer como também, deixava transparecer sua visão instrumental da arte:

---

Janeiro: Editora FGV, 2001 e OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é Patrimônio. Um Guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

<sup>801</sup> “Anteprojetado do Patrimônio”. In: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993, p. 39-40.

[...] No salão de audiência, haverá 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. [...] na sala de espera; o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões de nossa vida popular. No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III Capítulo da segunda parte de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Aí estão traçados de maneira mais viva os tipos do gaúcho e o do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo de jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira [...] <sup>803</sup>.

As palavras do ministro não só revelam sua participação direta no projeto, acompanhando e discutindo com arquitetos os detalhes, como também nos deixa claro a força da arte e da cultura que, talvez, naquela época fosse a única forma de legitimar o convívio entre intelectuais e o poder.

Contudo, este não foi o principal projeto arquitetônico do Ministério Capanema, e sim, o da Cidade Universitária, embora a obra não tenha sido iniciada em sua gestão. Na concepção do ministro, o projeto de construção física da Cidade Universitária quase se confundia com a elaboração dos planos de seus cursos, institutos, etc. De fato, essas duas atividades deviam ser elaboradas pela mesma comissão. Ao definir suas funções na sessão de instalação, em 22 de julho de 1935, Capanema afirmava que “ela deve, primeiro, definir o que deve ser a universidade. Deve, depois, conceituar a universidade e em seguida projetar a construção universitária”. Quando o ministro falou em definir o que seria a universidade, ele se referia ao estabelecimento das escolas, institutos, etc., que ela devia ter – o que tinha implicações práticas imediatas para o projeto arquitetônico; ou seja, para o ministro, a comissão devia definir quantas repartições, quantas divisões, enfim, a estrutura seja da escola, seja do instituto <sup>804</sup>. Entre o projeto de

---

<sup>802</sup> SCHWARTZMAN, S. *et alii*. *Tempos de Capanema*, cit., p. 111.

<sup>803</sup> Carta de Capanema a Portinari datada de 7 de dezembro de 1942. Arquivo Gustavo Capanema:GC b Portinari, C. doc. 19, série b, rolo 5. Disponível em [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br). O conjunto de cartas trocadas entre eles foi publicado em SCHWARTZMAN, S. *Tempos de Capanema*, cit., p. 363-364.

<sup>804</sup> Arquivo Gustavo Capanema: Discurso de Capanema na sessão de instalação da comissão do plano da Cidade Universitária, em 22 de julho de 1935. GC g 35.07.19, rolo 33, fot. 267, série g. Em 1935, faziam parte da Comissão dentre outros, os professores Ernesto de Souza Campos, Lourenço Filho, da área de Educação; Jônatas Serrano e Inácio M. de Azevedo do Amaral e Carneiro Felipe, das Escolas de Química e Politécnica; Raul Leitão da Cunha, reitor da Universidade do Rio de Janeiro, Rocha Vaz, da Faculdade de Medicina; Filadelfo de Azevedo, da Faculdade de Direito; Flexa Ribeiro, da Escola Nacional de Belas-Artes; Antonio de Sá Pereira, do Instituto Nacional de Música; Roquette Pinto e Jônatas Serrano como representantes da futura Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; mais tarde foram incluídos Plínio Castanhede e Paulo Eduardo Nunes Pires. Disponível no [site www.fgv.br/cpdoc/acervo](http://site.www.fgv.br/cpdoc/acervo). Acesso em 06/05/2017. Sobre o assunto ver SCHWARTZMAN, S. *Tempos de Capanema*, cit., p. 111 a 122.

Piacentini e o de Le Cobusier, entretanto, a Cidade Universitária só veio a ser instalada em 1945, na Ilha do Fundão, sem nada incorporar de nenhum dos dois.

Apesar disso, ainda na esfera cultural, o Ministério da Educação e Saúde implementou outras iniciativas importantes, nas formas de ação orientadas para o grande público através do rádio, do cinema e da música. Aqui prevaleceram as ambiguidades de ações culturais eminentemente educativas, mas voltadas, sobretudo, para a mobilização político-social e da propaganda.

Já em julho de 1934, o governo criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, entretanto, junto ao Ministério da Justiça, esvaziando a proposta do Ministério da Educação e Saúde não só na propaganda, como também no rádio e no cinema. Esta decisão, sem dúvida, visou colocar os meios de comunicação de massas a serviço direto do Poder Executivo, uma iniciativa, segundo Schwartzman, à qual não “faltava a influência do Ministério da Propaganda alemão, recém-criado com a instalação do governo nacional-socialista em 1933”<sup>805</sup>.

Este foi o embrião da Agência Nacional e mais tarde do Departamento de Imprensa e Propaganda. Diante desses propósitos governamentais, o Ministério da Educação e Saúde insiste na distinção entre “cinema educativo” e “cinema escolar”. Isso permite que o Ministério proponha a divisão do Departamento de Propaganda em duas partes: a primeira, de Publicidade e Propaganda, a cargo do Ministério da Justiça; a outra, de Difusão Cultural, voltava ao MES<sup>806</sup>.

Em 1937, com a reforma do Ministério da Educação e Saúde, finalmente se institucionalizava o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional do Cinema no âmbito do Ministério. Entretanto vários embates aconteceriam com o Ministério da Justiça, neste momento sob a gestão de Francisco Campos, levando Capanema a dirigir ao presidente uma longa exposição de motivos em que tratava de preservar sua atuação na área de radiodifusão. Era necessário, segundo ele:

Que a função da radiodifusão do Ministério da Educação fosse especificada de maneira a não haver nenhuma confusão com o serviço do Ministério da Justiça. [...] a radiodifusão escolar [...] é matéria diferente e separada da radiodifusão, meio de publicidade ou de propaganda. [...] É preciso introduzir o rádio em todas as escolas – primárias, secundárias, profissionais, superiores, noturnas e diurna – e estabelecer através desse poderoso instrumento de difusão uma certa comunhão espiritual entre os estabelecimentos de ensino. [...] A hipótese de se

<sup>805</sup> Ver SCHWARTZMAN, S. *et. alii. Tempos de Capanema.*, cit, p. 105. Ver também “A racionalização do governo”. In: SCHWARTZMAN, Simon (org). *Estado Novo, em auto-retrato*. Brasília:FGC:Editora da Universidade de Brasília, 1983, p. 61-62.

<sup>806</sup> Acervo CPDOC/FGV: Projeto de Lei: Arquivo Gustavo Capanema: GC 34.09.22.

transferir esta estação para o Ministério da Justiça não me parece conveniente. Antes do mais porque este ministério não precisa dele. O Ministério da Justiça precisa, sim, de todas as estações radiodifusoras existentes no país, durante o dia e durante a noite. Deve ser fixado em lei o tempo em que as estações deverão dar à difusão do Departamento de Propaganda, tempo este a ser utilizado parceladamente nos intervalos das irradiações musicais, de tal modo que todos sejam forçados a ouvir os textos mandados pelo governo, do mesmo modo que ouvem os anúncios comerciais. [...]. Se, porém, o Ministério da Justiça passar a usar numa determinada estação dia e noite para a sua obra de propaganda, o resultado será fatalmente o seguinte: tal estação não terá nenhum público, pois todo mundo, mesmo os amigos do governo, ligará o aparelho para as outras estações<sup>807</sup>.

A criação do DIP em 1939, agora subordinado diretamente à Presidência da República, trouxe novamente conflitos de jurisdição, na medida em que o órgão continha, em sua organização, uma divisão de radiodifusão e outra de cinema e teatro. A seguir, Capanema encaminhou ao Presidente Vargas uma petição solicitando a criação da comissão instaladora do Instituto Nacional de Cinema (INCE), o que foi aprovado. Edgard Roquette Pinto ficou encarregado da direção do INCE e convidou Humberto Mauro para fazer parte da equipe. O projeto desenvolvido por este no período foi *O Descobrimento do Brasil*, que recebeu apoio do Instituto. Em 1936, integrou-se como colaborador Heitor Villa-Lobos, escrevendo a partitura musical do filme. Em 1937, o maestro e Humberto Mauro desenvolveram um projeto em conjunto incorporando cantos indígenas às gravações, com orquestra e coro em estúdios de som da Cinédia.

Neste mesmo ano foram feitos trinta filmes em formato escolar. Eram silenciosos e havia um roteiro que o professor depois deveria ler e debater com seus alunos das escolas públicas. O INCE contava com a seguinte estrutura: seção técnica, biblioteca, sala de projeção, filmoteca e seção de distribuição. Dentro do que se produzia no INCE era clara a distinção entre filmes instrutivos, que deviam ser utilizados em sala de aula, como por exemplo, *Ar Atmosférico*, *Músculos superficiais do corpo humano*; *Hidrostática*; *o céu do Brasil na Capital* e filmes com finalidades educativas, que documentavam a história do Brasil, a literatura brasileira, o ensino técnico e a música nacional.

---

<sup>807</sup> Acervo CCPDOC/FGV: Arquivo Gustavo Capanema. “Exposição de motivos do projeto sobre o Serviço de Radiodifusão do MES”, em 24 de fevereiro de 1938. GC.36.12.00.

Além do cinema, também o teatro mereceu atenção do governo, com a criação em 1937, do Serviço Nacional de Teatro. O Serviço ganhou destaque com a promoção de construção de novos teatros no país, o amparo às companhias de teatro para educação profissional na área, no incentivo ao teatro para crianças e adolescentes e o patrocínio da tradução e publicação das obras de teatro escritas em outros idiomas<sup>808</sup>.

\*\*\*

Tanto para a cultura, como para a educação, cabe indagar em que medida os pressupostos e os formatos institucionais criados naqueles tempos ainda subsistem. A cultura do antigo Ministério da Educação e Saúde, que se transformou hoje em um ministério próprio, já não tem a missão de construir os símbolos da nacionalidade. Já a rotina do patrimônio, sucessivamente identificada, em uma nova sigla que é definida em uma seção do Ministério da Cultura, é hoje mais uma rotina burocrática e funcional, do que a expressão de ideias e projetos, ou atualização de dinâmicas mais sintonizadas como o novo perfil da sociedade da informação. A recuperação da preservação do patrimônio histórico é, cada vez mais, iniciativa associada à indústria do turismo, e não à recuperação da memória nacional. Quanto ao projeto educacional do MES, no final do Estado Novo, ele havia esgotado seu conteúdo ético e mobilizador deixando, em seu lugar, a parafernália de leis, instituições e rotinas que haviam sido montadas nos anos anteriores<sup>809</sup>.

Na tentativa de alcançar o difícil equilíbrio entre *conservação* e *mudança*, a educação se constituiu em campo de luta entre tendências que expressavam as diversas forças em disputa na cena política, dando, aliás, a oportunidade ao governo de se apresentar como um “mediador imparcial”, acima de todos os interesses, assumindo a posição de árbitro das divergências entre os grupos na sociedade. Nessa perspectiva, o *novo* Estado teve, na educação, um grande pretexto para a implementação do que seria a prioridade daquele momento histórico nacional. Um exemplo foi a disputa que se travou entre os Ministérios da Educação e da Justiça acerca do papel que a educação devia desempenhar: um canal de brasilidade, de cidadania e que traduzia uma proposta de construção da Nação; proposta esta, cultural e política. Existe mesmo no Brasil uma

---

<sup>808</sup> Sobre o teatro brasileiro ver PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro”. In: BOMENY, Helena. (Org.) *Repensando o Estado Novo...*, cit., p. 59-84.

<sup>809</sup> Ver SCHWARTZMAN, S. *et alli. Tempo de Capanema*, cit., p. 280. [Grifos meu].

tradição que considera o poder do Estado como histórico por excelência. Esta concepção determinou, de maneira muito acentuada, não apenas o lugar do intelectual, mas a própria visão que ele tem de si mesmo, da sua função e da sua relação com a sociedade: “o Estado realiza a história”; o homem só é histórico na medida em que participa do Estado ou de algum projeto do Estado. Assim, presos nas teias das concepções de um Estado universal e homogêneo, os intelectuais (e, sobretudo, o ministro Capanema), mostram-se os especialistas da razão; “aqueles que falam pelo Estado, para o Estado e a partir do Estado”.

É possível que uma das principais heranças dos tempos do Estado Novo na área educacional tenha sido um conjunto de noções e pressuposições que, desenvolvidas naquele contexto, adquiriram o caráter de verdades evidentes para quase todos, independentemente de posições políticas e ideológicas. Elas incluíam a noção de que o sistema educacional deva ser unificado de norte a sul; de que o ensino deva ser em língua portuguesa, de que cabe ao governo regular, controlar e fiscalizar a educação em todos os níveis, de que as profissões devem ser reguladas por lei, com monopólios educacionais estabelecidos para cada uma delas; de que para cada tipo de profissão deve haver um tipo de escola profissional e vice-versa; que ao Estado cabe não só o financiamento da educação pública, como também, o subsídio à educação privada e de que a solução de problemas como ineficiência e má qualidade de ensino, desperdício de recursos, etc., reside sempre em melhores leis, melhor planejamento, mais fiscalização e controle.

Hoje, a força com que a retórica da economia intervém na definição e nos diagnósticos feitos pelas elites econômicas e governamentais sobre nossa crise educacional é emblemática. O sistema educativo vai mal porque não consegue responder ao desafio de socializar indivíduos para uma sociedade competitiva, automatizada em suas mais diversificadas ramificações. A lente através da qual se avalia o sistema educativo é, indiscutivelmente, a lente da economia de mercado. A polarização do debate: *ensino público versus ensino privado* acabou por afastar a educação do centro das discussões políticas do país, transformando-se em um pouco mais do que um conflito de interesses entre tecnocratas, administradores, donos de escolas, professores e estudantes, cada qual agindo dentro de sua ótica e de acordo com os seus interesses.

Se a educação, neste momento da vida nacional, expôs uma realidade muito distinta, definindo a orientação de mentalidades, interferindo na eleição de valores para inspirar o que devia ser o *homem novo* para um Estado Novo, como dizia Capanema, os intelectuais da educação não estavam, entretanto, sozinhos. Havia outros agentes que ocuparam posições num

campo de possibilidades, comprometidos ou não com o regime. Eram artistas, poetas, escritores, pintores e músicos que também estavam a buscar as *raízes* da *brasilidade*. Sejam Modernistas. Passadistas. Futuristas. Não importa. Todos, através de sua arte, vão emocionar e buscar entender o *ser brasileiro*.

E foi nessa direção que o maestro Villa-Lobos pôs em prática o seu projeto de educação cívica, artística e musical. Suas atitudes revelaram posições políticas e deixaram transparecer uma época de mudanças na forma de retratar a nação brasileira.

## Capítulo 5

### O maestro educador

Eu tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo pode se esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar-lhes uma educação primária de senso estético do que de escolas ou cursos de humanidade. A minha receita é o canto orfeônico. Mas o *meu* canto orfeônico deveria na realidade chamar-se “*educação social pela música*”.

Heitor Villa-Lobos<sup>810</sup>

Desde o início da década de 1930, Villa-Lobos se transformou na principal referência no campo da música orfeônica no Brasil e, em torno dele e, por sua iniciativa, foram criados programas, cursos, eventos e instituições voltados para a organização dos orfeões escolares. Como muitos *intelectuais* de sua época, o maestro apontava a existência de uma *ruptura* na ordem cultural do país a partir do movimento de 1930 e, por isso, o momento oportuno para a realização de um programa de educação popular. Sobre isso ele falou 16 anos depois:

O movimento de 1930 traçava novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil rumos decisivos. [...] Cheios de fé na força poderosa da música, sentimos que era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da nossa Pátria. [...] 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 o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio das forças coordenadoras do Governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos ineludíveis de sólida realização<sup>811</sup>.

Em torno dessa centralidade, reivindicou para si a tarefa e o discurso de uma renovação moral e cívica das massas, através da organização de um ensino popular através do canto

---

<sup>810</sup> Entrevista concedida pelo maestro em 14 de outubro de 1949 para uma Rádio ao jornalista Neto e a certa “menina”, p. 3. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos Pasta 33: HVL:05.07.15. [Grifos meu].

orfeônico, como meio de uma educação estética, social e artística, instrumento de promoção de novos hábitos de disciplina, de civismo entre as crianças e jovens. O maestro acreditava no caráter socializador da música e que a prática escolar desse ensino, no seu dia a dia, contribuiria para a construção de um ambiente de solidariedade e de consciência coletiva, importantes para a convivência em grupo e para a harmonia social.

Nessa perspectiva e, partindo do pressuposto que o personagem Villa-Lobos era dotado de um posicionamento político e ideológico e de uma consciência das mútuas interferências que ocorriam entre o plano educacional e o político, analisarei nesse capítulo sua proposta de ensino musical, durante o Estado Novo, que se inscreveu no debate das tendências pedagógicas em disputa no período.

\*\*\*

No Brasil, a primeira metade do século XX, marcada pelo nacionalismo, apresentou-se como uma época de mudanças em vários aspectos da vida do país. A proposta de um novo regime político e a interpretação para os problemas do país vieram acompanhadas da ideia da revalorização do passado e a importância dos aspectos culturais como fontes de interpretação da vida social. Na busca de uma *alma brasileira* propriamente dita, tão almejada, como se viu, pelos modernistas, esse período foi marcado também por um intenso debate na área pedagógica, abrangendo reformas de ensino nos estados e apontando a necessidade de novas oportunidades de educação, numa tentativa de articulá-la com o modelo sociopolítico vigente.

O resultado desse processo, como se sabe, foi o fechamento do regime, a partir do movimento de 1930 e o estabelecimento de um regime autoritário em 1937 – o Estado Novo –, que implementou uma política de nacionalização cultural, que repercutiu diretamente na política educacional e, em particular, no ensino musical. A inclusão da música nas escolas, como disciplina obrigatória, a partir de 1931, com a Reforma Francisco Campos, já demonstrava a importância que os aspectos culturais assumiram neste processo político, tornando-se matéria oficial.

A obrigatoriedade do ensino musical nas escolas levou a uma série de debates, nos quais educadores e músicos se fizeram presentes, com propostas para organização deste ensino. Nessa

---

<sup>811</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 10 e publicado no *Boletim Latino Americano de Musica*. Montevideo, Tomo VI, 1946.

discussão destacaram-se os defensores de uma *escola nova*, em cuja proposta havia um importante espaço para o ensino das artes, compreendendo as mais diversas manifestações: desenhos manuais, música, teatro e dança; sendo apresentado como um poderoso meio de educação, capaz de promover um dos valores mais essenciais para o homem: a socialização. Nessa concepção, a ênfase em atividade de conjunto tornou-se um dos elementos centrais para uma educação que privilegiava o ensino das massas –“educação para todos”–, sem perder de vista as especificidades individuais de cada aluno. As atividades artísticas e musicais, na “escola nova”, enquanto formadora da moral, deveriam ser abordadas utilizando uma educação popular inspirada em motivos da vida infantil, da flora, da fauna e do folclore nacional, o que tornava necessário a pesquisa de cantos e canções populares.

Nesse contexto, a proposta do ensino de canto orfeônico apresentada por Villa-Lobos foi uma das formas de intervenção neste campo pedagógico, tendo o maestro se posicionado frente a outras concepções do período. Nomes que se destacaram neste debate, em contraponto à ideia do canto orfeônico defendida pelo maestro, como também por Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), foram Antônio Leal Sá Pereira (1888-1966) e Liddy Chiaffarelli Mignone (1891-1962) - como proponentes de uma iniciação musical, dentre outros. Essas duas propostas não chegaram a ser conflitantes, mas com eixos norteadores distintos trilharam, cada qual, caminhos diferentes.

Do lado da *Iniciação Musical*, Sá Pereira e Liddy Mignone, apesar de suas trajetórias distintas, foram pioneiros, tornando-se importantes nomes no cenário musical brasileiro.

Em relação a Sá Pereira, este foi professor catedrático no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde desempenhou uma ação marcante no campo da pedagogia musical. Em 1931 foi convidado por Luciano Gallet, recém-nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, para compor a comissão encarregada de promover uma reforma pedagógica, com o intuito de colocá-lo no mesmo patamar que outras instituições de ensino. Vale lembrar que o Instituto havia sido incorporado à Universidade do Rio de Janeiro, juntamente com outros institutos e faculdades, na gestão de Francisco Campos, no Ministério da Educação e Saúde Pública, quando da definição do estatuto das universidades brasileiras. Por essa reforma, o ensino da música passava a ser dividido em três graus: fundamental (preparatório ao geral e ao superior, ministrado em cinco anos); geral (formando principalmente instrumentistas e coristas; ministrado em dois anos) e superior (formando professores de instrumentos e de canto, compositores, regentes e *virtuosi*, ministrado em cinco anos). A reforma previa que com a incorporação do

Instituto à Universidade, haveria uma elevação do nível cultural do músico, pois se passaria a exigir um exame vestibular em português e matemática para o ingresso no curso fundamental; o certificado de conclusão do fundamental e de aprovação no 3º ou 5º ano ginasial, para aceitação nos cursos geral e superior. A partir deste momento, os horários das aulas de música deveriam permitir aos alunos frequentar a escola primária e ginasial, fundamental para a formação do estudante e para elevação do prestígio do músico<sup>812</sup>. Esta reforma, contudo, foi colocada em prática muito lentamente, principalmente em virtude da resistência dos membros da própria instituição, como apontou Mário de Andrade: “é que a reforma implicava não apenas a modificação do estado de cultura geral dos alunos, mas, sobretudo, subentendia uma transformação radical do corpo docente”<sup>813</sup>. Da participação de Sá Pereira no projeto desta reforma surgiram resoluções importantes relacionadas à especialização do músico. Uma delas foi a criação da cadeira de *Pedagogia Musical*, com especialidade em piano, criada em 1932, quando a convite de Guilherme Fontainha, novo diretor do Instituto, tornou-se professor interino da instituição. Somente em 1938, após concurso, seria nomeado professor catedrático desta disciplina.

Pelo trabalho desenvolvido no Instituto Nacional de Música, Sá Pereira foi convidado em julho de 1935, pelo ministro Gustavo Capanema, para integrar a comissão que organizaria os planos da futura Universidade do Brasil. No ano seguinte, Capanema enviou Sá Pereira a vários países da Europa para realizar uma sondagem junto a alguns profissionais da educação e de arquitetura e urbanismo. De suas pesquisas teria origem o plano para a construção da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Sua viagem à Europa acabou por coincidir com sua designação, como representante do Instituto Nacional de Música, no *Congresso Internacional de Educação Musical* realizado em Praga, em abril de 1936. Ele e Villa-Lobos seriam os delegados brasileiros no Congresso, sendo duas importantes autoridades na área de educação musical no Brasil naquele momento. Neste congresso teve a oportunidade de encontrar-se com Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), o que lhe rendeu uma posterior visita a Genebra, onde demonstrou interesse em

---

<sup>812</sup> Ver CORVISIER, Fátima Monteiro. “A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira”. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 4, 2011, p. 183. Disponível em [www.abemeducacaomusical.com.br](http://www.abemeducacaomusical.com.br).

<sup>813</sup> Ver ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 28. Luciano Gallet renunciou à diretoria do Instituto Nacional de Música em 24 de junho de 1931, meses depois de publicada a reforma, vindo a falecer em outubro do mesmo ano. Apenas a partir da gestão de Guilherme Fontainha, algumas das resoluções foram postas em prática, porém muito lentamente. Sobre o assunto ver CORVISIER, Fátima Monteiro. “A trajetória musical de Antonio Leal de Sá Pereira”..., cit., p. 184.

implantar no Brasil um curso de iniciação musical, nos moldes da ginástica rítmica concebida pelo pedagogo suíço<sup>814</sup>.

Assim, logo após o seu retorno ao Brasil, em março de 1937, Sá Pereira criou no *Conservatório Brasileiro de Música*, no Rio de Janeiro, na época dirigido por Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), o primeiro curso de ensino elementar de música no país, denominado *Iniciação Musical*, curso este voltado para a fase inicial do aprendizado musical de crianças, utilizando-se do método Dalcroze. Um curso idêntico seria criado em outubro do mesmo ano, na *Escola Nacional de Música* que funcionou como curso de extensão, até sua incorporação definitiva ao currículo, em 1946. Essas classes de iniciação funcionaram como laboratórios para os alunos do curso de *Pedagogia Musical* da *Escola Nacional de Música*. Neste trabalho, Sá Pereira contava com duas assistentes: Liddy Mignone (1891-1961) no *Conservatório Brasileiro de Música* e Nayde Jaguaribe de Alencar, na *Escola Nacional de Música* que, mais tarde se tornaria sua esposa. A partir de 1938, ao assumir a direção da *Escola*, suas assistentes passaram a dirigir os respectivos cursos que se tornaram independentes. Na sua gestão destaca-se a implantação da disciplina *Folclore Nacional*, que passou a ser ministrada pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992). Outra importante decisão foi a implantação da orquestra de alunos na disciplina *Prática de Orquestra*, além do estímulo dado à prática de música de câmara. Sá Pereira acreditava que a música em conjunto levaria o indivíduo a tornar-se mais modesto, mais humano, levando-o a se ajustar aos outros, o que, segundo ele, seria benéfico para a formação de seu caráter, opondo-se à perigosa tendência egocêntrica dos solistas<sup>815</sup>.

Entretanto, sobre o canto coletivo, ele tinha uma posição contrária a de Villa-Lobos. Sá Pereira, bem como, outros pedagogos da época, consideravam que as aulas de música nas escolas se resumiam a treinos de hinos patrióticos e de canções folclóricas, sem nenhum valor. Para ele, a

---

<sup>814</sup> Sá Pereira já havia conhecido o trabalho de Dalcroze quando esteve na Alemanha e na Suíça a estudo, na primeira década do século XX. Sobre o assunto ver CORVISIER, Fátima Monteiro. “*A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira*”..., cit., p. 187.

<sup>815</sup> Em julho de 1937, a Universidade do Rio de Janeiro transformou-se em Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música passou a se chamar Escola Nacional de Música. Ver CORVISIER, Fátima Monteiro. “*A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira*...”, cit., p. 189. Sobre o pensamento de Antonio Leal de Sá Pereira ver também SÁ PEREIRA, Antonio. “*Perspectivas da carreira de musicista*”. In: *Revista Brasileira de Música*, vol. 1, nº 4, 1934, p. 335-340; \_\_\_\_\_. *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo: Ricordi, 1933 (2ª ed. São Paulo: Ricordi, 1948; 3ª ed. São Paulo: Ricordi, 1964); \_\_\_\_\_. *Psicotécnica do ensino elementar de música*, Rio de Janeiro, 1937; \_\_\_\_\_. *O Pedal na Técnica do Piano*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s.d; \_\_\_\_\_. “*A Grande Luz*”. In: *Revista Brasileira de Música*, vol. 9, 1943, p. 19-24; \_\_\_\_\_. “*Atividades Periescolares do Estudante de Música*”. In: *Revista Brasileira de Música*. vol.5, nº 3, 1938, p. 18-31; \_\_\_\_\_. *O Perfil de um Crítico*. Rio de Janeiro: Instituto

educação musical deveria se basear em conceitos musicais específicos, preparando o aluno para uma educação completa nas escolas de música<sup>816</sup>.

Quanto à Liddy Mignone, esta, ao fixar residência no Rio de Janeiro, em 1933, passou a lecionar *Piano e Iniciação Musical*. Em sua concepção, a iniciação musical deveria ser parte da formação integral do aluno, sendo que todos deveriam passar por esta experiência. Publicou livros sobre a metodologia do ensino para crianças, dentre os quais: *Iniciação Musical: Treinos de Ouvido, Ritmo e Leitura* (1947) e *Guia para o professor de recreação musical* (1961). Criou cursos de especialização em *Iniciação Musical* formando os primeiros professores que iriam atuar nas escolas particulares e públicas, além de ministrar diversos cursos sobre o tema. Posteriormente levou o *Curso de Especialização em Iniciação Musical*, bem como, seu Centro de Estudos para São Paulo<sup>817</sup>.

Quanto à proposta de *Iniciação Musical* implantada no *Conservatório Brasileiro de Música*, Liddy e Sá Pereira propunham uma inversão de eixos norteadores da prática pedagógica musical vigente, tais como: atender às características do desenvolvimento infantil e estar centrado em atividades lúdicas que envolviam práticas musicais de canto, execução instrumental e movimentação do corpo. Outro aspecto diferencial era o momento e a forma de se trabalhar os símbolos musicais, no qual se evidencia uma forte preocupação com a relação entre o símbolo e a realidade sonora que representa, bem como, a necessidade de se respeitar a realidade do aluno, sua bagagem emocional e psicológica<sup>818</sup>.

Assim, a ênfase dada à necessidade do conhecimento da psicologia infantil, a utilização de testes de aptidão musical, muito usado nos Estados Unidos, na época, com a finalidade de classificar e organizar o trabalho, o conceito de motivação indicando a preocupação com o desenvolvimento integral da criança, com a sua criatividade e com sua individualidade, indicava uma preocupação com o embasamento psicológico da educação musical, numa linha de pensamento que se aproximava dos *escolanovistas*. Essa vertente utilizou o método suíço de Dalcroze e o aluno se desenvolvia através de uma série de exercícios, onde música e movimento eram, conjuntamente, a estrutura-mestra de seu senso rítmico e auditivo, seu equilíbrio motriz e

---

Nacional de Música, 1933; \_\_\_\_\_. “Curso de Pedagogia Musical: sua razão de ser”. In: *Revista da Universidade do Rio de Janeiro*, Série III, nº 2, dezembro de 1932, p. 22-235, dentre outras.

<sup>816</sup> SÁ PEREIRA, Antônio. *Psicotécnica do ensino elementar de música*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937, p. 130.

<sup>817</sup> Informações disponíveis no site [www.abemeducaomusical.com.br](http://www.abemeducaomusical.com.br). Acesso em 21/04/2016.

sua criatividade. Ao vivenciar o método, o aluno incorporava conhecimentos musicais e era levado a criar e a emitir sons vocais, trabalhando sua voz e sua expressividade. Aos poucos, esta vivência promovia a associação entre audição, visão e ação, seja ela corporal e/ou vocal, além de desenvolver a memória, a consciência corporal e espacial, instaurando um processo de autoconhecimento e um sentimento social no grupo<sup>819</sup>.

Inserido na discussão pedagógica da *Escola Nova*, os defensores da *Iniciação Musical* faziam severas críticas à *Pedagogia Tradicional*. A fala de Sá Pereira foi um bom exemplo dessa crítica:

O ensino antigo desconhecia a criança. Preocupado unicamente com o programa, a matéria a ser ensinada tinha assim uma orientação intelectualista e informativa. Não passava pelo espírito do professor que só se aprende verdadeiramente através da própria experiência, e que a função primordial do mestre deve consistir em despertar a curiosidade e o interesse e a vontade do aluno e em canalizar e dar direção acertada à atividade que tinha logrado despertar<sup>820</sup>.

Nesse debate pedagógico, mas a partir de um eixo norteador diferente, Villa-Lobos propôs a construção de uma *coletividade* através da música, enfatizando valores como civismo, patriotismo, disciplina e solidariedade. Segundo o maestro, a música deveria *educar e disciplinar*, pois ela “é a própria voz da nacionalidade, cantando na plenitude da sua pujança e da sua força, a alegria pelo trabalho construtor, a confiança no futuro da Pátria e na grandeza de seu destino”<sup>821</sup>.

Embora o canto orfeônico não entrasse em confronto direto com os defensores da *Iniciação Musical*, como já dito, ele se colocou de forma diversa em relação ao ensino profissional, realizado em escolas e conservatórios especializados. Para Villa-Lobos, a implantação do canto orfeônico nas redes regulares de ensino levaria a uma democratização da prática e do conhecimento musical, que passaria a ser disseminado nos diferentes segmentos da sociedade. Mas, mesmo entre os seus defensores, como Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948),

---

<sup>818</sup> Sobre o assunto ver ROCHA, Inês de Almeida. “Pudor ou prudência: contraponto entre o manuscrito e o impresso na escrita de Liddy Chiaffarelli Mignone”. In: *Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*. Belo Horizonte: ABEM, 2005, p. 3.

<sup>819</sup> Sobre o método Dalcroze consultar FERNANDES, Adriana. “Dalcroze, a música e o teatro. Fundamentos e Práticas para o Ator-Compositor”. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 7, Ano VII, nº 3, setembro-dezembro de 2010. Disponível no site [www.revistafenix.pro.br/Dossie](http://www.revistafenix.pro.br/Dossie).

<sup>820</sup> Sobre *Iniciação Musical* ver PEREIRA, Antonio Leal Sá. *Psicotécnica do ensino elementar da música*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p.38.

<sup>821</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. Vol. 13º, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 7.

ele se colocou de forma diferente. Dentro de um ideal nacionalista comum, Lorenzo Fernandez era reconhecido por seus contemporâneos como um homem de grande erudição e por seu respeito à tradição musical; ao contrário de Villa-Lobos, que se autoproclamou autodidata<sup>822</sup>. Mas, apesar de trajetórias diferentes, os dois estiveram coincidentes no projeto de nacionalização musical apresentado no final da década de 1930, ao Ministro Capanema, bem como trabalharam juntos na SEMA, em 1932 e, em 1942, quando integrou o corpo docente do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, substituindo o maestro, na direção, quando de seus afastamentos.

A atuação de Lorenzo Fernandez neste movimento em prol da educação musical foi, sem dúvida, expressiva. Datam de 1930 e 1931, dois importantes textos publicados por ele, na *Revista Ilustração Musical*, onde estão as bases do de seu pensamento sobre o ensino de música. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, em seu *Catálogo Geral* sobre Lorenzo Fernandez, alertou ao fato de muitos historiadores e musicólogos desconhecerem esse projeto e atribuírem somente a Villa-Lobos o pioneirismo do canto orfeônico:

Sob esse aspecto, Lorenzo Fernandez pode ser encarado como autêntico precursor dessa glória que sempre, unilateralmente, pertenceu ao autor das *Bachianas*. Este por sinal, diga-se a bem da verdade, reiteradas vezes declarou considerar Lorenzo Fernandez seu braço direito, e não foi sem razão que o designou em numerosas ocasiões seu substituto na presidência do Conservatório de Canto Orfeônico. Como se poderá constatar nos dois programas elaborados por Lorenzo Fernandez, sem qualquer dúvida, o pioneirismo da ideia inicial lhe pertence, sem que essa afirmativa diminua em nada os méritos de nosso músico maior. Aliás pode-se afirmar sem medo de errar que foi ele o mentor teórico das ideias, enquanto Villa-Lobos, graças ao prestígio que auferia junto a Vargas, seu autor pragmático, ensinava a cantar e reger para imensas concentrações orfeônicas<sup>823</sup>.

<sup>822</sup> Oscar Lorenzo Fernandez teve toda a sua formação musical realizada no país, ao contrário da maioria de seus contemporâneos. Apesar de ter tido sua música executada nos EUA e Europa, ele próprio nunca saiu da América Latina. Ver IGAYARA, Susana Cecília. "Oscar Lorenzo Fernandez". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 42, 1997, p. 59-73. Disponível em [www.revistas.usp.br/rieb](http://www.revistas.usp.br/rieb). Acesso em 19/04/2016.

<sup>823</sup> Conforme CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro, Rioarte, 1992, p. 26. Sobre o período em que trabalham juntos na SEMA ver Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos, a carta datada de 09/08/1938 em que Lorenzo mencionou seu cargo na Superintendência e fez relatos sobre seus concertos em Bogotá (MVL: Lorenzo Fernandez, Oscar: FE 2519). Também há menção desse período no Boletim publicado em 1937, quando Villa-Lobos se referiu "as aulas-conferências conferidas pelo maestro Lorenzo Fernandez" [...], enquanto esteve representando o Brasil no Congresso de Praga, em 1936. Ver *Boletim Latino Americano*. Tomo III, abril de 1937, p. 399. Quanto ao período do Conservatório: ver MVL:Lorenzo Fernandez, Oscar: FE 3779; FE 3782; FE 3783 e FE 3802. Ver também texto escrito por Villa-Lobos intitulado "Oscar Lorenzo Fernandez", de 4 pág., publicado no *Boletim Latino Americano*. Tomo VI, 1946, p. 591 e também publicado em Presença Villa-Lobos, nº 11, p. 109. No mesmo Boletim, existe um texto de Lorenzo Fernandez sobre Villa-Lobos intitulado "A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira", p. 284.

O primeiro texto foi publicado na revista *Ilustração Musical* intitulado “Bases para a organização da música no Brasil”, de 1930, onde Lorenzo propunha medidas para a difusão dos conhecimentos musicais na população, que se daria através da educação primária, pela formação de corais infantis e pelo ensino obrigatório de teoria e solfejo, o que seria complementado pela criação de um curso anexo ao Instituto Nacional de Música; curso este gratuito, para aulas iniciais de teoria, solfejo, canto e instrumento. O Instituto Nacional de Música deveria ser transformado em Escola Nacional de Música, com grau superior, devendo se dedicar à formação de instrumentistas e cantores profissionais, pedagogos, virtuosos, compositores e regentes. Previa ainda a criação de uma orquestra modelo, conjunto coral e cursos voltados para o teatro lírico. Propôs a criação do Grande Teatro Nacional, que poderia ser transformado em Teatro Municipal. Expôs seu funcionamento e analisou formas de contratação, programação, concursos e premiações. Seu objetivo era garantir o que, para ele, seria a finalidade máxima do Estado em matéria artística: “nacionalização e desenvolvimento intensivo da Arte”<sup>824</sup>.

Quanto ao segundo texto: “O canto coral nas escolas”, publicado em 1938, também na revista *Ilustração Musical*, Lorenzo Fernandez destacou que, “se as vantagens de cultura e higiene são múltiplas” no canto individual, no canto coletivo elas se dilatariam, “tornando-se não só fator de progresso, como também um afirmador da nacionalidade”. Lorenzo defendia o ensino do canto desde a infância, mas lamentava ter de entregar “a juventude escolar nas mãos de professores que por deficiência cultural lhes ministrem noções falsas, senão errôneas, sobre a verdadeira Arte”<sup>825</sup>. Para Lorenzo Fernandez, o professor de música deveria apresentar: “uma sólida cultura musical”; “entusiasmo e devotamento à Arte” e “capacidade pedagógica”. Quanto aos alunos, estes deveriam apresentar: “faculdades físicas e intelectivas normais”; “sentido de entoação” e “sentido de ritmo”. Em relação às faculdades físicas e intelectivas, o autor recomendava a separação dos alunos em três grupos: “os anormais”; “os normais” e “os excepcionais”, de acordo com testes realizados e depois confirmado ou modificado pela experiência<sup>826</sup>.

---

<sup>824</sup> FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. “Bases para a organização da música no Brasil”. In: *Ilustração Musical*, outubro de 1930, Ano I, p. 115. Muitas das ideias expostas por Lorenzo Fernandez em “Bases para a organização da música no Brasil” foram utilizadas na gestão de Luciano Gallet, quando da reforma pedagógica do Instituto Nacional de Música e, também, na gestão de Antonio Sá Pereira, quando de sua implementação.

<sup>825</sup> FERNANDEZ, Lorenzo. *Revista Brasileira de Música*. Publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, volume V, jun-1938, p. 25-26.

<sup>826</sup> FERNANDEZ, Lorenzo. *Revista Brasileira de Música...*, cit., p. 28.

Esta preocupação com a sistematização de categorias que permitiria compreender e orientar a atividade pedagógica estava presente no conjunto dos educadores da época. E mais do que a formulação de categorias, importa destacar, sua preocupação com a formação dos docentes, na medida em que esta preocupação também ocupou lugar de destaque no projeto de Villa-Lobos, como se verá mais adiante.

Em relação aos cantos escolares, Lorenzo Fernandez criticou-os na medida em que muitos deles não apresentavam valor pedagógico nem artístico. Ele dividiu-os em três categorias: cantos de caráter patriótico; cantos de caráter panteísta; e cantos sobre lendas e tradições populares (folclore). Esta ordem não representava uma hierarquia já que para autor, o verdadeiro sentido da nacionalidade, “não reside nem nos cantos patrióticos [...], “nem nos cantos em que a natureza entra”, pois o verdadeiro sentido nacional deve “assentar as bases nos cantos do folclore [...] nacional pelo fundo e pela forma, e não somente pelas palavras, às vezes vazias de emoção (cantos politiqueiros)”<sup>827</sup>. Nota-se que Lorenzo Fernandez, através da publicação de uma escola federal, logo ligada ao Ministério da Educação e Saúde, criticou de forma bastante contundente o que chamou de cantos patrióticos – “cantos politiqueiros”. E isso em 1938! Em plena ditadura varguista!

Houve, de fato, muita similaridade entre as ideias expostas nos dois textos de Lorenzo Fernandez e a proposta de Villa-Lobos. Uma delas foi sua preocupação, ao assumir o cargo na Superintendência de Educação Musical, com a formação do professor; em escolher o repertório a ser aplicado nas escolas, destacando que era “indispensável escolherem-se composições de autores de real mérito, preferindo-se as que já se tenham incorporado ao patrimônio artístico nacional”<sup>828</sup>.

Constata-se, portanto, que a proposta de Villa-Lobos não foi a única que se desenvolveu na área, embora tenha sido a que assumiu maior dimensão. Esta procurou contemplar a elaboração de programas e métodos de ensino, a produção de material didático, a formação de professores e um trabalho de propaganda apoiado em eventos cuidadosamente organizados, pois para ele havia a necessidade de articular solidamente a *educação* com uma *ação cultural* mais ampla. Portanto, estudar a proposta pedagógica de Villa-Lobos implicará ingressar num campo complexo pelas características do próprio compositor e pelas relações que se estabeleceram entre

---

<sup>827</sup> FERNANDEZ, Lorenzo. *Revista Brasileira de Música...*, cit., p. 34-35.

<sup>828</sup> VILLA-LOBOS, H. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. DIP. 1941, p. 33.

seu trabalho e o Governo Vargas. Durante toda a sua trajetória política e artística, o maestro soube capitalizar os benefícios de uma rede de sociabilidade regida por favores e proteções para promover seu nome e sua obra artística e pedagógica.

Villa-Lobos, nos quinze anos durante os quais se manteve ligado ao serviço público empenhou-se no projeto do canto orfeônico, escrevendo diversos textos e livros sobre o assunto, sendo publicados ao longo das décadas de trinta e quarenta. O resultado foi um movimento como não se conhecia na área de educação musical no Brasil, tanto pela amplitude da mobilização de professores, alunos, músicos e público, quanto pela consideração de múltiplos aspectos musicais, pedagógicos, políticos e administrativos ligados à concretização do projeto. Mas, ao final do Estado Novo a iniciativa foi, aos poucos, perdendo espaço, até se extinguir, anos depois, sem sofrer uma crítica sistemática, nem ser substituído, de imediato, por outra proposta<sup>829</sup>.

### 5.1 – A SEMA - Superintendência de Educação Musical e Artística

A participação da SEMA na implantação do ensino de música no Distrito Federal tem sido e continua a ser: AÇÃO E REAÇÃO, isto é, traçando e executando um programa que visa a Educação Cívica e Artística da coletividade, promovendo a elevação da mentalidade em relação às nossas Artes e aos nossos Artistas<sup>830</sup>.

Após a realização da *Excursão Artística* pelas cidades do interior paulista, Villa-Lobos realizou espetáculos cívico-artísticos e participou de solenidades escolares em São Paulo e na capital federal<sup>831</sup>. Ao mesmo tempo, o maestro planejava a realização de uma nova *Excursão Artística*, provavelmente para o Estado do Paraná e Minas Gerais, locais não contemplados na primeira *tournee*. Os planos mudaram, contudo, com o início do movimento constitucionalista em

<sup>829</sup> Ver SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Música e Hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, 1996, p. 1-2.

<sup>830</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Ensino de Música e Canto Orfeônico nas Escolas”. In: *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória, vol. 10, 1977, p. 106.

<sup>831</sup> O maestro participou, por exemplo, da *Festa da Cultura* em homenagem aos formandos da Universidade do Rio de Janeiro, realizada em 14/01/1932 que contou com a presença de Getúlio Vargas, de Capanema e de outras autoridades. Ver jornal *Correio da Manhã*, terça-feira, 12 de janeiro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.375, Ano XXXI, p. 10. Ver também GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 184.

São Paulo. Este movimento vai obrigá-lo a cancelar todos os preparativos, uma vez que se tornou difícil conseguir o patrocínio oficial necessário<sup>832</sup>.

Segundo Ângela de Castro Gomes, a situação política durante o Governo Provisório era extremamente delicada e caracterizou-se por um enfrentamento constante entre as oligarquias e tenentes, em todos os âmbitos possíveis de disputa de poderes, até a deflagração de um confronto aberto, representado pela *Revolução Constitucionalista* de 1932, em São Paulo. A questão da constitucionalização do país transformara-se no maior ponto de atrito entre as duas propostas políticas que vinham se enfrentando desde 1930. Vargas tentava explorar as divergências enfraquecendo oposições, embora a estratégia não lhe garantisse uma sólida base de apoio político, ao ponto de lhe conferir estabilidade e legitimidade<sup>833</sup>. Somam-se a este quadro de instabilidade política, as tendências nacionalistas da parte do governo, conjugando, neste aspecto os anseios da intelectualidade brasileira que vinha valorizando temas, propostas, projetos e ideias que pudessem criar uma identidade nacional. Assim, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como o único capaz de manter, estimular e divulgar a arte nacional, além de concentrar a responsabilidade de favorecer a cultura nacional.

Sobre este processo, Arnaldo Contier afirma que houve uma mitificação, por parte dos intelectuais e compositores ligados a esse projeto nacionalista, do Estado como sendo aquele que poderia, através de seus agentes, “desenvolver o ensino, apoiar e divulgar a música brasileira”. [...] “Daí porque muitos intelectuais procuraram participar da máquina burocrático-administrativa do Estado”<sup>834</sup>.

Mário de Andrade, um importante representante da intelectualidade brasileira do período, também defendeu, em diversos momentos, essa ideia da ampliação da responsabilidade do Estado em relação à melhoria da arte nacional e, mais enfaticamente, em relação à música nacional,

---

<sup>832</sup> Segundo Chechim, uma nova Excursão teria tido pleno êxito, já manifestado, segundo ele, durante a primeira *tourné*, pois a caravana ao chegar à cidade de Igarapava, próxima à fronteira com Minas, o prefeito de Uberabinha indagou ao maestro da possibilidade de prolongar a excursão até a sua cidade. Villa-Lobos explicou-lhe então que era impossível, pois “a cidade estaria fora do Estado de São Paulo e o tempo era exíguo”. Em seguida ofereceu-lhe alguns convites para assistir ao espetáculo. “O prefeito, entretanto, organizou uma caravana, com cerca de cem pessoas, para irem assistir ao concerto”. Ver CHECHIM FILHO, Antônio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. cit., p. 25 e 80. Sobre o movimento constitucionalista de 1932 consultar NETO, Lira. *Getúlio 1930-1945: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 58-130.

<sup>833</sup> GOMES, Ângela de Castro Gomes. *Regionalismo e Centralização Política. Partidos e Constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 25-26. Disponível no site [www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc). Acesso em 11/05/2017.

<sup>834</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, vol. 1, parte II, p. 233, 1988.

indicando outros modos de atividade artística que deveriam ser beneficiados com o financiamento e o apoio oficial:

Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivelmente numerosa música nacional para que esta acuse os autores de suas falhas e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado<sup>835</sup>.

Além de Mário de Andrade, diversos outros artistas se dispuseram a escrever projetos e sugestões para o desenvolvimento da música nacional. Villa-Lobos foi um desses. O compositor em suas entrevistas admitiu existir uma íntima relação entre a *arte brasileira e a revolução*, reconhecendo o papel da música como veículo de propaganda do país. Segundo ele, o canto coral, além de despertar o sentido estético, o amor à pátria no cidadão e na criança, poderia servir de propaganda do regime instituído em 1930. Por isso, fez inúmeras críticas aos professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e os do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro que, por serem ligados ao Partido Republicano, eram contrários aos planos de nacionalização da música brasileira. Em entrevista concedida ao *O Jornal*, em novembro de 1930, intitulada “A Arte, poderoso fator revolucionário” ele falou sobre o papel da música e do artista no Brasil:

A obra da revolução se completará com a renovação artística que virá entre as reformas imprescindíveis para que o Brasil conquiste o lugar que lhe cabe no mundo. [...]

- Neste momento, nada se poderá pensar que deixe de ter o seu contato com a revolução. E no caso da vida artística brasileira, esse contato é essencial e direto. Não é que eu, como artista, pense em dar nesta hora de reconstrução nacional, mais importância à arte que à política e à economia, tão bem cuidadas pelos homens que a revolução colocou nos cargos de responsabilidade da vida brasileira. Mas é que considero a arte, pelo lado intelectual, como de mais eficiente atuação divulgadora, pois é mais acessível bem como mais convincente dos valores mentais de um povo. E nesse caso a arte é mais, muito mais, mesmo, que a diplomacia...<sup>836</sup>.

<sup>835</sup> ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba:São Paulo:Rio de Janeiro:Editora Guáira Ltda., 1941, p. 38.

<sup>836</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “A Arte, poderoso fator revolucionário”. In: *O Jornal*, sábado, 8 de novembro de 1930. Rio de Janeiro, Edição 3.678, Ano XII, p. 2.

Ao defender a necessidade de se completar a “obra revolucionária de 1930”, Villa-Lobos destacou não só a função social da música, enquanto propaganda de governo, mas, sobretudo o papel do artista como o mais preparado para completar esta obra. Para aqueles que procuraram defendê-lo de acusações de envolvimento com a ditadura varguista, a fala nada ingênua do maestro, denota, como se pode constatar, exatamente o contrário.

Na mesma entrevista, Villa-Lobos defendeu a necessidade de se garantir o direito à arte à *grande massa*: “A revolução [...] estou certo, [...] não negará, também, que esses 40 milhões de homens que formam a nação, e que se aspiravam à liberdade e ao uso de direitos políticos, estão habilitados também a ter a sua arte”<sup>837</sup>. Portanto, a ideia de que “a arte é para todos”, no tom dos *escolanovistas*, mas também, a ideia da “arte com função social”, de promotora da coletividade e, aqui se aproximando das ideias que se consolidariam em 1937. Portanto, em novembro de 1930, o maestro já apontava o papel destinado aos *intelectuais*, em particular, aos artistas, enquanto agentes de um processo de transformação nacional. Ele apontou a necessidade da emancipação cultural e da educação artística da *grande massa*, ou seja, ter acesso à cultura era um direito do cidadão, tal qual o direito político. Enfim, ele estava convencido da capacidade de mobilização e de regeneração da música através da educação.

Em relação às instituições oficiais de ensino musical, o compositor foi emblemático em sua crítica: “não se pode deixar também de reconhecer que há muito que mudar, pois chegamos ao lamentável caso de registrar, na direção de estabelecimentos técnicos dessa natureza, nomes que eram dos maiores eleitores dos governos depostos”<sup>838</sup>. Ou seja, defendeu a necessidade do engajamento dos músicos e professores das escolas de música à proposta política do governo. Em seguida, se apresentou como “renovador artístico” afinado ao caráter de transformação que se inaugurava com o *novo* momento político do país:

A obra da revolução se completará com a renovação artística que eu sinto virá aí entre as outras reformas imprescindíveis para que o Brasil possa conquistar o lugar que lhe cabe no mundo. Foi a revolução que nos revelou a arte russa e em muitos países ela amparou-se no gênio dos artistas, constituindo a arte em fator revolucionário. Desde a Grécia antiga até a Alemanha, a França, a Rússia de hoje e outros países, a arte tem sido a luz que ilumina e põe em relevo a obra do progresso dos povos. Acontecimento do progresso brasileiro, a revolução há-de levar na devida consideração a importância da arte<sup>839</sup>.

<sup>837</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “A Arte, poderoso fator revolucionário”..., cit., p. 2.

<sup>838</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “A Arte, poderoso fator revolucionário”..., cit., p. 2.

<sup>839</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “A Arte, poderoso fator revolucionário”..., cit., p. 2.

Sobre a música nacionalista, Villa-Lobos reiterada vezes escreveu sobre o assunto destacando sua importância e sua *utilidade*, bem como, sobre o papel dos artistas “na elevação cultural e artística da Pátria”. Outro bom exemplo dessa fala está no texto *Juventude Americana e Senhores Educadores*, onde o maestro não poupou elogios a Vargas e a Roosevelt, considerados por ele, personagens “universais porque são [...] criadores de regimes novos e inéditos”, da mesma forma que, artistas “como Beethoven e Chopin,[...] porque representam e refletem a alma de seu povo”. Em seguida, indagou: “Por que nós, americanos, não podemos ser universais com a nossa própria música formada da alma de nosso povo?” Mas, para que isso pudesse se concretizar ele acreditava ser necessário uma “propaganda enérgica e, se possível obrigatória e sob os auspícios da oficialização governamental”, no meio intelectual, a fim de formar no lugar de “escolas para artistas”, “instituições educacionais que orientem o público consciente, a saber, assistir, com interesse e repeito, às realizações de arte como necessidade imprescindível à vida social”<sup>840</sup>.

A relação entre música nacionalista e o Estado não deve ser considerada, contudo, a partir de uma visão simplista de que o Estado seja um *sujeito* que *paira* acima da sociedade, interferindo diretamente no campo cultural. A mudança que ocorreu, nesse momento foi na própria concepção do *fazer política*, ou seja, quando a dimensão política penetrou no domínio da esfera cultural, a fim de criar uma *cultura nacional*. Isso explica a prática política de alguns intelectuais, incluindo aqui os músicos que, envolvidos com a questão da nacionalização, ampliaram um discurso altamente nacionalista em busca de nossas raízes e se dirigiram ao Estado, como único capaz de empreender os seus projetos. Muitos dos intelectuais ligados ao governo acreditavam que o Estado seria o único que poderia *intervir* na sociedade, sem interesses de classe ou partidários, para atuar como unificador cultural, “salvando” a nação da música popular ou da música erudita estrangeira.

Villa-Lobos, percebendo como o momento era oportuno, encaminhou um “Apelo ao chefe do Governo Provisório da República Brasileira”, em fevereiro de 1932, solicitando o seu apoio aos artistas, em favor do desenvolvimento da arte nacional; lamentou a situação artística e educacional do país, e se afirmou como artista nacional, que se recusava a imitar o que vinha do

---

<sup>840</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Juventude Americana e Senhores Educadores*. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 1: HVL:01.01.19. Não há data no documento, como é comum em muitos de seus textos, mas presumo que o mesmo seja de 1932/1933, pois o restante do texto foi dedicado ao ensino cívico-musical

exterior. Ao mesmo tempo reclamou a ingerência do Estado nos assuntos culturais, propondo, por exemplo, a redução da importação de música estrangeira<sup>841</sup>. Na realidade, o maestro, premido por dificuldades financeiras, autodidata, sem diplomas, mas famoso, não podia se candidatar aos empregos oficiais existentes, assim, colocou sua capacidade à disposição do Presidente e propôs a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes.

*No intuito de prestar serviços ativos a seu 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 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 [...].*

Um e outro se acham em quase completa penúria [...].

Era preciso encontrar um meio prático e rápido para suavizar esta situação [...].

A solução única, acreditamos, foi finalmente encontrada! [...] Depois de muito amadurecer ideias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos da realidade [...] resolvemos formular as sugestões que pedimos vênua para endereçar a Vossa Excelência. Possa Excelentíssimo Senhor Presidente, com os eloquentes argumentos aqui expedidos, ter constantemente presente em sua memória, a estatística de nossos artistas, quase inteiramente desamparados.

[Segue uma estatística de mais de 34 mil artistas desocupados, entre os Estados do Brasil].

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. [...] 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*

---

desenvolvido por ele nas escolas do Distrito Federal, tendo em vista que sua inserção no mundo escolar se deu a partir de 1932.

<sup>841</sup> Como já mencionado, a formação de Villa-Lobos deu-se menos nos conservatórios do que entre os chorões; isto caracterizou sua música, mas quando o compositor quis e foi adiante em sua carreira, foi ao exterior que recorreu. Tanto para ver executada a maior parte de suas obras, quanto para imprimir-las hoje, possivelmente, 90% do que Villa-Lobos produziu pertence à editora francesa Max Eschig, de Paris. Ou seja, os brasileiros devem pagar direitos (royalties) a uma empresa estrangeira para executar a obra do mais expressivo compositor da escola nacionalista do país. Ver SANTOS, M. A. C. *Música e Hegemonia...*, cit., p. 115.

*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.

E, então, ou Vossa Excelência será além de grande e benemérito Homem Público e estadista arguto, o amigo leal das artes e dos artistas da nossa pátria, colaborador dum dos maiores monumentos artísticos que o mundo produziu e que a História Universal das Artes inscreverá como um de seus capítulos mais interessantes, ou somente o grande e enérgico Chefe do Governo Provisório da República Brasileira, o ínclito patriota que sacudiu o jugo atroz das rotinas políticas passadas que pesavam sobre o povo brasileiro, cujos filhos são a Vossa Excelência tão reconhecidos e que não se cansam de exaltar Vossa Excelência nesta ascensão.

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às nossas artes, que Vossa Excelência é, de fato, o lutador consciente e realizador, tornando incontinenti uma realidade: o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES.

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

Seu humilde patricio,  
(a) H. Villa-Lobos<sup>842</sup>.

A carta entregue ao chefe do Governo Provisório foi destaque nos jornais da época, como em *O Jornal* do dia 4 de fevereiro, que a reproduziu na íntegra e não poupou palavras de apoio ao maestro: “apelo oportuno ao Chefe do Governo Provisório”, feito pelo “tão festejado artista” apresentando “estatísticas impressionantes” e propondo “sugestões práticas e aceitáveis” para a situação da arte e dos artistas no Brasil<sup>843</sup>. Como se pode constatar, Villa-Lobos *clamou* pela direção, organização e ação do Estado na sociedade, aqui representado pela figura do Presidente Getúlio Vargas. Para o maestro somente o Estado poderia socorrer os artistas e a arte nacional. Além disso, ao escrever a carta ao presidente, propondo a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes, ele não só denunciou a situação da arte e dos artistas brasileiros, mas se colocou como seu porta-voz, legitimando-se por sua atuação no campo profissional e realizando, assim, uma nada discreta autopropaganda. Isso o isenta da perspectiva romântica enfatizada por alguns autores, pois, ao *falar* e *agir* legitimamente em nome dos artistas brasileiros, ele

<sup>842</sup> A carta endereçada ao presidente encontra-se publicada em VILLA-LOBOS, Heitor. *Presença de Villa-Lobos*. vol. 7, p. 85 [Grifos meu].

<sup>843</sup> Cf. *O Jornal*, quinta-feira, 4 de fevereiro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 4.066, Ano XIV, p. 2. Nova matéria sobre o assunto foi publicada no dia seguinte: *O Jornal*, sexta-feira, 5 de fevereiro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 4.067, Ano XIV, p. 4. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 14/06/2017.

demonstrou ter enorme capacidade de interferência na realidade. Contudo, o mais interessante na carta é que também colocou a música, se valorizada, como um veículo eficaz de propaganda do país, tanto internamente, quanto no exterior. A importância dada à realização de uma propaganda do país e, sobretudo, de uma propaganda no estrangeiro, levou o maestro a manifestar, diversas vezes, sua insatisfação com a pouca atenção dada pelas autoridades brasileiras para essa questão. Afirmara que países como Estados Unidos, Argentina, Cuba e outras nações latino-americanas investiam cada vez mais na promoção de suas “criações típicas, sobretudo no terreno da arte”<sup>844</sup>.

Coincidência ou não, neste mesmo mês de fevereiro de 1932, ele foi convidado por Anísio Teixeira, Secretário de Educação, para encarregar-se da educação musical no Distrito Federal, embora não haja nenhuma prova concreta que comprove a ligação entre a carta de Villa-Lobos a Vargas e o convite de Anísio. Segundo informações de Vasco Mariz, Villa-Lobos conheceu Anísio, em 1931, enquanto ensaiava no Teatro João Caetano para a realização de uma série de concertos com a Banda Municipal, no Rio de Janeiro. Anísio teria dito ao maestro que queria lhe falar. Este, imaginando que seria um jornalista, teria lhe respondido asperamente que não podia atendê-lo naquele momento. Anísio teria esperado o intervalo do ensaio e teria se apresentado: “Sou o Secretário de Educação e gostaria muito que o senhor me concedesse dez minutos de sua atenção!” Foi a vez aí de Villa-Lobos ficar embaraçado, disse Mariz. E acrescentou que teria sido nessa ocasião o convite para dirigir o Serviço de Música e Canto Orfeônico<sup>845</sup>.

Mas se o convite aconteceu aí, por que o maestro enviaria a carta em fevereiro de 1932 ao presidente Getúlio Vargas reivindicando uma atenção maior à Arte e aos artistas e colocando-se à serviço de seu País? O que se pode afirmar é que, a partir desse momento, Villa-Lobos acabou aproximando-se, de fato, de Getúlio. Para viabilizar o projeto de implantação do canto orfeônico, tornado obrigatório através do decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931<sup>846</sup>, foi criado em 1932, o Serviço de Música e Canto Orfeônico, ligado ao Departamento de Educação da Prefeitura do

<sup>844</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 1:HVL: 01.01.21.

<sup>845</sup> Ver MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*, cit., p. 99-100.

<sup>846</sup> Arnaldo Contier referiu-se ao decreto como tendo sido publicado em 1932, e não em 1931, com base no livro *Música nacionalista no governo Getúlio Vargas*, de Villa-Lobos, na pág. 28. Ver CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: EDUSC, 1998, p.30. Entretanto, houve um equívoco do autor. Villa-Lobos citou este decreto, mas com data de 18 de abril de 1931, na pág. 29. As informações disponíveis no Acervo do Museu Villa-Lobos, também estão equivocadas. Informam o ano de 1932 e não de 1931 (!). Há realmente um decreto assinado em 1932, mas de nº 21.241, em 4 de abril, consolidando as disposições sobre a organização do ensino secundário; e depois ratificado em 19 de abril de 1932. Outro decreto de 1931, de nº 20.630, de 9 de novembro modificou as condições para o registro provisório de professores. Todos esses decretos estão disponíveis no site [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949). Acesso em 07/03/2016.

Distrito Federal, sendo o maestro indicado o seu primeiro diretor. Em setembro de 1933, o órgão, através de novo decreto municipal (nº 4.387) tem seu nome alterado para Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) e, em 1936, para Serviço de Educação Musical e Artística. Iniciou-se aqui oficialmente a carreira de homem público do maestro.

### 5.1.1 - O maestro como agente público

Em *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*, livro publicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), é a própria voz de Villa-Lobos que atribuiu e realçou enfaticamente a concretização de sua proposta pedagógica à proteção do Estado:

Empreendeu-se uma campanha desfavorável e foram empregados todos os processos de propaganda, procurando estabelecer a confusão entre o canto coral, o canto lírico e o canto orfeônico, gêneros completamente diversos uns dos outros.

Mas, apoiada pelas autoridades do governo, a nova ideia venceu todas as resistências e se impôs como uma necessidade imprescindível, não só à educação como até à própria vida espiritual da infância brasileira.

Esse milagre só poderia ser realizado dentro das normas de um governo forte e perfeitamente esclarecido dos problemas sociais e educacionais de seu povo<sup>847</sup>.

Se Villa-Lobos atribuiu, em seu livro, a ação do Estado em prol da implementação do canto orfeônico, é curioso, entretanto, que em nenhuma passagem deste tenha mencionando o convite recebido de Anísio Teixeira e, tampouco, o trabalho deste frente à Secretaria de Educação do Distrito Federal. Vale lembrar que a SEMA foi criada durante a sua gestão. Teria sido essa uma exigência do DIP para publicação do livro? Provavelmente...

Sua indicação para diretor do Serviço de Música e Canto Orfeônico, como era de se esperar, rendeu-lhe várias críticas, como a do jornalista Oscar Guanabara, em sua coluna do *Jornal do Comércio*:

[...] Vimos nos diários desta capital a notícia da nomeação do sr. Villa-Lobos, para o cargo de Diretor (!) de canto coral a que serão submetidas as crianças que

<sup>847</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 29-30.

frequentam as escolas primárias da Municipalidade. Não nos conformamos com este duplo desastre para a arte nacional. Todos viram, leram e ouviram o sr. Villa-Lobos afirmar que tinha contratos com empresários europeus para fazer executar as suas composições em várias cidades da Alemanha, Áustria, da Suíça e dos Estados Unidos; e ao maestro Francisco Braga afirmou ele ter sido convidado diretamente por Lenine (sic) para ir à Rússia implantar a sua música monumental... e paradoxal.

Ora, nessas condições a nomeação do sr Villa-Lobos para um cargo que lhe absorverá toda a sua atividade, provavelmente atraído por um bom ordenado, trará como consequência o desconhecimento desse grande músico até agora não compreendido senão por alguns críticos que o xingam de genial, perdendo o Brasil a glória de ver um filho seu aclamado nos países em que a arte musical chegou ao apogeu. [...]

Talvez estejamos em tempo de remediar essa catástrofe. Se o digno Interventor do Distrito Federal quiser emendar a mão e corrigir o erro de lesa a pátria cometido por intermédio dessa maldita nomeação do grande ilustre sambeiro para o cargo de Diretor (!) da música coral no município, basta revogar o respectivo decreto e lavrar um outro dando ao genial criador dos “kankikis” dois ou três mil contos de subvenção para a propaganda na Europa, das marchas e canções que figuraram no Carnaval e que vão ser estilizadas pelo autor dos trezentos e tantos Chôros publicados em Paris e na China, onde o ilustre compositor é mais conhecido do que na sua própria pátria<sup>848</sup>.

Em outro trecho da reportagem ele foi ainda mais enfático em suas acusações ao se referir a uma apresentação orfeônica ocorrida em São Paulo e organizada pelo maestro:

[...] Um professor dotado de bom senso não submete uma legião de doze mil crianças à mesma tessitura. É provável que essa multidão colegial de São Paulo oscilasse entre oito e treze anos de idade. Ora, vê-se por aí o absurdo do organizador do coro concertante.

Villa-Lobos não tem ouvido musical. Sabem disso todos os professores de orquestra que têm estado sob sua batuta. Cada um faz o quer e o regente não dá pela mistificação.

Ora, num coro de doze mil crianças podemos acreditar que mil estejam afinadas; o resto forma uma algazarra cuja média tonal talvez se aproxime dos sons desejados, como observamos agora no Carnaval, os coros desafinadíssimos, mas o conjunto, de longe, era tolerado.

Villa-Lobos não percebe quando um conjunto está afinado, isso porque o seu ouvido está educado na dissonância constante dos seus arranjos musicais; pode, portanto berrar a vontade a meninada, porque para o sr. Diretor está tudo certo, sempre certo.

Mas os coros, para a infância, devem ser consonantes, e Villa-Lobos a lidar com música consonante é o mesmo que meter o diabo dentro de uma banheira cheia

<sup>848</sup> Citado por GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos vista da plateia...*, cit., p. 185.

d'agua benta. Nasceu desafinado, cultivou sempre e desafinação e – aquilo que o berço dá só o túmulo o tira.

Já dissemos, mais de uma vez, que o sr Villa-Lobos ali mesmo, na Prefeitura, em concurso para uma das cadeiras destinadas ao ensino da música e solfejo às crianças das escolas primárias, fora reprovado. Quer isto dizer que esse senhor não sabia como se deve guiar uma criança no início dessa arte.

Não acreditamos que o célebre futurista tenha, em Paris, estudado e aprendido as matérias em que fora aqui distinguido com a nota de – reprovado; mas agora, que foi nomeado diretor musical, agora que vai dirigir os professores que o reprovaram, sugere-nos um desejo – o de fazer uma perguntazinha a esse diretor de canto coral, para que nos diga como vai iniciar o ensino das crianças.

É provável que o ilustre professor reprovado faça aqui o que fez em S. Paulo, isto é, que ponha em prática o método dos professores de música dos cordões carnavalescos, que ensinam a cantar de ouvidos<sup>849</sup>.

Guanabario denunciou, igualmente indignado, a reprovação do maestro em concurso para o magistério municipal, o que, para o jornalista, não lhe dava as condições técnicas necessárias para assumir o cargo. Em relação a esta questão, contudo, não foi encontrado nenhum documento sobre o assunto. Curiosa essa acusação do jornalista, pois o fato de Villa-Lobos não ter uma formação formal na área, já o inviabilizava de participar de concurso público para o magistério. O assunto é polêmico e merece uma investigação mais aprofundada. De qualquer forma, o fato deste episódio ter sido destaque, quarenta anos depois, no livro de Luiz Guimarães, ex-cunhado de Villa-Lobos, em parte explica a dimensão dada à crítica de Guanabario. Afinal, o livro foi escrito com o objetivo de reparar o silêncio imposto à figura de Lucília Guimarães, sua primeira esposa, nas inúmeras biografias do maestro, como sendo a grande incentivadora de sua carreira e sua primeira intérprete.

Críticas à parte, uma vez tendo aceito o convite de Anísio Teixeira, o maestro assumiu o cargo na Prefeitura e, a partir daí, trabalhou para a implementação do ensino do canto orfeônico nas escolas municipais do Distrito Federal que, desde 1931, com a Reforma Francisco Campos, passou a ser matéria obrigatória nos currículos de todos os níveis de ensino.

Ao longo de sua experiência de quinze anos como agente público, o maestro-educador elaborou relatórios de todas as suas atividades à frente dos projetos e órgãos públicos ligados à promoção do ensino de canto orfeônico. Estes relatórios, publicados em 1937 e 1946, constituem fontes riquíssimas dos acontecimentos do período e proporcionam informações de como se

---

<sup>849</sup> Idem, p. 186.

organizou o ensino de canto orfeônico nas escolas municipais, sobre o método utilizado, os programas, as instituições envolvidas e sobre os cursos de formação de professores, de tal forma, que são de fundamental importância para a compreensão da história do canto orfeônico, enquanto parte da política cultural do Estado Novo<sup>850</sup>.

### 5.1.2 – Planejar, orientar, desenvolver, organizar...

Estabelecer metas e objetivos; criar programas de ensino e organizar uma estrutura física e pedagógica para implementação dos cursos propriamente ditos. Estas eram as atribuições da SEMA no intuito de organizar o ensino musical nas escolas primárias, secundárias e nos demais departamentos da municipalidade.

Villa-Lobos, ao assumir o órgão, mencionou a existência de um pequeno quadro de pessoal formado: por um gabinete – composto pelo Superintendente, secretário e chefe de expediente, encarregado do ensino instrumental e orientadores assistentes – e por cinco seções. A primeira seção era composta: por um encarregado de expediente; 4 orientadores do ensino primário; 4 suplentes de orientadores; 2 encarregados do Ensino Técnico Secundário; 1 encarregado do expediente do Ensino Instrumental; 1 encarregado do expediente do Ensino de Banda; 5 auxiliares de expediente; 1 encarregado de cópias de música; 1 encarregado de gravação e impressão de música; 1 contínuo, 2 serventes, 1 motorista e 1 guarda. Para as demais seções não há indicação do quantitativo de funcionários, apenas a indicação do número de professores: auxiliares – 10 da classe A; 20 da classe B e 30 da classe C –; dentre esses havia 6 orientadores do ensino elementar, 2 repetidores do ensino instrumental e 1 especialista do ensino instrumental; além de 3 professores catedráticos, 3 adjuntos e 6 assistentes<sup>851</sup>. Esse teria sido o núcleo inicial da SEMA. Impressiona, contudo, o número de organogramas, quadros estatísticos, relatórios e

<sup>850</sup> Esses relatórios foram publicados de duas formas: o primeiro, em 1937 foi publicado na forma de livro com o título *Ensino popular de música no Brasil* e também no *Boletim Latino Americano de Música*. Montevideo. Tomo III, abril de 1937, p. 369-405; e o segundo foi impresso logo após o fim do Estado Novo, no *Boletim Latino Americano de Musica*. Montevideo. Tomo VI, abril de 1946, p. 495-588 e também na *Coleção Presença Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, vol. 13º, 1991, 115p; com o título *Educação Musical*.

<sup>851</sup> Conforme organograma intitulado *Superintendência de Educação Musical e Artística – Departamento de Educação* disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22: HVL:04.05.10 e 04.05.11. Ver anexos III e IV.

gráficos produzidos por ele e sua equipe, estando todo esse material disponível no acervo do Museu Villa-Lobos, embora não haja maiores informações sobre as especificidades de cada uma dessas funções.

Dentre as cinco seções do órgão, três tinham funções meramente operacionais como cópias e reproduções impressas de pautas e letras, gravação de músicas, uma Escola de Banda e Orquestra que forneciam profissionais para as transmissões de rádio (4ª, 5ª e 3ª seções respectivamente). As duas seções restantes tinham funções doutrinárias. A primeira seção atuava como órgão de planejamento e organização dos planos de ensino das escolas municipais e das escolas técnicas secundárias, estendendo a sua jurisdição aos Cursos de Continuação e Aperfeiçoamento da Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural (D. E. A. D. C.); às Sociedades Artísticas e aos teatros particulares subvencionados pela prefeitura do Distrito Federal. A segunda seção – o *Orfeão dos Professores* –, ocupava-se da orientação cívico-artística musical da Escola Experimental José Pedro Varela, local onde eram testadas novas experiências do ensino musical, para depois serem aplicadas nas demais escolas municipais e, por último, era responsável pela educação musical na então recém-criada Universidade do Distrito Federal (UDF). Em relação à universidade, o organograma indicava um ensino autônomo, ligado à Faculdade de Educação; a Escola Secundária, a Escola Primária – esta ligada ao Orfeão –; um Jardim de Infância; um Instituto de Artes e um Conservatório de Música, ambos ainda em formação<sup>852</sup>.

Para início das atividades, em março de 1932, foi estabelecido um Plano Geral de Orientação, com vários itens, dentre os quais, a criação de cursos, programas e órgãos especializados, embora alguns, jamais tenham sido instalados:

- a) Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico aos professores da rede municipal e demais interessados;
- b) Comissão Técnica Consultiva para exame das composições a serem adotadas nas escolas;
- c) Programas anuais detalhados por série, da matéria a ser ensinada;
- d) Escolas Especializadas;
- e) Orfeões Escolares;
- f) Orfeão de Professores;
- g) Concertos escolares;

---

<sup>852</sup> Conforme organograma intitulado *Esquema de organização e programa de ação e função técnica e administrativa da SEMA* disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22: HVL:04.05.11. Ver Anexo IV.

- h) Organização de repertório e biblioteca de músicas nas escolas;
- 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) Concílio cívico-intelectual e artístico, formado por um grupo de professores do magistério municipal;
- n) Relatórios mensais dos serviços realizados nas escolas<sup>853</sup>.

Uma das primeiras medidas adotadas por Villa-Lobos, como diretor, foi a criação do Curso de *Pedagogia de Música e Canto Orfeônico*, a fim de dirimir a falta de professores especializados em canto orfeônico, bem como, facilitar aos professores do magistério municipal e, a “ouvintes estranhos ao mesmo”, a prática da teoria musical e a técnica dos processos orfeônicos, que seriam postos em prática nas escolas municipais, utilizando, segundo o maestro, uma “metodologia absolutamente brasileira”<sup>854</sup>.

Villa-Lobos deu grande destaque a este curso em seus relatórios, afirmando que a tentativa foi “coroadada de pleno êxito”, tendo obtido “muita repercussão” e contando com a presença, em sua aula inaugural, realizada em 10 de março de 1932, “não só de artistas de renome no mundo musical brasileiro, como também, assistentes e professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil”<sup>855</sup>. Curioso é que nos jornais da época, não houve menção e sequer reclame sobre o início do curso. Apenas uma referência no jornal *O Globo*, de reuniões

---

<sup>853</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. “S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística). Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”. In: *Boletim Latino Americano de Musica. Montevideo*. Tomo III, abril de 1937, p. 373. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos.

<sup>854</sup> Villa-Lobos, Heitor. “S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística). Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”. In: *Boletim Latino Americano de Musica. Montevideo*. Tomo III, abril de 1937, p. 373. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. vol. 13. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 15. Documento disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos.

<sup>855</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, vol. 13, p. 15. Em 1932, entretanto, ainda não existia a Escola Nacional de Música e, tampouco, a Universidade do Brasil. Um equívoco do maestro. Na época a denominação era Instituto Nacional de Música e Universidade do Rio de Janeiro, respectivamente. No relatório publicado em 1937, Villa-Lobos disse ainda que “os resultados foram ótimos, e a sua ampla repercussão despertou enorme interesse, atingindo a 200 o número de requerimentos dos candidatos à inscrição”. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 373.

realizadas em 1º de março, entre o maestro e os professores, para tratar do planejamento do ano letivo. Nada mais<sup>856</sup>.

Pelo que consta no relatório, as aulas eram ministradas pelo próprio Villa-Lobos e o programa estabelecia as seguintes temáticas:

- a) Definição da palavra Orfeão; como é interpretada atualmente;
- b) Teoria aplicada e transcendente;
- c) Aplicação do ensino por meio de demonstrações práticas e rápidas;
- d) Unidade justa de tempo, como fator principal do compasso (compassos fracionários);
- e) Ensino de música nas escolas como o melhor fator de educação cívica, artística e moral, e a finalidade que deve ter nas escolas primárias e secundárias; seus argumentos práticos;
- f) A verdadeira utilidade dos hinos e canções patrióticas;
- g) Sugestões de professores e mestres de orfeões estrangeiros e nacionais;
- h) Como se deve fazer o ensino da música no Brasil, para ter um resultado prático e imediato;
- i) Manossolfa desenvolvido com inovações; exercícios de manossolfa e sua utilidade nas escolas;
- j) Classificação e seleção de vozes;
- k) Exercícios de respiração, para efeitos rítmicos e de timbre (com vogais a boca fechada);
- l) Classificação da música sub-arte, até a música-arte transcendente e elevada;
- m) Disposição das massas corais, de acordo com as músicas a serem executadas e local para as audições;
- n) Explicação prática do diapasão;
- o) Exercícios de leitura de música a primeira vista;
- p) Declamação rítmica de hinos e canções<sup>857</sup>.

Quanto ao material didático utilizado no curso há documentos, avulsos no acervo do Museu Villa-Lobos, que tratam dos itens relacionados acima. O material, entretanto, não está organizado em uma sequência. Em geral, aparecem separados por itens, dando destaque ao significado de orfeão e sua história; aos aspectos que envolvem o ensino nas escolas,

---

<sup>856</sup> Jornal *O Globo*, terça-feira, 1º de março de 1932. Rio de Janeiro, Edição Matutina, Geral, p. 4. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.br](http://www.acervo.oglobo.globo.br). Acesso em 14/06/2017. Foram consultados também: *Correio da Manhã* e *O Jornal*, entre 1º a 31 de março de 1932, mas, igualmente sem informações a respeito. Há notícias de que o maestro tenha recebido uma carta anônima com data de 2 de junho de 1932, na qual as professoras do recém criado curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico reclamavam dos maus tratos recebidos durante as aulas e ameaçavam fazer uma representação junto à Diretoria de Instrução, caso a situação se perdurasse. O documento, ao que parece, está no espólio de Sylvio Salema, na Biblioteca Nacional. A carta, contudo, não consta no acervo de correspondência do Museu Villa-Lobos. Sobre o assunto ver GIRON, Luís Antônio. “Villa-Lobos tinha dias de tirano”. Revista *Época*, 03 de novembro de 2003. Disponível no site [www.digestivocultural.com.br](http://www.digestivocultural.com.br). Acesso em 02/07/2017.

relacionando-os à disciplina, ao civismo e à educação artística; a explicação do método; o ensino da técnica para classificação das vozes dos alunos; e orientações para a organização dos coros, com as regras para a disposição dos tipos de vozes. Além dos aspectos já apontados, constata-se nos textos, grande preocupação com o repertório a ser executado pelo Orfeão e, a forma dessa execução, já que para o maestro “os próprios professores cantavam com os mesmos vícios de entoação e ritmo com que cantavam os escolares”<sup>858</sup>.

Alguns dos professores que frequentaram estes cursos foram designados para o ensino especializado de música e canto orfeônico em escolas-modelo<sup>859</sup>. Esses professores tinham a função de coordenar nestas escolas a prática de novos métodos e diretrizes de ensino, bem como, dar assistência aos demais professores. Muitos viriam a fazer parte do *Orfeão dos Professores* do Distrito Federal e, mais tarde, ocupariam cargos de confiança nos quadros do setor de educação em todo o país, como foi o caso de Sylvio Salema Garção Ribeiro (1901-1976), que assumiu em 1943, a chefia do Serviço de Educação Musical e Artística, depois que Villa-Lobos assumiu o cargo de diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico<sup>860</sup>.

A preocupação com formação dos professores e, sobretudo, a carência de especialistas levou a SEMA a oferecer vários cursos de formação e aperfeiçoamento. Em agosto de 1933, por exemplo, o órgão ofereceu quatro tipos de *Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico*, sempre às quintas-feiras e ministrados pelo próprio Villa-Lobos, a saber: 1º Curso – Declamação Rítmica e Califasia; 2º Curso – Preparação ao Ensino do Canto Orfeônico; 3º Curso – Curso de Especializado do Ensino de Música e Canto Orfeônico; 4º Curso – Prática Orfeônica.

---

<sup>857</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 373-374.

<sup>858</sup> Documentos disponíveis no Acervo do Museu Villa-Lobos: Pasta 1:HVL:01.01.07; Pasta 19:HVL:04.01.01 e HVL:04.01.02; Pasta 20:HVL:04.02.13, HVL:04.02.15; Pasta 24:HHVL:0504.67 e HVL:04.05.68. A citação foi retirada do *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 375.

<sup>859</sup> Eram consideradas escolas modelos no ensino de canto orfeônico: “Manoel Cicero, Basilio da Gama, Deodoro, Celestino Silva, Colômbia, Estados Unidos, Soares Pereira, Epitácio Pessoa, Uruguai, Afonso Pena, Argentina, e Primária do Instituto de Educação”. O maestro destacou ainda o início do ensino em várias outras escolas, como “Francisco Cabrita, Pereira Passos, Maranhão, Barão Homem de Melo, Estácio de Sá, Paraná, Nerval de Gouveia, Julios de Castilhos, Cesário Mota, Alberto Barth, Professor Frazão, Vicente Licínio, Tiradentes, Benjamin Constant, Luiz de Camões, Prudente de Moraes, Benedito Otoni, Leitão da Cunha, Pernambuco, Medeiros e Albuquerque, Diogo Feijó, Gonçalves Dias, Osvaldo Cruz, Cruzeiro, Bolívia, Enes de Souza, Professor Visitação, Santa. Catarina, Quintino Bocaiúva, João Pinheiro, Jacarepaguá, México, Paraguai, Pedro Varela, 4ª, 8ª e 9ª mistas do 18º Distrito, 6ª do 19º Distrito, 4ª do 21º, 4ª e 9ª do 22º, e 2ª do 25º Distrito”. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 374.

<sup>860</sup> Villa-Lobos destacou o trabalho de Sylvio Salema Garção Ribeiro e Ceição de Barros Barreto, como assistentes técnicos que iniciaram o ensino da música por novos processos, na escola experimental Bárbara Otoni, onde foram

Os dois primeiros cursos funcionaram de 1933 a 1936 e em 1939, destinando-se a dar aos professores das escolas primárias o preparo para a iniciação do ensino musical às turmas de 1ª, 2ª e 3ª séries, bem como, “ministrar-lhes os princípios da disciplina do treino da voz (falada ou entoada), necessários ao ensino”. O terceiro curso, destinado aos professores das escolas elementares, técnicas secundárias e membros do *Orfeão dos Professores*, teve por objetivo “estudar a música na sua evolução e nos seus aspectos atuais, bem como desenvolver o programa e quaisquer outras questões de caráter técnico ou artístico”, visando uma aplicação direta ao ensino do canto orfeônico. O seu programa, além das disciplinas de caráter propriamente técnico, como Regência, Análise Harmônica, Teoria Aplicada, Solfejo e Ditado, Ritmo, Técnica Vocal e Fisiologia da Voz, compreendia também o estudo da História da Música, Estética Musical, Etnografia e Folclore. O quarto curso estava organizado no formato de reuniões e encontros, nos quais eram debatidos e discutidos os programas e métodos de ensino, etc. Seu funcionamento visava promover a troca de ideias entre professores especializados, proporcionando um conhecimento mais agudo dos principais métodos aplicados à organização de conjuntos vocais. Nestas reuniões o *Orfeão dos Professores* passou a desempenhar um papel importante, desenvolvendo um mecanismo constante de exercícios práticos de leituras musicais executando à capela, obras de todos os gêneros, desde o clássico até o popular<sup>861</sup>.

Em relação aos cursos de Declamação Rítmica e de Preparação ao Ensino do Canto Orfeônico, o Relatório de 1946, apresentou alguns dados estatísticos. Segundo o maestro, inscreveram-se 2.762 professores entre os anos de 1933 e 1936 e depois em 1939 que, em sua maioria passaram a trabalhar nas 207 escolas elementares, 12 intermediárias, 4 jardins de infância e 5 escolas experimentais mantidas pelo Distrito Federal<sup>862</sup>. Curiosos esses dados, pois comparados com outros apresentados pelo próprio maestro, em relação ao mesmo período, não houve um crescimento expressivo nas contratações, sendo que no ano de 1939, houve, pelo

---

realizados vários ensaios pela secretária da SEMA, Arminda Neves d’Almeida, então auxiliar contratada. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 374.

<sup>861</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 380-381. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. *Presença Villa-Lobos*. 13º vol. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 18-19.

<sup>862</sup> O Relatório de 1946 também foi publicado na *Coleção Presença Villa-Lobos*. Ver VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. *Presença Villa-Lobos*. 13º vol. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 19.

contrário, um decréscimo no número de professores, pelo menos, em relação às escolas do Distrito Federal<sup>863</sup>.

Mas, como muitos desses professores vinham de outros estados, estes cursos passaram a ser os principais formadores de especialistas em canto orfeônico e Villa-Lobos a ocupar um papel de destaque no ensino musical do país. Dentre esses professores-alunos, por exemplo, estava Margarida Schivazappa, do Pará, que fez o curso sob orientação da professora Maria Olympia de Moura Reis, a pedido do próprio maestro<sup>864</sup>.

A vinda de professores de outros estados, segundo Villa-Lobos, foi resultado do *apelo* enviado em 1933, aos interventores e diretores de instrução no sentido de que se interessassem pela propagação do ensino da música nas escolas e pela organização de orfeões escolares:

Ouso, pois, apelar para V. Ex., para que seja incluído, ao lado das oportunas providências que têm feito avançar, neste Estado, a solução do problema educacional – o ensino de música e a organização de orfeões escolares e extra-escolares, solicitação que me animo a fazer sobretudo com a convicção que tenho, da existência, no magistério local, de elementos capazes de realizar, brilhantemente, obra de tanta relevância social.

Para esta tarefa que nunca será demasiado cedo para iniciar nesse Estado, que sempre tem acompanhado, com entusiasmo, na vanguarda, os movimentos culturais que, como sugerido, tão patrioticamente se propõem a colocar a mentalidade artística da gente brasileira, à altura da dos grandes centros de cultura mundiais – poderia ser organizada uma caravana de professores que possuam diploma do Instituto Nacional de Música ou documentos idôneos, comprovante da prática do ensino da música, pelo menos por três anos, – condição indispensável para que os mesmos disponham dos necessários conhecimentos especializados, dentro da orientação dada pela Superintendência de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação do Distrito Federal, – para uma conscienciosa execução dos nossos hinos e canções, na mais bela e fervorosa demonstração coletiva de civismo<sup>865</sup>.

Pelo visto, o *apelo* surtiu efeito, pois, pelos dados apresentados no Relatório de 1937, muitos desses professores foram matriculados nos cursos de especialização, para realização de

<sup>863</sup> Refiro-me ao quadro “Rendimento e Aproveitamento do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal (1932-1940)–Canto Orfeônico”, disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 24:HVL:04.05.58. Os dados nele apresentados serão discutidos, em detalhes, mais adiante.

<sup>864</sup> Conforme carta enviada pelo maestro a Maria Olympia de Moura Reis. Documento disponível na Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos:Pasta do Distrito Federal 1, em 03/03/1936. Mais tarde, já na década de 1940, a professora Margarida teve um papel muito importante no ensino do canto orfeônico em seu estado, sendo considerada uma das discipulas do maestro Villa-Lobos, como se verá mais adiante.

estágios, a fim adquirirem “os conhecimentos básicos e imprescindíveis”, para o ensino de canto orfeônico. No relatório constava que a SEMA, ao receber as respostas a este *apelo*, constatou que, em vários estados, como Pernambuco, Minas, Paraíba e Rio Grande do Norte, o ensino de canto orfeônico já vinha se desenvolvendo. Villa-Lobos, enquanto superintendente, recebia também vários convites de Interventores para visitar seus respectivos Estados. Em julho de 1934, por exemplo, esteve em Recife para dar orientação numa demonstração orfeônica, com o concurso de bandas militares da 7ª Região Militar – Pará, Rio Grande do Norte, Paraíba do Norte, Ceará e Pernambuco –, constituindo um torneio musical em que teve como ganhador o Ceará. Na ocasião, o compositor visitou várias escolas e indicou como orientador musical, o professor Sylvio Salema Garção Ribeiro, para acompanhar o trabalho de organização das demonstrações orfeônicas nesse estado.

Sobre a realização desses cursos pela SEMA há no acervo Gustavo Capanema dados sobre o número de certificados concedidos no ano de 1937.<sup>866</sup>

#### Certificados-Cursos de Emergência-SEMA

Estados	Alunos
Acre	zero
Amazonas	1
Pará	2
Maranhão	1
Piauí	1
Ceará	3
Rio Grande do Norte	zero
Paraíba do Norte	2
Pernambuco	2
Alagoas	zero
Sergipe	2
Bahia	6
Espírito Santo	zero
Rio de Janeiro	2
Distrito Federal	25
São Paulo	1
Paraná	1
Santa Catarina	1
Rio Grande do Sul	1
Minas Gerais	2
Goiás	zero
Mato Grosso	zero

Fonte: Relatório - Acervo Gustavo Capanema/CPDOC

<sup>865</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, vol. 13, 1991, p. 32. Ver também *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 392-393.

<sup>866</sup> Os dados estão disponíveis no Acervo Gustavo Capanema: GC f 1937.02.19 – rolo 21 – fot. 702 ao 75 no [site www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc). Acesso em 16/06/2017.

Os dados apresentam uma enorme discrepância entre as regiões. Num total de 53 professores que realizaram o curso em 1937, a região Norte teve 3 alunos; a região Nordeste teve 11; a região Leste se destacou com 35; a região Sul com 4 e a região Centro-Oeste não teve inscritos. O destaque da região Leste (compreendendo Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Distrito Federal e Bahia) não surpreende, pois estando a SEMA localizada no Distrito Federal, nada mais compreensível que a procura fosse maior aí, embora o número ainda estivesse muito abaixo das necessidades das escolas locais. A região Nordeste foi destaque, tanto no Relatório, quanto no quadro acima. À primeira vista, os dados sugerem um crescimento bem pequeno do ensino de canto orfeônico nas diversas regiões brasileiras ou, pelo menos, indicam *certo* desinteresse em formar professores especializados. Mesmo considerando que o ano de 1937 tenha sido atípico, devido às questões políticas do país, o que talvez justificasse em parte, esse desinteresse dos Estados em enviar professores, não é possível fazer uma análise conclusiva sobre a questão, pois faltam dados sequenciais e uma carência muito grande de pesquisas acadêmicas sobre o assunto, o que certamente elucidaria muitas das questões levantadas.

Com apenas um ano de funcionamento da SEMA, Villa-Lobos destacou em seus relatórios a abertura de inscrição para obtenção de diploma de música e canto orfeônico, bem como, regulamento de provas. Os exames foram prestados perante uma comissão constituída de cinco membros, designados por ele, a saber: os maestros Francisco Braga, Francisco Mignone e Souza Lima, contratados especialmente para esse fim, em São Paulo, além de Frei Pedro Sinzig e o Professor Carlos Teixeira. Para se inscrever no exame, além de outras exigências, o candidato deveria ter no mínimo o equivalente a sete anos de estudo da educação regular, bem como apresentar atestado de frequência no Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico. Àqueles que já tivessem o certificado de aprovação no referido curso, ficou assegurado o direito de registro permanente. Quanto às provas, essas constaram numa parte teórica e outra prática, onde o candidato deveria dissertar sobre o ponto do programa sorteado pela comissão examinadora e ministrar aulas à turmas de alunos, sendo três de escolas elementares, uma de escola profissional e outra de escola secundária<sup>867</sup>. Nesse exame foram aprovados 86 candidatos que, segundo o

---

<sup>867</sup> Nessas aulas, as turmas foram divididas em Turma A: sem nenhuma orientação de música (das escolas primárias); Turma B: com alguns conhecimentos (das escolas primárias técnicas secundárias) e Turma C: com todo o conhecimento de música e canto orfeônico (das escolas primárias e secundárias). A prova de solfejo constou de uma leitura à primeira vista de um trecho a duas vozes, sendo lido pelo candidato à Banca Examinadora e transmitido, em seguida, aos alunos. As vozes do solfejo foram lidas separadamente e a duração da prova era de trinta minutos. Conforme *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 381.

maestro, serviram para reforçar o quadro de professores do Distrito Federal. É curioso, entretanto, que esse contingente não apareceu em quadros estatísticos elaborados pelo próprio maestro para o período.

A atuação de Villa-Lobos frente à SEMA pode ser acompanhada não só pelos relatórios que escreveu, como também através de uma série de tabelas, organogramas e quadros estatísticos que produziu juntamente com a sua equipe. Dentre esses, há no acervo do Museu do Villa-Lobos, um quadro com dados referentes à propagação do canto orfeônico e ao número de professores, entre os anos de 1932 a 1940, como se vê abaixo:

**Quadro 1. Rendimento e Aproveitamento do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal (1932-1940) - Canto Orfeônico**

<b>Ano</b>	<b>Nº de Escolas (Elementares, Experimentais e Técnicas)</b>	<b>Nº de Professores Especializados</b>	<b>Nº de alunos com orientação musical</b>	<b>Aproveitamento no Ensino de Folclore</b>
1932	61	32	20.000	1.322
1933	76	35	25.000	6.818
1934	151	52	30.000	7.588
1935	73	91	35.200	32.000
1936	86	87	40.000	5.910
1937	92	77	44.200	30.000
1938	95	74	42.000	40.000
1939	60	55	45.000	40.000
1940	72	55	45.000	45.000

Fonte: Museu Villa-Lobos.

Em seu levantamento, Villa-Lobos apresentou dados de um crescimento vertiginoso de alunos com orientação musical entre os anos 1932 a 1940, resultado, segundo ele, da ênfase dada pela SEMA na criação dos cursos de especialização e aperfeiçoamento de professores. Assim, de um total de 20.000 alunos em 1932, esse número subiu para 45.000 em 1940, havendo um acréscimo de mais de 200% (!) no período. Outro número que chama a atenção foi o crescimento do ensino de folclore que de 1.322 alunos, em 1932 foi para 45.000 (!) em 1940. O maestro, entretanto, sequer fez menção à(s) fonte(s) de onde foram retirados esses dados. Embora não tenha sido possível a localização de outros dados estatísticos, específicos sobre o ensino de canto orfeônico, para contrastar com estes apresentados por Villa-Lobos, foi possível fazer algumas

comparações através dos dados divulgados no *Anuário Estatístico do Brasil* para o período em questão. O primeiro aspecto a ser destacado é que de fato houve um crescimento do número de alunos matriculados nas escolas, principalmente a partir de 1934, com a gratuidade e obrigatoriedade da frequência no ensino primário estipulada na Constituição, bem como, a obrigação da União e dos municípios de aplicarem nunca menos de 10% em educação e os Estados e o Distrito Federal nunca menos de 20%. Embora estas metas, na prática, não fossem cumpridas, o aparecimento do assunto na constituição, já demonstrava a preocupação com a questão. Quanto ao número de alunos matriculados, a partir do Anuário, este nunca chegou a 10% da população do período e, tampouco, foram cumpridos esses percentuais por parte do governo. Outro dado que chama a atenção é que o crescimento do ensino primário foi o que obteve os piores índices, tanto em número de alunos, quanto em termos de unidades escolares. O ensino secundário, por seu turno, conseguiu um desempenho um pouco melhor, embora sendo ainda um ensino privado, em sua maior parte. Em relação à ênfase no estudo do folclore, este, sem dúvida, teve destaque em sua proposta pedagógica, entretanto, não há como mensurá-lo através do Anuário Estatístico. Apesar dos dados apresentados, sabe-se que o ensino musical não foi aplicado em muitas escolas, devido à falta de professores, logo um crescimento de 200%, como apontado no quadro, causa grande estranheza<sup>868</sup>.

Em relação ao número de professores especializados, os dados causam, igualmente, estranheza. Pelo quadro acima, em 1935 havia 91 professores, resultado este alcançado, segundo o maestro, através dos cursos oferecidos pela SEMA. Comparando esses dados com os apresentados por ele mesmo, no Relatório de 1937, constata-se que a primeira turma do curso de especialização, formada em 1934, teve 86 professores concluintes e, segundo Villa-Lobos todos os 86 professores teriam sido contratados para dar aula nas escolas municipais<sup>869</sup>. Mas, se isso foi verdade, este número, entretanto, não aparece no quadro acima, já que em 1934 havia 52 professores e este número subiu para 91, no ano seguinte, a diferença foi de 39 e não de 86 professores. Enfim, as informações se contradizem.

---

<sup>868</sup> *Quadro Rendimento e Aproveitamento do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal (1932-1940) – Canto Orfeônico*. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:MVL:HVL: Pasta 24:HVL:04.05.58. Sobre o uso do folclore no ensino musical proposto por Villa-Lobos ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 33-35. Ver também *Anuário Estatístico do Brasil*, Ano V, Rio de Janeiro, 1942. Disponível no site [www.biblioteca.ibge.gov.br](http://www.biblioteca.ibge.gov.br). Acesso em 01/07/2017.

<sup>869</sup> Segundo o maestro os cursos de Declamação Rítmica e Califasia e Preparação ao Canto Orfeônico, iniciados em setembro de 1933, só terminaram em maio de 1934. Conforme *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 389.

Neste mesmo ano, o ensino de canto orfeônico teria sido implantado *em quase todas* as escolas do Distrito Federal, de acordo com Villa-Lobos; ora para que isso pudesse ter acontecido é de se supor que, cada um dos 52 professores especializados existentes em 1934 deveria trabalhar, em média, em três escolas, para suprir a necessidade das 151 escolas e de cerca de 30.000 alunos. Curioso é que se o número de professores aumentou entre 1932 e 1935, a partir desse ano, ao contrário, o número decresceu a cada ano, até se estabilizar em 55 entre 1939 e 1940. Além disso, como o ensino musical pode atingir um número *maior* de alunos, com um número *menor* de professores? E ainda: os dados apresentados no quadro são compostos por números inteiros o que sugere um superdimensionamento, talvez, da parte do maestro, na tentativa de valorizar o seu próprio trabalho frente à SEMA. Por fim, se compararmos os dados apresentados por Villa-Lobos neste levantamento e os dados presentes nos relatórios das orientadoras de ensino, anualmente elaborados, e encaminhados ao maestro, a estranheza aumenta<sup>870</sup>. Em um deles, encaminhado pela professora Maria Olympia de Moura Reis, referente ao ano de 1936, foi mencionado que das 58 escolas elementares e mais 2 escolas experimentais sob sua responsabilidade, 38 tinham o ensino musical regular, através do trabalho de 27 professoras, portanto, em 20 escolas não era aplicado a educação musical. Em 1937, a situação não mudou, pois das 71 escolas sob sua responsabilidade, 33 tinham o ensino musical ministrado por 21 professoras e 38 não recebiam o ensino; em 1938, a situação piorou bastante, pois das 73 escolas sob sua responsabilidade, 23 foram atendidas, contando apenas com 13 professoras e mais o agravante da dispensa de 24 professores. Portanto, nos relatórios da professora, o número de professores decresceu, apesar dos cursos de especialização, e muitas escolas continuavam sem receber ensino musical, principalmente as turmas de 1ª e 2ª séries do ensino primário, contrariando, portanto, os dados apresentados por Villa-Lobos. A professora frequentemente reclamava da falta de professores e, por conta disso, da dificuldade em atender às escolas. Também apontou para um decréscimo no número de alunos com orientação musical. Embora os dados da professora digam respeito apenas às escolas elementares sob sua responsabilidade, mesmo assim, não restam dúvidas de que o maestro, possivelmente, a fim de impressionar, superdimensionou os dados em seu levantamento. A atitude não causa estranheza, afinal ao

---

<sup>870</sup> Esses relatórios encontram-se disponíveis na Seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.34, p. 1; Pasta 23:HVL:04.05.35, p. 1 e Pasta 23:HVL:04.05.36, p.1. Eles serão retomados no item 5.2.5.

assumir o cargo de direção da SEMA várias vezes se manifestaram contrárias, logo, era fundamental apresentar bons resultados.

No rol das atividades e metas realizadas pela SEMA, outra questão sempre destacada nos relatórios elaborados pelo maestro, foi a fundação do *Orfeão dos Professores* do Distrito Federal, em maio de 1932, por deliberação da Diretoria Geral de Instrução Pública. Ele foi uma espécie de “núcleo piloto” para o ensino do canto orfeônico e do aprendizado de “formas coletivas de disciplina”. Sobre as diretrizes no *Orfeão Villa-Lobos* falou:

Foram escolhidos para fazer parte do seu repertório, trechos de músicas de autores clássicos já conhecidos em peças para piano, violino, canto, etc., para que dessa forma tivesse oportunidade de apreciar a mesma música por meio de instrumentos e vozes a seco, despertando-lhes assim a gosto pelo gênero de coros que é justamente o mais necessário para a disciplina coletiva do povo<sup>871</sup>.

No livro de compromisso do *Orfeão* havia a seguinte legenda de Roquette Pinto: “Prometo de coração servir à Arte, para que o Brasil possa na disciplina trabalhar cantando”. A legenda foi, segundo o maestro, uma espécie de “juramento” do professor orfeonista: “pode bem sintetizar o espírito com que é praticado o canto orfeônico no Brasil, e simboliza a disciplina e a força espiritual de que virão impregnadas as futuras gerações brasileiras”<sup>872</sup>. Esse comentário do compositor, de fato, remete ao ufanismo, ao nacionalismo e ao trabalhismo, tão bem veiculado pela música, na época, e que permaneceu, por exemplo, dez anos mais tarde, na música popular brasileira. Durante o Estado Novo, o samba, que tradicionalmente sustentava a apologia da boêmia e do ócio do malandro, dialogou ambigualmente com o poder, empenhando-se em pregar a devoção ao trabalho e contra a malandragem: uns cantariam para o trabalho e outros “trabalhariam cantando, feliz”, como versa o samba-exaltação *Brasil, usina do mundo*, de João de Barro e Alcir Pires Vermelho:

[...] Brasil, usina do mundo,  
Nova oficina de Deus. [...]  
E junto às fornalhas gigantes,  
o malho empunhando,  
Homens de mãos calejadas

<sup>871</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 376.

<sup>872</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 376. Ver também “Projecto para Estatutos do Orfeão dos Professores”. Capítulo III, artigo 12º, p. 3. Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.03.17.

Trabalham, cantando,  
 Ouve esta voz que o destino  
 Da pátria bem diz  
 - É a voz do Brasil,  
 que trabalha cantando, feliz<sup>873</sup>.

Como resultado desse processo, verificou-se a atribuição de um valor positivo e intrínseco ao trabalho, ao trabalho honesto. O trabalho tornou-se *civilizador*, na medida em que a dimensão pública do homem é definida como a de seu esforço como trabalhador/cidadão, portanto, como membro *útil* do Estado, responsável pela sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação. Na mesma medida, a ideologia de valorização do trabalho e da harmonia social, se fez sentir em um grande número de manifestações culturais e artísticas promovidas pelo Estado. Assim, quando o *Orfeão dos Professores* iniciou suas atividades públicas, participando de vários eventos cívicos, políticos, religiosos, escolares e artísticos verificou-se um movimento neste sentido, com a propagação de mensagens patrióticas, muito afinadas com as ideias nacionalistas da época. Um bom exemplo foi o panfleto distribuído pelo maestro, convidando os operários para assistirem a um concerto do *Orfeão* no Teatro João Caetano, dando início a “um sistema de *audições gratuitas aos operários*”:

Operários!!!  
 Parem! Parem!  
 Descansem o corpo!  
 Alimentem em poucos minutos o seu espírito, a sua alma, no domingo de música dos operários, dia 28 de dezembro próximo, às 15 horas.  
 Cinquenta minutos de sensações artísticas!  
 No Teatro João Caetano não haverá bilhetes. Nem porteiros.  
 As portas estarão abertas de lado a lado, como num verdadeiro Templo.  
 O operário irá tal como é no seu trabalho e tal como vive na sua intimidade, porque o silêncio será mantido pela própria emoção.  
 Trabalhadores, venham, pois assistir, ao menos como experiência, o que o ‘Orfeão de Professores’ lhes vai oferecer!  
 Até domingo!  
 (A) Villa-Lobos<sup>874</sup>.

<sup>873</sup> Letra e melodia, respectivamente, de João de Barro e de Alcir Pires Vermelho; o samba é de 1942 e é interpretado por Déo (Ferjalla Rizkalla). Informações disponíveis no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* Disponível no site [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br). Acesso em 09/07/2016.

<sup>874</sup> O documento está disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.03.13 e no *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 377.

Com um efetivo de 250 professores oriundos, em sua maior parte, do magistério municipal, federal e particular, bem como, das escassas orquestras do Distrito Federal, este grupo tornou-se um núcleo de experiências pedagógicas e musicais e, segundo Villa-Lobos, uma “vanguarda cívica” do ensino popular do canto coral. Tendo como objetivo promover o “levantamento do nível artístico brasileiro” e, ao mesmo tempo estimular a independência artística do Brasil; o *Orfeão* deveria, segundo o maestro, interpretar vocalmente peças de autores conhecidos pelas suas composições para instrumentos, difundir o “gosto pelo gênero coral” que era o gênero musical mais apropriado para a “disciplina coletiva do povo”<sup>875</sup>.

Para administração do *Orfeão de Professores* estabeleceu-se em seu Estatuto, um Conselho e uma Diretoria. O Conselho era composto por 6 membros, sendo 3 eleitos por uma assembleia geral e 3 indicados pela Diretoria Geral de Instrução Pública, por um período de 2 anos; e a Diretoria era formada por 7 membros, sendo 1 Diretor Artístico, 2 secretários, 2 tesoureiros, 1 arquivista e 1 bibliotecário. O Presidente do Conselho era o Diretor Geral de Instrução Pública e tinha o poder de veto sobre as decisões do Conselho. Já este tinha o poder deliberativo, a fim de resolver sobre tudo que se relacionasse com as normas artísticas e sociais e os programas anuais do Orfeão. Desde sua fundação, Villa-Lobos assumira o cargo de Diretor Artístico, cargo este, por princípio eletivo, mas tendo sido escolhido pelos orfeonistas, ele recebeu o título de Diretor Artístico Perpétuo do Orfeão, suspendendo-se, dessa forma, as eleições para o cargo mais importante da instituição, pelo menos, até o momento em que o maestro deixasse definitivamente a gestão, com o seguinte argumento:

Tendo em vista o reconhecido esforço, dedicação e competência com que o ilustre Maestro Heitor Villa-Lobos vem dirigindo o Orfeão de Professores, por ele criado e que a ele deve todas as iniciativas e rápido desenvolvimento publicamente comprovado em várias exibições coroadas do mais franco êxito, a ponto de merecer o mesmo Orfeão honrosos convites por parte do Instituto Nacional de Música; e considerando, ainda mais, o incedível entusiasmo com que o mesmo digno Maestro tem trabalhado em prol do levantamento do nível artístico brasileiro, patriótica obra educacional que constitui a principal finalidade do Orfeão de Professores – propõem os orfeonistas abaixo-assinados, que seja o ilustre Maestro Heitor Villa-Lobos eleito, por aclamação, Diretor Artístico Perpétuo do Orfeão de Professores, o que, uma vez aceito, determinará a não eleição para tal cargo, enquanto não for interrompida essa perpetuidade, que só se verificará em deixando o mesmo Maestro definitivamente a gestão<sup>876</sup>.

<sup>875</sup> Cf. *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 376-377.

<sup>876</sup> Cf. “Proposta mandada anexar aos Estatutos do Orfeão dos Professores”, p. 1, com data de 26 de dezembro de 1932. Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.03.15.

De fato o maestro ocupou o cargo de Diretor Artístico e Regente do *Orfeão dos Professores* durante vários anos, realizando vários concertos e participando de vários tipos de eventos, como missas, festividades públicas e escolares: inauguração de temporadas de concerto no Instituto Nacional de Música, concentrações orfeônicas, cerimônias na Associação Brasileira de Educação, na Associação Brasileira de Imprensa, inauguração de escolas, etc<sup>877</sup>. Villa-Lobos chegou a realizar uma estatística da participação do *Orfeão dos Professores* em cerimônias e demonstrações discriminando o ano e a quantidade de participações, a saber: em 1932 foram 5; em 1933 foram 16; em 1934 foram 13; em 1935 foram 21; em 1936 foram 10 e em 1937 foram 15<sup>878</sup>. Destacaram-se os anos de 1935 e 1937, exatamente anos de grande turbulência política no país, especialmente no Distrito Federal, o que demonstra o quanto a música e a política caminhavam lado a lado.

O *Orfeão dos Professores* funcionava como uma espécie de sociedade cooperativa. Segundo seu Estatuto, um terço dos membros do *Orfeão* poderia ser de estrangeiro, desde que falasse a “língua brasileira” e para ser orfeonista era exigido: “saber ler música, possuir um diploma ou atestado que prove o seu tirocínio artístico, ter voz agradável, ter disciplina moral e social”. O Estatuto ainda versava sobre os deveres dos orfeonistas: nos artigos 13º e 14º ficavam determinadas, respectivamente, dentre outras obrigações, que o orfeonista deveria comparecer aos ensaios e concertos com a máxima assiduidade e pontualidade, e se incorresse em faltas a concertos ou a dois ou mais ensaios consecutivos, sem motivo justificado, ficaria sujeito às penalidades diversas – “admoestação, multa, suspensão e eliminação”<sup>879</sup>. Havia ainda um Fundo Social e da receita líquida captada – através das porcentagens de concertos, subvenções, quotas e doações dos orfeonistas, de particulares e poderes públicos –, eram retirados 10% para o fundo social e o restante era dividido entre os orfeonistas proporcionalmente a sua frequência nos ensaios e concertos. Mesmo com o Fundo, o próprio Orfeão deveria arcar com variadas despesas: expedientes de secretaria, reclames, anúncios, programas, ingressos, cópia e impressão de

---

<sup>877</sup> Na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos há vários documentos que atestam as atividades do Orfeão dos Professores, desde cronogramas de atividades, até relatórios das atividades culturais desenvolvidas. Ver Pasta 20:HVL:04.02.03; Pasta 21: HVL:04.03.10 e Pasta 22:HVL:04.05.02.

<sup>878</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22:HVL:04.05.02, datado de 7 de outubro de 1938.

<sup>879</sup> Estatuto do Orfeão dos Professores. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta21:HVL:04.03.17. Ver Capítulo III, art. 13º e Capítulo IV, art. 14º p. 4. A aplicação das penalidades de “admoestação e multa” ficava a cargo do Diretor do Orfeão; a de “suspensão”, a cargo da Diretoria e a de “eliminação”, a cargo da Assembleia Geral. O orfeonista que incorresse na penalidade de “suspensão” ficaria sem o direito à quota. Estatutos do Orfeão dos Professores (p. 3).

partituras, gratificações, entre outros<sup>880</sup>. Na tentativa de dirimir estas despesas, Villa enviou uma carta ao Presidente da República, afirmando que o *Orfeão de Professores* até aquele ano (o ano era de 1937) vinha se mantendo sem nunca ter recebido subvenção oficial, tomando parte em demonstrações cívicas, artísticas e religiosas, o que vinha acarretando despesas além da capacidade econômica da instituição. E argumentou:

Pois sendo o mesmo constituído de maior número de elementos femininos e para o gênero de música do seu repertório torna-se imprescindível a igualdade de número de vozes (femininas e masculinas-coro misto) é esse Orfeão, obrigado a contratar elementos masculinos extras, dispendendo, em cada realização, aproximadamente, 1:500\$000 (um conto e quinhentos mil reis), somando anualmente, uma despesa de mais de 50:000\$000 (cinquenta contos de reis).[...] Estando quase extintos todos os recursos e esforços desta tão útil corporação, tomo a liberdade de solicitar a V. Exa. um auxilio anual de 100:000\$000 (cem contos de reis), para manter entre os referidos professores, uma pequena gratificação que serviria de estímulo para as futuras grandes realizações<sup>881</sup>.

Não há registro, entretanto, da resposta do Presidente a esta solicitação. O que se sabe é que o maestro atendeu a todas as demandas do governo para apresentação do *Orfeão*, em inúmeras cerimônias cívicas e, ao elaborar o orçamento para a realização desses eventos, lá constava a remuneração de seus membros. Portanto, tudo indica que Getúlio atendeu ao seu pedido. Além desses compromissos oficiais, o maestro era o responsável também, pelo gerenciamento de contratos com outras instituições, para apresentação do *Orfeão* em eventos diversos, o que suscitou, na época, denúncias de apropriação indevida de verba, por parte do diretor e regente.

Além do Orfeão de Professores, a formação de *orfeões artísticos* nas escolas municipais também estava incluída no plano geral da SEMA. Estes seriam compostos por 70 alunos, no máximo, e seriam dirigidos por alunos-regentes. A participação de alunos nos orfeões escolares gerou, contudo, polêmicas em algumas escolas, como noticiou o jornal *A Noite*, em outubro de 1936. Segundo o jornal, algumas diretoras de escolas secundárias procuraram o senhor Costa Senna, então Diretor de Instrução, para reclamarem dos afastamentos, quase diários, das alunas, a

---

<sup>880</sup> Estatutos do Orfeão dos Professores. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta 21:HVL:04.03.17; Capítulo V, art. 16º, p. 4.

pedido do diretor da SEMA, gerando, segundo estas, em “grandes embaraços à boa marcha dos cursos, especialmente agora, época de provas parciais e de fim de ano”. Além disso, apontavam que “as meninas já se mostravam assaz fatigadas com as constantes marchas, passeios, viagens e desfiles ao sol inclemente que se veem constantemente expostas, chamadas a tomar parte em festivais até de caráter particular”<sup>882</sup>. Segundo o jornal, o senhor Costa Senna prometeu atender às reclamações das diretoras, mas, ao mesmo tempo, tentou justificar as requisições do maestro dizendo que ele precisava atender aos pedidos que recebia de comparecimento às cerimônias cívicas que, a partir de 1936, como se sabe, foram cada vez mais frequentes.

O ano de 1936 foi realmente agitado na vida do maestro. Ao mesmo tempo em que crescia seu prestígio junto ao governo, tendo sido, inclusive, indicado como um dos representantes brasileiros no *Congresso Internacional de Educação Musical*, em Praga, outros acontecimentos levantaram polêmicas em torno de seu nome, além dos já citados. Vale lembrar que este foi o ano em que se separou de Lucília e foi viver com Mindinha, uma ex-aluna. O fato se refletiu na vida profissional do compositor, gerando muito constrangimento.

As dificuldades enfrentadas na implantação do canto orfeônico não se limitavam, portanto, à falta de subvenção para as atividades do *Orfeão dos Professores*, pois a falta de professores especializados foi um fato recorrente, tanto no Relatório de 1937, quanto nos relatórios de professores. Outras dificuldades, entretanto, foram apontadas, como a falta de instalações adequadas para os ensaios em conjunto: “a falta de carteiras, quadros convenientemente pautados, cadernos de música, etc”, eram alguns dos problemas do dia a dia da vida escolar.

Em relação à falta de professores, Villa-Lobos chegou a mencionar, no Relatório de 1937, que algumas medidas tinham sido tomadas, por decisão do Diretor Geral do Departamento de Educação, na tentativa de amenizar a situação. Uma delas, foi que o ensino de música do 1º ao 3º anos, nas escolas elementares municipais, passaria a ser incluído entre outras disciplinas, e seria ministrado pelos seus respectivos professores, mas com a orientação de um professor especializado. Este, independente das aulas de música nos 4º e 5º anos na escola sede da Circunscrição, sob sua responsabilidade, deveria explicar aos professores do 1º e 3º anos, as

---

<sup>881</sup> A carta encontra-se arquivada na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta 44:HVL:09.02.03 (5p) e é procedente do Acervo do Arquivo Nacional.

<sup>882</sup> Jornal *A Noite*, segunda-feira, 19 de outubro de 1936. Rio de Janeiro, Ano XXV, edição 8878, p. 2. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 18/06/2017.

diretrizes pedagógicas a serem adotadas. Ou seja, os orientadores de ensino, deveriam visitar escolas, dar aulas, supervisionar e orientar os professores, enfim, ficavam responsáveis por todo o trabalho da Circunscrição a qual pertenciam. Essa situação, pelo que relatado, causou “certa antipatia”, por parte de algumas professoras e diretoras de escola, pela “sobrecarga de serviços” que acarretava, “principalmente tendo-se em conta o descaso até então verificado a respeito do ensino de música”. Como a medida não teve o efeito desejado, Villa-Lobos mencionou no relatório que, em muitas escolas, também se optou por reduzir a carga horária da disciplina, chegando, em alguns casos, a trinta minutos, no máximo, por semana, a duração da aula coletiva. Em outros casos, o ensino passou a ser quase que somente por “audição”, sem as explicações teóricas pertinentes<sup>883</sup>.

Com o objetivo de discutir esses problemas, o maestro disse ter feito “convocações periódicas do professorado”, para ouvir sugestões e, através de “fichários”, por ele organizados, anotava as falhas do ensino a corrigir, as dificuldades e as soluções a serem dadas. Esses fichários, no entanto, não estão depositados no acervo do Museu Villa-Lobos, nas pastas correspondentes à SEMA e, tampouco, nos acervos Capanema e do Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro. Muito provavelmente as anotações dessas reuniões tenham sido feitas por um de seus assistentes, mas, infelizmente, não foi possível encontrá-las.

Todavia, apesar dessas medidas, o que se verificou, na prática, foi uma deficiência crônica de professores especializados, ao longo de todo o período em que Villa-Lobos esteve à frente da SEMA e, mesmo depois. Essa situação frequentemente era relatada também pelos professores, através de seus relatórios, dando a ideia de que tudo acontecia meio que de “improviso”, contando sempre com a colaboração de alguns professores, digamos, mais “abnegados”.

Nesta tarefa de formar professores, Villa-Lobos recebeu o apoio de sua primeira esposa, a pianista e professora Lucília Guimarães, pelo menos enquanto estiveram casados. Além das aulas nos cursos da SEMA e nas escolas da Capital Federal, ela realizou diversos ensaios, tanto do *Orfeão dos Professores*, quanto dos orfeões escolares. Em 1935, organizou também o *Coro dos Apiacás*, cujas audições eram transmitidas pela Rádio Tupi, no Programa *Hora do Guri*<sup>884</sup>. O seu

---

<sup>883</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 379. Quanto aos relatórios de professores, estes estão disponíveis na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: MVL: Pasta 23: HVL: 04.05.33 a 04.05.44.

<sup>884</sup> As atividades educacionais e artísticas de Lucília Guimarães, ao lado de Villa-Lobos, foram noticiadas em vários jornais da época, por exemplo, no ano de 1932: no jornal *Correio da Manhã*, quarta-feira, 7 de setembro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.579, Ano XXXII, p. 6; jornal *Correio da Manhã*, sexta-feira, 9 de setembro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.581, Ano XXXII, p. 5; jornal *Correio da Manhã*, sexta-feira, 21 de outubro de 1932. Rio de

trabalho artístico e educacional ainda está por merecer, contudo, uma pesquisa acadêmica mais aprofundada que, sem dúvida, revelaria fatos interessantes desse ambiente musical.

Outro destaque na época foi a criação da *Orquestra Villa-Lobos*, em 1933 que, segundo o maestro, “uma iniciativa de professores de orquestra que se reuniram em uma sociedade cooperativa”. Villa-Lobos, tal qual no *Orfeão dos Professores*, também aqui foi convidado para ser o seu diretor:

Os abaixo-assinados, professores de orquestra, residentes no Brasil, dispostos a se congregarem espontaneamente para trabalhar em prol do levantamento do nível artístico-musical [...], considerando, que somente a abnegação a uma força de vontade absoluta de cada um de nós, dirigido por uma cabeça que já tenha dado provas cabais e públicas no Brasil e no estrangeiro, de um poder de orientação, capacidade enérgica e oportuna de ação e realização, com completa isenção de credos artístico e ligado por laços de amizade, simpatia e admiração, ao meio social, político e administrativo oficial, para que também com estas credencias, possa nos servir de intermediário e patrono da nossa classe, pugnando pelo mais justo interesse de nossa causa, artística e material: - promete sinceramente respeitar todos os itens que nos forem impostos pelo artista que desejamos, cujas principais qualidades se acham acima e que não choquem a nossa finalidade. Por estas razões resolvemos convidar o maestro H. Villa-Lobos a dar o nome a nossa organização de: Orquestra Villa-Lobos<sup>885</sup>.

Percebe-se na declaração dos músicos de orquestra, que ao maestro foi atribuído, não só um papel de destaque no meio artístico do país, como também, um papel de “intermediário” e de “patrono” dos artistas, como aquele que poderia intervir, a favor deles, no meio social, político e administrativo oficial. Obter o seu apoio, já era uma garantia de sucesso. Portanto, Villa-Lobos dispunha nesse momento de sua carreira, do poder de interferir sobre o seu meio e de ser reconhecido como autoridade entre seus pares. Ou seja, no sentido de Bourdieu, quando as oportunidades que um agente singular tem de submeter às forças do campo aos seus desejos são proporcionais a sua força sobre o campo, isto é, ao seu capital cultural. Este capital, por sua vez, repousa sobre o reconhecimento de uma competência que, para além dos efeitos, proporciona

---

Janeiro, Edição 11.618, Ano XXXII, p. 2; jornal *Correio da Manhã*, domingo, 23 de outubro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.620, p. 6; jornal *Correio da Manhã*, quarta-feira, 14 de dezembro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.817, ano XXXII, p. 7; jornal *Diário da Noite*, segunda-feira, 25 de julho de 1932. Rio de Janeiro, Edição 765, Ano IV, p. 2; jornal *Diário da Noite*, terça-feira, 6 de setembro de 1932. Rio de Janeiro, Edição 802, Ano IV, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 18/06/2017. Sobre o assunto ver GUIMARÃES, Luiz *et al.*, *Villa-Lobos visto da plateia...*, cit., p. 245-254.

<sup>885</sup> O documento com data de 14 de janeiro de 1933 tem a assinatura de 73 músicos e encontra-se disponível na Seção de manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.04.01.

autoridade e contribui para definir não somente as regras do jogo, mas também as suas regularidades<sup>886</sup>.

Assim, se em 1930 encontramos um Villa-Lobos *queixoso* de sua falta de oportunidade, da falta de um público *suficientemente* educado para entender suas obras, agora passava a ocupar o cargo máximo no campo de educação musical da capital do país. Centralizava todas as decisões, idealizando cursos e programas, acompanhando o projeto do canto orfeônico minuciosamente, além de conquistar a confiança das autoridades da Secretaria e do Ministério de Educação e Saúde Pública. O bom relacionamento do maestro com as autoridades públicas foi interpretado como um meio seguro para viabilizar projetos artísticos de uma maneira geral; como se fosse certo que, uma vez conseguido o apoio do maestro, qualquer iniciativa, sobretudo de caráter musical, obteria êxito e o tão almejado patrocínio público.

Por conseguinte, após sua criação, a *Orquestra Villa-Lobos* iniciou sua temporada oficial de concertos. Estes, muito bem apadrinhados, foram realizados com muita pompa. Na temporada de 1935, por exemplo, realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foram confeccionados programas longos, aproximadamente dez páginas, contendo, além do repertório, um breve currículo do maestro, notas biográficas e também um breve currículo do *Orfeão dos Professores*, que participava desses concertos, juntamente com a Orquestra<sup>887</sup>.

Villa-Lobos, que era o patrono das duas instituições – *Orfeão e Orquestra* –, recebia um grande número de convites e propostas para realização de concertos e, na maioria dos casos, era ele mesmo quem analisava os contratos e estabelecia a negociação para definir o preço a ser pago. Muitas vezes, a estrutura burocrática serviu para encobrir contratos, digamos meio *dúbios*, como aconteceu, por exemplo, na realização de três concertos, entre novembro e dezembro de 1935, no Teatro Municipal. Neste contrato, o maestro assinou pela parte contratante, ou seja, neste caso era a Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural (D.E.A.D.), cujo diretor era Junqueira Ayres. Pelo lado do contratado, ou seja, o *Orfeão dos Professores*, quem assinou foi Sylvio Salema Garção Ribeiro, que era o 1º secretário do *Orfeão*, encobrindo, assim, a

---

<sup>886</sup> Sobre as noções de campo e de sentido do jogo usadas por Pierre Bourdieu ver: BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. 2ª ed. ver. Porto Alegre/RS:Zouk, 2011, p. 11-14; \_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo:UNESP, 2004, p. 27-28; \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. 15ª ed. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 2011, p. 63-64.

<sup>887</sup> *Orquestra Villa-Lobos-Programa do 6º Concerto-Temporada Oficial 1935*. Documento arquivado no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC – GC g 1935.00.00/3 – rolo 38 – ft. 776. Ver também documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22: HVL:04.05.09. Sobre o assunto ver CHERNAVSKY, Analía. “Um maestro no gabinete...”, cit., p. 97.

irregularidade. O contrato tem data de 15 de setembro de 1935 e o preço combinado pelo maestro foi de 8.000\$000 (oito contos de reis)<sup>888</sup>. Além disso, os dois grupos – *Orquestra* e *Orfeão* – mantinham uma relação de complementaridade, ou seja, muitas vezes firmavam contratos conjuntamente, combinando valores, para a realização de concertos e outras atividades<sup>889</sup>.

Todos esses acontecimentos – criação e estruturação da SEMA, criação dos cursos para a formação dos professores, criação do *Orfeão* e da *Orquestra* – proporcionaram ao maestro uma posição de destaque artístico e político, tornando-se uma autoridade no campo da educação musical e contribuindo na definição das regras desse jogo e, sobretudo, em suas regularidades.

Além das atividades já descritas, a SEMA promoveu a organização de vários eventos de cunho artístico-educacional. Um deles foi a série de concertos denominados *Concertos para Juventude*, com o intuito de incentivar e aperfeiçoar “o gosto musical dos escolares do Distrito Federal”, através da execução de músicas “acessíveis à mentalidade infantil”, precedidas de comentários e explicações. Segundo o maestro, após participarem desses concertos, os estudantes deveriam entregar, por escrito, aos técnicos e professores da SEMA suas impressões através de relatórios. Estes concertos eram realizados no Teatro Municipal, com a parceria da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, cuja regência era do maestro Burle Marx. A professora Ceição de Barros Barreto ficava responsável pelas explicações sobre as peças a serem apresentadas. A divulgação era feita através da distribuição de panfletos nas escolas e quanto aos ingressos, estes eram vendidos a preços promocionais de 2\$000 para os alunos e 5\$000 para os adultos, e poderiam ser adquiridos nas secretarias das próprias escolas ou no escritório da orquestra, na rua da Alfândega. Os jornais também deram grande destaque à iniciativa, fazendo os reclames a cada versão do *Concerto*, destacando-o como “uma das belas conquistas da cultura musical”. O primeiro concerto foi realizado no dia 25 de agosto de 1932, às 10 horas da manhã e no programa: Smetana (*Moldau*); *Intermezzo* e *Batuque* (da Série Brasileira, de Nepomuceno) e

---

<sup>888</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.03.09. A proposta era para realização de três concertos: dias 1º e 30 de novembro e no dia 3 de dezembro do ano de 1935. No programa constam o *Hino Nacional*, o *Hino à Bandeira*, o *Hino à Proclamação da República* e *Choros nº 10* (46 minutos de música); *Missa de Bach* (3 horas de música) e *Missa de Beethoven* (2 horas de música). O valor cobrado seria pago depois do último concerto. O contrato versava ainda sobre a contratação dos cantores que ficaria a cargo do D.E.A.D. e o transporte do material e arquivista, a cargo do *Orfeão*. Sobre o assunto ver também CHERŃAVSKY, Analía. “*Um maestro no gabinete...*”, cit., p. 97-98.

<sup>889</sup> Em uma espécie de relatório ao Conselho do Orfeão foram listadas as atividades do Orfeão em 1933, os concertos, os ensaios, além de contratos firmados, onde temos um exemplo da ação conjunta entre Orfeão e Orquestra, constando os valores destinados a cada uma das instituições. O documento está arquivado na Seção Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 21:HVL:04.03.12, reproduzido no Anexo V.

*Segunda Rapsódia* (Listz). Para apresentação no terceiro concerto, realizado no dia 16 de outubro, Villa-Lobos compôs *Caixinha de Boas Festas*. A participação dos alunos também ganhou destaque nos jornais, como a do “menino Fafá Lemos, um extraordinário violinistazinho de 11 anos de idade” e da “menina Maria Helena Castello Branco, uma pianistazinha de 12 anos”, que tocaram o *Concerto*, de Vivaldi e o primeiro movimento do *Concerto em dó maior* (nº 1), de Beethoven, respectivamente, no concerto do dia 08 de dezembro, deste mesmo ano<sup>890</sup>. Pelo destaque dados nos jornais da época, a iniciativa teve êxito e, pelo menos até 1936, temos notícias de sua realização com a participação de Villa-Lobos, foi o que o maestro fez constar em seu Relatório de 1937<sup>891</sup>.

Além dos *Concertos para Juventude*, a SEMA promoveu outras apresentações sinfônicas com o objetivo “de formar e refinar o gosto do público”. Dentre estas se destacaram: a execução da *Missa Solemnis* de Beethoven, em primeira audição no Brasil e a apresentação da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, ambas em 1933; em 1934, a realização de uma série de solenidades com a apresentação dos orfeões escolares, acompanhado do *Orfeão dos Professores*, onde executaram o Oratório *Vidapura*, de Villa-Lobos<sup>892</sup>.

Villa-Lobos deu grande destaque no Relatório de 1937, às realizações da SEMA do ano de 1935, pois, segundo ele, “seu campo de ação foi se tornando cada vez mais amplo”. Além de dar prosseguimento aos cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, a SEMA organizou concertos e missas em que tomou parte o *Orfeão dos Professores* com destaque para a *Missa de Johann Sebastian Bach*, em primeira audição na América do Sul; realizou concertos educativos e participou de várias solenidades cívicas: Dia da Bandeira, Dia da Pátria, Centenário Farroupilha, etc., além das demonstrações orfeônicas no VI Congresso de

<sup>890</sup> Jornal *Correio da Manhã*, domingo, 17 de agosto de 1932. Rio de Janeiro, Edição 11.561, Ano XXXII, p. 6. Os concertos foram destaque em várias edições do jornal durante todo o ano de 1932: 11.53, de 17/07, p.5; 11.561, de 19/08, p. 6; 11.563, de 19/08, p. 5; 11.567, de 24/08, p. 5; 11.568, de 25/08, p. 7; 11.605, de 06/10, p. 5; 11.608, de 09/10, p. 5; 11.610, de 12/10, p. 5; 11.658, de 07/12, p.5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 19/06/2017. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 24.

<sup>891</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*, cit., Tomo III, p. 397. Uma versão similar desses concertos foi o programa promovido pela Rede Globo, *Concertos para Juventude*, que foi ao ar no período de 24/10/1965 a 30/12/1984, nas manhãs de domingo, com a divulgação de músicas sinfônicas, exibição de grupos folclóricos e a promoção de uma série de concursos para divulgação de novos talentos. No ano de 1985 houve uma edição especial, em homenagem a Villa-Lobos, só com músicas do maestro. Informações obtidas no acervo de *O Globo* no site [www.memoriaglobo.globo.com](http://www.memoriaglobo.globo.com). Acesso em 19/06/2017.

<sup>892</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 25-26 e 28 e *Boletim Latino Americano de Música*, cit., Tomo III, p. 394-405.

Educação e na III Conferência Pan-Americana da Cruz Vermelha<sup>893</sup>. A ampliação da área de atuação do órgão, a qual o maestro se referiu, nada mais foi, portanto, que a intensificação de sua participação nas comemorações oficiais do governo. Não devemos esquecer que o ano de 1935 foi marcado por intensa mobilização política no país, com forte repressão do governo aos comunistas e restrições aos direitos civis. Ao mesmo tempo em que cresce a instabilidade política no país, nota-se que o Estado intensificou suas práticas comemorativas com a inauguração de um *calendário cívico*, ao mesmo tempo em que também aprofundou as tendências em direção à estruturação de um modelo de Estado forte<sup>894</sup>.

Essa conjuntura causou repercussões no Departamento de Educação do Distrito Federal, sendo que em dezembro de 1935, o prefeito Pedro Ernesto, pressionado pelo governo, nomeou Francisco Campos como secretário de Educação do Distrito Federal, em substituição a Anísio Teixeira, acusado de participação do levante armado promovido pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) contra o governo federal. Ao assumir o cargo, Francisco Campos pôs fim à Universidade do Distrito Federal, uma das grandes iniciativas da gestão de Anísio. Este fato levantou a polêmica na historiografia de ter ou não o maestro Villa-Lobos pedido demissão da direção da SEMA, em apoio a Anísio Teixeira, como fez o restante de sua equipe. Como já dito, se num primeiro momento ele acompanhou a decisão da equipe, logo depois voltou atrás, permanecendo na direção da Superintendência e, em detrimento de um quadro de recrudescimento da perseguição e da censura política no país, a relação do maestro com o governo Vargas se tornou cada vez mais próxima. Aliás, a partir desse ano sua presença nas comemorações oficiais tornou-se frequente, com a participação do *Orfeão dos Professores* e com a apresentação dos corais com milhares de estudantes, tendo então se tornado o principal organizador das cerimônias.

Nesse período, a Oficina da SEMA publicou também programas de ensino e material didático, com o intuito de padronizar e propagar informações sobre a educação cívico-artística das crianças e jovens, tais como, *O Ensino Popular da Música*, de autoria do maestro; *Guias de Ensino e Programas do Ensino de Música* (3 volumes)<sup>895</sup>. Foram distribuídos, segundo Villa-

---

<sup>893</sup> Conforme *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 394.

<sup>894</sup> Sobre o assunto ver PARADA, Maurício. *Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2009, p. 19-20.

<sup>895</sup> Tudo indica que a preocupação com a circulação de material informativo sobre educação musical foi mantida pela SEMA, mesmo após a saída do maestro, pois na gestão de Sylvio Salema, entre 1943 e 1955, foi implementada a publicação de *boletins mensais*, através do Ministério da Educação, com distribuição gratuita entre professores e

Lobos, “os cadernos necessários para o ensino”, dos quais seguiam anexos exemplares, que se destinavam: “Cadernos nº 1 – Jardim de Infância, 1º e 2º anos primários; Cadernos nº 2 – 2º e 3º anos primários; Cadernos nº 3 – 4º e 5º anos primários e escolas secundárias; Cadernos nº 4 – para o ensino instrumental (e cadernos especiais para partituras)”<sup>896</sup>. Percebemos nas ações traçadas pela Superintendência, o desejo de definir programas, buscar uma padronização de valores e conteúdos a serem desenvolvidos em sala de aula e na escolha de um repertório onde predominavam as canções infantis, os hinos patrióticos e o folclore nacional.

Em relação às canções a serem adotadas nas escolas foi instituída uma *Comissão Técnica Consultiva*, como previsto no plano geral, cuja incumbência era o exame das obras musicais que deveriam ser adotadas oficialmente pela Diretoria de Instrução Pública, sob o ponto de vista literário, artístico, estético, moral e cívico, a fim de contribuir para “elevação do gosto artístico das crianças, preparando-as a poder compreender, não somente a música brasileira com orientações elevadas, como também em igual plano a música estrangeira”<sup>897</sup>. Essa comissão era composta pelo maestro Francisco Braga (1868-1945), presidente da Comissão; professor Roquette Pinto (1884-1954), vice-presidente; professora Cecília Meirelles (1901-1964); professores Octavio Bevilacqua (1887-1953), J. J. Santos Lima, Sylvio Salema Garção Ribeiro (1901-1976) e professora Ceição de Barros, como secretária. Para a escolha das canções e hinos foram estabelecidos os seguintes critérios: a) as canções deveriam ser escritas em “português correto”; b) os temas das canções deveriam respeitar “os imperativos da Escola Nova”. No caso de dúvida entre os membros da Comissão sobre este aspecto, deveriam encaminhar a mesma à Diretoria Geral; c) deveriam ser excluídas as “letras vulgares”, mesmo se respeitassem os

---

escolas de todo o país. Em carta para Andrade Muricy, Sylvio Salema (1901-1976) disse: “Conforme tive a ocasião de falar com você a respeito dos Boletins do SEMA e sua importância na difusão educacional da música em quase todos os Estados do Brasil” [...]. “O início do Boletim foi o aparecimento de muitas músicas que eu mandava mimeografar dando origem ao livro “A Música para a Escola Elementar” publicado pelo Ministério da Educação com inúmeras edições e distribuído gratuitamente às escolas e professores de nosso país. Essas providências foram tomadas por mim durante a minha administração e, depois, Maria Augusta Joppert, a atual chefe, iniciou a publicação periódica do Boletim que tem, realmente, um valor significativo para educação musical, que é tão difícil em nosso país”. Documento disponível no Acervo de Correspondências do Museu Villa-Lobos: documento manuscrito sem numeração e sem data, com a assinatura de Salema. A carta provavelmente foi escrita em 1956, quando Maria Augusta Joppert assumiu a SEMA e, em seguida, tem início a publicação periódica dos Boletins (pág. 393-394).

<sup>896</sup> Para o ensino instrumental, segundo o maestro, foram contratados, na França, os serviços do professor Edmond Dutro, especialista em instrumento de naípe das madeiras, e no Rio de Janeiro, do professor Alvimar Nelson Vasconcellos, especialista em instrumentos de metal. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 392.

<sup>897</sup> Ata da sessão inaugural da Comissão Técnica Consultiva, realizada em 12 de maio de 1932. Disponível na Seção de Manuscritos do Acervo do Museu Villa-Lobos:82.11.3E, p. 2 e 3.

critérios das letras a e b. Foram sugeridos também os nomes dos professores Afrânio Peixoto e João Ribeiro para ajudarem nas análises das canções<sup>898</sup>. Importante destacar aqui que os trabalhos iniciais desenvolvidos pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico mantiveram íntima relação com a proposta pedagógica da *Escola Nova*, cuja ênfase era o conhecimento através da experiência, em lugar de ser transmitido somente pelo professor, através da simples memorização, contrapondo, assim, aos preceitos do que era considerado pela pedagogia tradicional. A individualidade do aluno, suas aptidões e percepções deveriam ser consideradas no processo de aprendizagem.

Além da distribuição desse material, o maestro manteve uma correspondência intensa também com diretores de Conservatórios Musicais e escolas de todo o país acerca da implementação do ensino de canto orfeônico<sup>899</sup>, além de troca de informações com outros países, como a Argentina, tendo sido enviado, inclusive, para o Conselho Nacional de Educação de Buenos Aires, o programa de ensino musical da SEMA<sup>900</sup>.

Seguindo em seu balanço administrativo referente ao ano de 1935, o maestro mencionou sua contratação para o cargo de Chefe do Setor Musical da Universidade do Distrito Federal; a realização de exames de admissão ao curso de professor secundário de música<sup>901</sup>, além de uma viagem a Buenos Aires, onde dirigiu oito concertos e cinco espetáculos, com destaque para a

<sup>898</sup> Ata da sessão inaugural da Comissão Técnica Consultiva, realizada em 12 de maio de 1932. Disponível na Seção de Manuscritos do Acervo do Museu Villa-Lobos:82.11.3E, p. 9 e 10.

<sup>899</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, vol.13, 1991, p. 32. Ver também *Publicações da SEMA*. Disponíveis na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 22:HVL: 04.05.01 a 04.05.32. No volume 2 de *Programas de Ensino de Música* estão reunidas as partituras de músicas de autores nacionais e estrangeiros adaptadas e arranjadas por Ceição de Barros Barreto. Quanto às cartas, elas estão disponíveis na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: MVL:FE 3351; MVL 81-18B-35E; MVL:78-1; MVL:FE4164; MVL:FE SN14-2; MVL: FE 2019; MVL:FE 2334.

<sup>900</sup> O trabalho frente à SEMA é reconhecido pelo professor Francisco Curt Lange, diretor da Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai. Ele disse na ocasião: “Quem conhecer o ensino musical no mundo inteiro, ficará certamente surpreendido, sentindo que Villa-Lobos, impôs espontaneamente, como uma necessidade íntima, uma renovação do ensino musical ativo. Villa-Lobos não está somente criando um público passivo ante as manifestações musicais, de cujo seio mais tarde, surgirão profissionais e, talvez artistas criadores – gênios; este futuro público saberá então, ouvir, discernir e criticar música – fenômeno primário, manifestação indispensável, parte integrantes de todas as atividades da vida”. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 392-393.

<sup>901</sup> Os exames eram compostos de várias etapas: “prova de audição: prova de ritmo – solfejo a duas vozes; prova de memória visual – melodia de dois compassos, escrita no quadro negro pelo examinado; prova de memória auditiva – melodia de dois compassos; prova instrumental ou vocal – execução de um trecho qualquer a escolha do candidato; prova de leitura à primeira vista – solfejo (o mesmo para todos os candidatos); prova de conhecimento para discernir os diversos estilos e gêneros de música – execução por um dos examinadores, de trechos de músicas diversas de diversos gêneros, tais como: *Fuga* de J. S. Bach; *Samba* ou *Tango* de Ernesto Nazareth; *Valsa* de Chopin; valsa brasileira; minuetto de Beethoven; gavotta, shottisch, marcha”. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 396.

primeira audição do bailado *Uirapurú*, realizado no Teatro Cólón de Buenos Aires, por ocasião da visita do Presidente Getúlio Vargas à Argentina. Como se vê, Villa-Lobos fez parte da comitiva oficial do Presidente da República, e conciliou suas funções de maestro e educador.

Em Buenos Aires, além dos concertos, o maestro foi convidado a proferir duas conferências para o magistério e alunos das escolas argentinas. A primeira teve como título, “A música na escola primária e a tarefa que incumbe ao mestre, para despertar o sentimento estético da criança”; e a segunda: “A Música como veículo de Paz Universal”, onde o maestro deu destaque à experiência do ensino da música nas escolas brasileiras; enfatizou a “utilidade da música como alimento indispensável para o espírito humano e como fenômeno psicológico ligado às necessidades fisiológicas da vida”; a disciplina suave pelo ritmo; a educação e repouso do espírito e da alma, pelo som; a formação de uma mentalidade equilibrada, pelo amadurecimento estético do ritmo como som”; e defendeu as vantagens do intercâmbio artístico como principal elemento de ação para unificar as boas relações entre os povos e o estabelecimento da “Paz Universal”<sup>902</sup>. Sobre o estabelecimento de intercâmbio artístico com a Argentina Villa-Lobos elaborou um documento onde estabeleceu os termos desse intercâmbio. Na proposta intitulada “Plan de Ejecución de las clausulas que trata del intercambio artístico entre Argentina y Brasil. La venida del Orfeon de Profesores del Distrito Federal a Buenos Aires”, ele inicialmente fez um breve histórico sobre o surgimento do *Orfeão dos Professores*, de sua estrutura, de seu funcionamento, bem como, das músicas executadas, tanto de autores brasileiros, quanto de estrangeiros e, por fim, estabeleceu os valores a serem pagos para efetivar o contrato:

Para que o Orfeão de Professores possa ir a Buenos Aires com 160 membros, incluídos os seus diretores, serão necessários para a viagem, de 10 a 12 dias, 40 contos que equivalem mais ou menos a 10.000 pesos.  
Cada orfeonista ganhará por dia 40.000 mil reis, o que equivalem a um total de 160 contos (uns 38.000 pesos argentinos).

**GASTOS COM ESTADIA:**

160 orfeonista a \$5 – em 15 dias são 12.000 pesos que somados aos 10.000 e mais 38.000 anteriores fazem um total de \$60.000 (em moeda brasileira, 240 contos) (1)

---

<sup>902</sup> Ver *Boletín Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 397. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. “La Musica como vehículo de Paz Universal – Asunto para una Conferencia”. Documento disponível na Seção de manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 24:HVL:04.06.01.

#### RESULTADO FINANCEIRO

Teatro C3lon – 2.000 pessoas dar3o \$12.000 por concerto. Cinco concertos dar3o \$60.000.

Os \$2.000 restantes ser3o utilizados para os reclames dos espet3culos.

Tendo presente que o Brasil contrair3a os mesmos compromissos convidando nas mesmas condi33es os corpos est3veis do Teatro C3lon (orquestra e ballet) que integram atualmente um total de 160 pessoas e considerando que desse interc3mbio art3stico ser3 o melhor la3o de uni3o espiritual entre os povos irm3os, as conclus3es acima expostas servir3o para demonstrar que sua realiza33o n3o ser3o prejudiciais, em absoluto, para as finan3as de ambos pa3ses<sup>903</sup>.

(1) C3culos aproximados, sujeitos 3s oscila33es do c3mbio.

Villa-Lobos j3 tinha se apresentado na Argentina em 1925, 3 convite da *Asociaci3n La Wagneriana*, e m3sicos argentinos tamb3m se apresentaram no Rio de Janeiro no mesmo per3odo, estabelecendo, na 3poca, um interc3mbio cultural. Em 1935, no entanto, a visita tinha car3ter oficial, pois fora convidado pelo governo argentino para falar da experi3ncia educacional desenvolvida por ele, nas escolas do Distrito Federal. Nesta oportunidade, na condi33o de *Patrono do Orfe3o dos Professores*, Villa-Lobos p3de estabelecer as condi33es financeiras para a apresenta33o do *Orfe3o* na Argentina, como mostra o documento acima, como parte dos protocolos firmados entre o governo brasileiro e argentino.

O ano de 1935 realmente foi prof3cuo para o maestro, tanto no que diz respeito 3 aproxima33o com o governo e, em decorr3ncia, ter assumido uma posi33o de destaque no campo do ensino musical nacional, quanto internacional. Pode-se mesmo afirmar que, a partir desse momento, ele p3de ampliar ainda mais sua 3rea de atua33o, no campo pol3tico-educacional, onde o *Orfe3o dos Professores* foi pe3a chave.

Al3m de viabilizar a implanta33o do canto orfe3nico nas escolas prim3rias e secund3rias do Distrito Federal, a SEMA tamb3m assumiu a responsabilidade de zelar pela perfeita execu33o dos hinos oficiais pelos alunos. A quest3o 3 importante, na medida em que houve, nesse per3odo, um movimento de resignifica33o dos s3mbolos nacionais, com a implanta33o de um calend3rio de cerim3nias c3vicas, privilegiando a ideia de ordem, de disciplina, de solidariedade e de modernidade, na busca de uma (re)defini33o da identidade nacional.

---

<sup>903</sup> *Plan de Ejecuci3n de las clausulas que trata del intercambio art3stico entre a Argentina y Brasil. La venida del Orfeon a Buenos Aires.* Documento dispon3vel na Se33o de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 44:HVL:09.02.01. 5p. [Tradu33o livre da autora].

No ano seguinte, em 1936, as atividades da SEMA continuaram marcadas pela realização dos cursos de Orientação e Aperfeiçoamento de Professores, questão sempre mencionada como imprescindível para o êxito do ensino musical. A inauguração de escolas; a realização de vários Concertos Educativos; apresentações do *Orfeão dos Professores* em várias cerimônias; bem como, a realização de colônias de férias, na Escola de Educação Física do Exército foram outras atividades desenvolvidas durante o ano. Sobre as colônias de férias, cujas atividades foram coordenadas pelos professores Sylvio Salema, Orlando Frederico, Gumercino Jaulino e Canuto Roque Regis, duravam 21 dias, e eram oportunidades, segundo Villa-Lobos, para “se levar o canto orfeônico a cerca de 100 crianças, filhos de famílias pobres, residentes nos Morros do Pinto e Pedra do Sal”, onde a música servia como fator de disciplina, de harmonia e solidariedade: “ao regressarem os alunos às suas residências, repetiram o mesmo programa no Morro do Pinto, a fim de que os moradores assistissem e julgassem do trabalho realizado em tão pouco tempo e a sua influência na atitude e disciplina dos mesmos, de meio e idades tão diferentes”<sup>904</sup>.

A participação do maestro na burocracia e a construção de uma diretriz para implantação do ensino do canto orfeônico no âmbito do Distrito Federal fez de Villa-Lobos um dos intelectuais mais ativos e respeitados do período. Aos poucos, o maestro obteve o reconhecimento das instâncias do governo em relação ao seu trabalho frente à SEMA e participou de inúmeros eventos relacionados com o tema da educação musical. Neste mesmo ano de 1936, por exemplo, participou como representante oficial do Brasil no *I Congresso Internacional de Educação Musical*, organizado em Praga<sup>905</sup>. Como delegado do Brasil, juntamente com o professor Antônio de Sá Pereira, sua participação no congresso foi destacada em todos os seus relatórios, como a oportunidade de se efetivar a propaganda dos métodos para o ensino de música e canto orfeônico que vinham sendo aplicados no Brasil. Contudo, Villa-Lobos, que viajara no dirigível Hindemburgo só chegou a Praga depois de encerrado o congresso, tendo sido então convidado a apresentar uma conferência sobre o trabalho desenvolvido na SEMA. Quanto à

---

<sup>904</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 398.

<sup>905</sup> A designação do maestro para representar o Brasil foi assinada por Getúlio em 20 de março de 1936. O documento encontra-se disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL:04.07.01. Durante o período em que esteve ausente ficou respondendo pelo expediente da SEMA, Arminda Neves d’Almeida, 4ª oficial e secretária da Superintendência, além dos professores Sylvio Salema, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, José Vieira Brandão e Arnaldo Estrela, segundo informações do próprio maestro. Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 399. Foi no seu retorno de Praga, que o maestro separou-se de Lucília Guimarães e assumiu seu relacionamento com Arminda Neves.

conferência, o chefe da delegação brasileira em Praga, o sr. M. de Berfort Ramos, em carta ao Ministro das Relações Exteriores, deu seu depoimento acerca do episódio:

Senhor Ministro,

Ao chegar a Praga o Maestro Villa-Lobos, ficou combinado aproveitar a sua presença para uma demonstração do grau de cultura artística alcançado pelo Brasil.

O Ministro do Exterior, que é também Presidente da Sociedade organizadora do Congresso [...] compreendendo o valor da obra, mostrou o Dr. Krofta empenho em que a mesma fosse divulgada na Tchecoslováquia. [...]

Dia 25, teve lugar a conferência, na qual, ao mesmo tempo em que eram postos em relevo os resultados obtidos entre nós no campo da educação orfeônica, apresentava o Sr. Villa-Lobos um exemplo concreto do seu método, aplicado às crianças de uma reputada instituição pedagógica de Praga. Houve também projeções e a execução de várias músicas típicas brasileiras com o concurso de conhecida cantora theca. O numeroso auditório mostrou-se visivelmente impressionado e a imprensa reconheceu que, em matéria de educação musical, o Brasil pode servir de modelo para os países europeus. Posso afirmar que essa tentativa de propaganda cultural constituiu um sucesso autêntico [...] <sup>906</sup>.

Na conferência realizada em 25 de abril, o maestro dividiu sua apresentação em três partes: na primeira fez um breve histórico do ensino musical nas escolas primárias, secundárias e superiores brasileiras. Falou também de seus métodos de ensino; do *Guia Prático* e da *Melodia das Montanhas*. Na segunda parte realizou uma demonstração com crianças tchecas, dos seus métodos de trabalho. A educação musical é descrita com uma obra cívica e artística: “porque com a música nós despertamos maior interesse no povo, pelo amor à pátria e a humanidade e disciplinamos a várias camadas sociais para melhor compreenderem a música artística”. E na terceira parte executou várias músicas típicas brasileiras, como: *Serestas*, *Choros nº 3*, *A cobra e a rolinha*, *Pobre Peregrino*, *Minha gatinha parda*, *Xangô*, etc. A cantora theca referida na carta,

---

<sup>906</sup> Junto com a carta, datada de 30 de abril de 1936, ao Ministro José Carlos de Macedo Soares, o sr Belfort entregou uma cópia da conferência proferida pelo maestro. O documento encontra-se disponível no Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC: GC g 1935.00.00/3 – rolo 38 – fot. 819. No Museu Villa-Lobos encontrei uma cópia, em francês, da conferência proferida. O documento, de dez páginas, encontra-se arquivado na Seção de Manuscrito: Pasta 25:HVL: 04.07.08 e HVL:04.07.04. Sobre o Congresso ver também entrevista concedida por Villa-Lobos na *Hora Oficial do Brasil*. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta 30:HVL:05.03.02; 3 p.

era Mme. *Marthe Kràsovà* (1901-1970) que teria cantado *Hino ao Sol do Brasil* em tcheco, acompanhada ao piano por Villa-Lobos<sup>907</sup>.

Nesta oportunidade, Villa-Lobos teria usado alguns prospectos distribuídos por ocasião da preparação de algumas concentrações orfeônicas, afirmando que os mesmos eram “expressão de vontade coletiva”, para mostrar como a música era aplicada no Brasil<sup>908</sup>. Em seguida, o maestro apresentou um esboço de como estava estruturado o Departamento de Música e Canto Orfeônico, tendo dado destaque ao curso de Pedagogia da Música e do Canto Orfeônico; ao Comitê Técnico Consultivo; aos programas anuais das matérias; às Escolas de Especialização; aos orfeões escolares; ao Orfeão dos Professores; aos concertos escolares; à organização do repertório – biblioteca musical e discoteca nas escolas; à escolha e distribuição de hinos e cantos; às audições de orfeões nas escolas e em grandes assembleias; aos clubes escolares de música; às reuniões gerais de professores e aos relatórios mensais do trabalho realizado nas escolas.

Ao falar sobre o Congresso, Villa-Lobos enfatizou que teve a preocupação em esclarecer questões que pudessem ser levantadas a respeito de uma “insistência excessiva no caráter cívico” da sua obra. “Falar do país, na educação artística, assegurava à arte”, segundo o maestro, “o concurso de um sentimento vivo” que “enriquecia o patriotismo musical”.

A disciplina, igualmente, tão necessária a um povo individualista como o nosso, aumenta e melhora porque o entusiasmo das crianças com relação ao canto a torna condição desejada de um belo prazer. Mas isto não é tudo. Nas nossas escolas o patriotismo não tem nada de agressivo. Comitês trabalham no Brasil no sentido de depurar os livros escolares de alusões capazes de levar a menor apreciação das nações amigas<sup>909</sup>.

Como apontou Jusamara Souza, e tendo a concordar com ela, Villa-Lobos parece defender em sua fala a existência de uma espécie de “patriotismo saudável”, livre de “elementos xenófobos”, nas escolas brasileiras, mencionando, como exemplo, “que as comissões federais estariam preocupadas em manter os livros didáticos livres de qualquer referência ou discriminação ao estrangeiro” e a inclusão de hinos e melodias folclóricas no repertório escolar

---

<sup>907</sup> *Conferência apresentada em Praga*. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL: 04.07.08; p. 1-2.

<sup>908</sup> *Conferência apresentada em Praga*. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL: 04.07.08; p. 1-2.

<sup>909</sup> Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL:04.07.04, p. 1.

seriam demonstrações de que “estariam abrindo para outras culturas e nações”<sup>910</sup>. Vale lembrar, entretanto, que no projeto de nacionalização proposto pelo governo, não houve espaço para inclusão de grupos culturais estrangeiros nas regiões de colonização, sobretudo dos colonos alemães. Estes eram considerados, inclusive, uma grande ameaça ao projeto, por se manterem fechados em suas tradições e uma grande repressão foi levada a cabo pelo governo no intuito de *defender* o Brasil contra o perigo nazista, principalmente a partir de 1938<sup>911</sup>. No nacionalismo brasileiro não havia espaço para a diferença, apesar da nação ser mestiça. Em 1936, portanto, o maestro, ao se referir à ausência de um “patriotismo agressivo” nas escolas brasileiras, talvez, não pudesse imaginar o que iria acontecer logo depois.

Nessa conferência Villa-Lobos, utilizando projeções, se referiu a trabalhos desenvolvidos com “crianças retardadas”, na Penitenciária de São Paulo e numa escola primária, “instituto especial para crianças abandonadas e para aquelas cujos pais são notoriamente pervertidos. A música é empregada aí como elemento principal de reforma”. Estes aspectos são apresentados em tópicos na publicação, sem maiores desenvolvimentos<sup>912</sup>. Villa-Lobos teria ainda feito comentários durante a projeção das imagens, entretanto, os mesmos não foram registrados. Cabe lembrar neste ponto que, anos mais tarde, o programa do curso de formação de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico incluiu a disciplina *Terapêutica Musical*. Percebe-se aí, um esforço para ampliar a esfera da ação da música, para além da escola e do espaço das cerimônias cívicas. A limitação de meios e a dimensão do desafio de realizar uma proposta pedagógica de caráter nacional impediram, provavelmente, a exploração mais consistente nesta direção.

Findo o Congresso, Villa-Lobos ainda participou de diversas reuniões e eventos musicais em Berlim, Barcelona, Paris e Viena. Em Viena, por exemplo, fez parte do Júri do Concurso Internacional para Canto e Piano<sup>913</sup>. Já em Berlim, o maestro fez contato com o sr. Diettrich, acerca do sistema de rádio alemão. Tudo indica que o maestro queria informações sobre seu

---

<sup>910</sup> Ver SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre Educação Musical”. In: *Brasiliana*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 3, setembro de 1999, p. 20. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 52-53.

<sup>911</sup> Sobre o assunto ver SCHWARTZ, Simon *et alii*. *Tempos Capanema*, cit., p. 157-185.

<sup>912</sup> *Conferência apresentada em Praga*. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL: 04.07.08; p. 1-2.

<sup>913</sup> Sobre este concurso ver documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL: 04.07.01; p. 1-5.

funcionamento, pois em carta ao maestro, datada de 27 de maio de 1936, o sr. Diettrich disse que iria satisfazer o pedido dele:

Caríssimo maestro,  
 [...] Vou satisfazer o seu pedido, dando breve notícia sobre a organização do Rádio na Alemanha.  
 Cada ouvinte de rádio na Alemanha, que possua aparelho receptor paga por lei uma licença mensal de Rm2. Essa licença é cobrada no fim de cada mês pelo carteiro, isto é, pelo Correio Alemão.  
 A Sociedade do Rádio do Reich recebe pela execução do programa e pelas despesas a que obrigada com ele na qualidade de transmissora determinada contribuição, destinada a indenizá-la das irradiações feitas. O Correio do Reich também recebe parte da contribuição, pois compete a ele manter as estações emissoras. Está claro que estas ocasionam grandes despesas constantes, bastando considerar que o consumo de corrente elétrica de algumas estações é maior do que o de muitas cidades médias da província.  
 Deve-se porém levar em conta que o Ministério da Cultura Popular e Propaganda na qualidade de autoridade superior da Sociedade de Rádio do Reich, traça também as diretrizes políticas. As diretrizes culturais são traçadas pela Câmara de Cultura do Reich.  
 À Sociedade de Rádio do Reich como cúpula das sociedades de rádio avulsas incumbe zelar para que os intendentos que as dirigem sigam as instruções das autoridades competentes.  
 É essa em ligeiros traços, a organização do Rádio Alemão.  
 Esperando ter a satisfação de ter em breve notícias suas desejo-lhe uma boa viagem de regresso ao Brasil. Sempre ao seu dispor com os protestos de minha elevada estima<sup>914</sup>.

Qual teria sido a razão para este interesse do maestro no processo de difusão e organização da Rádio alemã? Num país, como o Brasil, em que grande parte da população era composta de analfabetos, o rádio se apresentava como um grande aliado na propaganda e na transmissão de informações e, pelo visto, Villa-Lobos estava atento a essas questões, procurando sempre aprimorar sua prática. Mas, ele não foi o único a demonstrar interesse em relação à Rádio Alemã, pois uma cópia dessa carta encontra-se no Arquivo Gustavo Capanema. Teria sido essa uma solicitação do próprio ministro ao maestro? É o que deixa transparecer numa entrevista concedida na *Hora Oficial do Brasil*, quando do seu retorno, tendo o maestro, nesta ocasião, se referido a uma suposta incumbência recebida diretamente do ministro Gustavo Capanema. Perguntado pelo jornalista se ele havia atuado muito na Alemanha, ele respondeu:

---

<sup>914</sup> A carta encontra-se disponível no Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.00.00/3.

Ao chegar a Berlim, fui contratado pelo professor Dr. Von Westermann, Diretor Geral da “Reichs-Rundfunk”, a fim de realizar três audições de minhas obras. Por esse motivo fui entrevistado por vários jornalistas alemães, já conhecedores da vitoriosa vitória da orientação de nosso ensino da música, num sistema popular, com as principais finalidades que o caracterizam: *disciplina, civismo e arte pela música*.

Pelo nosso Embaixador em Berlim, Dr Muniz de Aragão, o professor Sá Pereira e eu, fomos levados à presença das principais autoridades do ensino na Alemanha, tendo-nos sido facilitadas a todas as informações da extraordinária organização educacional desse país, cujos dados estão sendo colhidos pelo meu amigo Sá Pereira, que lá ficou desempenhando as incumbências dadas pelo Sr. Ministro da Educação, Dr Gustavo Capanema, apesar do tempo escasso e da insuficiente subvenção que nos foi conferida.

Diante das boas impressões causadas pelos concertos, conferências e entrevistas sobre a nossa orientação do ensino da música, angariei o precioso conhecimento do Diretor Geral do Departamento de Intercâmbio Internacional da “Reichs-Rundfunk Gesellschaft”, Dr. Dietrich, o único organizador e responsável pelo incomparável e colossal serviço da Rádio Oficial da Alemanha, que me escreveu uma carta, da qual vou ler alguns trechos traduzidos (Lê a carta)<sup>915</sup>.

O maestro não deu muitos detalhes sobre a questão. Limitou-se a falar que obteve informações apenas. Outro dado interessante é que esta carta não compõe o seu acervo de correspondência. Pode-se supor que, ou a carta foi entregue diretamente a Capanema, ou simplesmente não foi “guardada” por Mindinha, a responsável pela organização do acervo do Museu Villa-Lobos. Seja como for, o que ficou claro é que o maestro foi cada vez mais obtendo a confiança do governo de Getúlio, o que lhe conferiu prestígio e liberdade nas ações e decisões frente à SEMA.

De volta ao Brasil, após o congresso em Praga, Villa-Lobos retoma suas atividades na SEMA. Nesse ano ainda participou da comemoração do Dia da Pátria, ocasião em que dirigiu uma concentração cívica de 20.000 vozes de escolares, na Esplanada do Castelo. Estes eventos cresceram muito em tamanho, principalmente a partir de 1937, momento em que o maestro assumiu, de fato, a organização das grandes concentrações orfeônicas, dos espetáculos da *Hora da Independência* e passou a tratar diretamente com o Ministério da Educação e Saúde (MES) e com Getúlio Vargas. Portanto, música e política aqui cada vez mais afinadas.

---

<sup>915</sup> Entrevista concedida a *Hora Oficial do Brasil*, p. 2. Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 30:HVL:05.03.02.

Villa-Lobos centralizou todas as decisões, idealizou cursos, programas e, passo a passo, o compositor foi ampliando seu espaço de atuação, tornado-se a autoridade máxima no setor de educação musical do país. Abriu-se aqui um horizonte de expectativa ainda maior para o maestro-educador.

## 5.2 – A organização da prática musical nas escolas

A ideia de se criarem coros populares nacionais já era antiga no país. O próprio Villa-Lobos já manifestara essa intenção antes mesmo de sua segunda viagem à Europa. Foi o que disse em 1925 um cronista da *Folha da Noite*:

Espírito de fina observação, Villa-Lobos notou que o costume admirável de cantar em coros ainda não penetrou nos povos latinos, sendo um hábito antigo na raça teutônica. Na Alemanha, cada indivíduo tem a sua voz determinada, com seu repertório de canções nacionais e, na primeira reunião em que se encontra, sabe executar a sua parte num concerto vocal. Na França já se começa a educar o povo com as músicas a vozes, sendo um exemplo incipiente o hino dos estudantes em greves, num cortejo qualquer pelas ruas de Paris.

É necessário que, também aqui, se intente o mesmo, começando pelas escolas, único ponto de seguros efeitos nas vindouras gerações de moços. Em lugar de encher a cabeça das crianças com os famosos hinos que nas escolas se cantam, de letra e de música estúrdias, sem a menor compreensão por parte, muitas vezes, até dos professores, é preciso que se ensine os pequenos a cantar as nossas canções apanhadas entre o povo, conseguindo que elas aprendam, cada qual a sua voz determinada, de modo que, no primeiro momento em que se encontre um grupo reunido, se possa, muito naturalmente, passar umas horas de agradável música. Mas a criança não poderá reter uma composição de várias vozes... Pois que não seja de muitas vozes, mas de duas apenas. E os nossos cantos, já estão fixados? Temos já canções nossas? Canções, temo-las e muitas; falta-nos somente quem as ame e as queira cantar. Da sistematização delas se encarregou o próprio Villa-Lobos e, muito em breve, ouvi-las-emos nos seus adoráveis concertos. Dos coros passou a falar da nossa nomenclatura musical, dizendo que vai tudo muito errado, jamais sendo tango ou tanguinho o que hoje com tais nomes se publica<sup>916</sup>.

---

<sup>916</sup> Jornal *Folha da Noite*, terça-feira, 3 de novembro de 1925. São Paulo, Ano V, p. 2. Disponível no [site www.acervo.folha.uol.com.br](http://www.acervo.folha.uol.com.br). Acesso em 02/05/2016.

Desde o início do século XX, a discussão que colocava o ensino musical distante de uma mera execução de hinos já se fazia presente na pauta de educadores e de músicos no Brasil, dentre estes, Villa-Lobos, cuja proposta veio consolidar o vínculo do ensino musical com uma função *útil* para a formação da cidadania, tão *desejada* pela educação moderna.

Nessa época, nos programas curriculares, a disciplina *Música* desempenhava uma função de caráter teórico e de formação básica, do tipo estudar a vida e a obra dos principais músicos brasileiros e estrangeiros, enquanto a disciplina *Canto* representava a prática musical propriamente dita. Nesta perspectiva, a *Música*, enquanto disciplina escolar, assumiu uma relação direta com o caráter erudito, “possuidor de um status de arte séria”; em detrimento do caráter lúdico da música popular, modalidade esta, ausente das salas de aula das academias e das escolas regulares. Outro aspecto importante era a distinção entre *orfeão* e *coro* sendo o primeiro formado por amadores, sem conhecimento prévio de técnica musical, enquanto o segundo envolvia técnicas e exercícios vocais e seria preenchido por músicos profissionais. Essa distinção nem sempre foi clara, como argumentou o músico mineiro Flausino Rodrigues Valle (1894-1954):

Atualmente, a palavra ‘coral’ atravessa uma fase de confusão, muito desvirtuada de seu primitivo sentido; chega-se a ponto de denominar ‘coral’ a obras puramente instrumentais, de caráter religioso [...]. Então, depois que surgiu o vocábulo ‘orfeão’, a balburdia recrudesciu! E, não obstante designarem-se por orfeões as sociedades corais em geral, tende tudo para esta diferenciação: o canto coral é de caráter erudito, seus componentes devem ser músicos, pelo que o número de cantores é mais ou menos reduzido; o orfeão é de índole popular, seus membros não precisam saber música, pelo que é representado por imensas massas de vozes, contando-se, não raro, por milhares<sup>917</sup>.

Nota-se na fala de Flausino que o orfeão estava ligado à ideia de “massa”, de “multidão”, ou seja, a premissa do trabalho com grandes grupos para o canto coral, ao contrário do que propunha a vertente da Iniciação Musical. Outra distinção feita pelo músico mineiro foi atribuir o “caráter popular” ao orfeão, já que formado por amadores, e o “caráter erudito” ao canto coral, já que formados por especialistas. Essa preocupação conceitual também esteve presente na proposta

---

<sup>917</sup> VALLE, Flausino Rodrigues. “O Canto Coral”. In: *Elementos do folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1ª edição, Biblioteca Pedagogia Brasileira, Série V, Brasiliana, vol. LVII, 1936, p. 164. Disponível em [www.brasiliana.com.br](http://www.brasiliana.com.br). Acesso em 01/05/2016. Flausino era músico violinista e também professor de História da Música, no Conservatório Mineiro de Música.

pedagógica de Villa-Lobos, ao demonstrar sua intenção em aproximar os orfeões da realidade escolar, não para formar músicos profissionais, mas sim, como um meio “não só de formar uma consciência musical, mas também como fator de civismo e disciplina social coletiva”<sup>918</sup>, fazendo com que o aluno fizesse parte do espetáculo por meio de execuções de canções populares, folclóricas e hinos patrióticos, sendo excluídas as canções eruditas comuns no coral tradicional. O orfeão deveria tornar-se uma ligação entre uma arte *popular* e uma arte *elevada*. Temas que renderam muitas discussões no campo musical.

O pioneirismo no canto orfeônico deve-se, contudo, aos franceses, com Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842), ao implantar o canto nas escolas municipais parisienses, no ano de 1835, onde produziu uma grande coleção de coros *a capella* sob a designação geral *L'Orpheon*, além de vários escritos pedagógicos<sup>919</sup>. Da França se espalhou pelo mundo. No Brasil chegou tardiamente e a bibliografia sobre o assunto atribuiu aos paulistas, os primeiros trabalhos nesse campo de ensino. Segundo Arnaldo Contier, a introdução do canto orfeônico nas escolas públicas de São Paulo se deu com João Gomes Júnior (1868-1963), desde a primeira década do século XX, quando foram criados os *Orfeões Paulistas*. João Gomes Júnior viajou à Europa, em 1912, para estudar a organização do ensino musical nas escolas da França, Bélgica, Suíça e de outros países. Quando voltou para o Brasil, atuou na organização dos orfeões escolares, na Escola Normal de São Paulo, juntamente com Carlos Alberto Gomes Cardim (1875-1938). Além deles, destacaram-se os irmãos Lázaro Lozano (1871-1951) e Fabiano Lozano (1884-1965), que atuaram em atividades orfeônicas junto à Escola Complementar (posteriormente, Escola Normal) em Piracicaba; e o maestro João Baptista Julião (1886-1961) que atuou na antiga Escola Normal do Brás, em São Paulo. Para o autor, o ensino do canto coral desenvolvido pelos paulistas prendia-se a uma diretriz romântica, de conotações cívico-patrióticas, que visava despertar nas crianças, o amor à Pátria<sup>920</sup>.

Contier deu destaque, sobretudo, ao trabalho de Fabiano Lozano no período, pois quando em 1914, a Escola Complementar transformou-se em Escola Normal, este assumiu a cadeira de música e iniciou o *Orfeão Normalista*, apontado, por muitos estudiosos, como o primeiro esforço de movimento coral articulado em uma escola. E sua trajetória teria sido cada vez mais rápida:

---

<sup>918</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. *Presença Villa-Lobos*. 13º vol. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 11. Trata-se do Relatório de 1946, no *Boletim Latino-Americano*. Tomo VI.

<sup>919</sup> Informações obtidas no site [www.musicologie.org/Biographies](http://www.musicologie.org/Biographies). Acesso em 10/07/2016.

em 1915, dirigiu a Orquestra Lozano e, no Colégio Piracicabano, passou a oferecer um curso de piano. Ainda segundo este autor, Lozano foi o criador do *Orfeão Piracicabano* com o intuito de “aproveitar vozes privilegiadas que ele encontrasse na cidade”. Ele pretendia reunir um grupo mais estável que o *Orfeão Normalista*, cuja mudança de componentes era frequente, segundo ele. Este Orfeão se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo e também no do Rio de Janeiro, tendo sido muito bem recebido, segundo o autor, pela crítica de Mário de Andrade e pelo público em geral<sup>921</sup>.

Segundo Contier, ainda durante a década de 1920, concomitante à criação dos orfeões, surgiram novas metodologias de ensino, aplicadas às escolas públicas de São Paulo, por um lado, por professores especialistas (músicos, maestros, regentes, compositores) contratados pelo governo para lecionarem nas Escolas Normais e nos Cursos Complementares; e por outro lado, por professoras normalistas, que ensinavam música para as crianças do curso preliminar. Destacou-se o método analítico desenvolvido pelos maestros João Gomes Júnior e Gomes Cardim que publicaram, em 1926, o livro *O Ensino da Música pelo Método Analítico*, aplicando os processos de ensino da leitura e escrita da língua portuguesa à aprendizagem musical. Esse método baseava-se no aprendizado direcionado “do geral ao particular”, ou seja, da prática à teoria. Os professores ensinavam os alunos a cantarem melodias folclóricas conhecidas e, posteriormente, eram levados a inferir os conceitos de grafia, a partir da prática vocal. Esse método, segundo seus adeptos, conquistava os alunos por meio da integração emotiva junto à música, ao contrário do ensino basicamente teórico<sup>922</sup>. Somam-se a esse trabalho, os livros escritos por Fabiano Lozano dedicados ao ensino do canto orfeônico: *Alegria nas Escolas*, *Biblioteca Orfeônica Escolar* – formada de composições de três a quatro vozes, iguais e mistas, à capella; em *Alegria nas Escolas*, escrito em 1930 e reeditado diversas vezes, o autor deu destaque às canções folclóricas; *Sorrindo e Cantando*, coletânea de livros escolares, onde o autor defendia a íntima conexão entre música e civismo. Em geral as canções e hinos eram de teor ufanista, exaltando a nação<sup>923</sup>.

A tese do pioneirismo paulista, no ensino do canto orfeônico no Brasil, defendida por Arnaldo Contier, foi contestada por outros pesquisadores, como Vicente Juarimbu Salles (1931-

---

<sup>920</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo:EDUSC, 1998, p. 11.

<sup>921</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil...*, cit., p. 13.

<sup>922</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil...*, cit., p. 13-14.

2013) - historiador, antropólogo e folclorista paraense -, sendo considerado um dos mais importantes intelectuais da Amazônia do século XX<sup>924</sup>. Em seus estudos, Salles afirmou ter o Pará se antecipado a São Paulo, pois essa prática teve início nas escolas municipais de Belém, em 1898, através de várias medidas tomadas pelo intendente Antônio José de Lemos (1843-1913), como a nomeação do pianista e compositor Clemente Ferreira Júnior (1864-1917), para professor de canto coral nas escolas públicas paraenses<sup>925</sup>. Com a coordenação de Clemente Ferreira Junior teria se formado um orfeão municipal que, a partir de 1904, fez várias apresentações: “verdadeiras concentrações”, segundo Salles, culminando com uma grande apresentação em 1911, na festa do 7 de Setembro, onde reuniu cerca de 2.000 vozes, com a apresentação do Hino à Bandeira, de Olavo Bilac e arranjo próprio. Clemente Ferreira Júnior lecionou nas escolas paraenses até 1912, mudando-se depois para o Rio de Janeiro, onde lecionou, através de concurso, na cadeira de Música, na Escola Normal, até o ano de 1917<sup>926</sup>.

Quanto à questão de um possível contato entre o músico e o maestro Villa-Lobos, quando de sua vigem à Amazônia em 1912, Salles não descartou essa hipótese:

É possível que, entre as muitas impressões levadas da Amazônia, manifestadas, posteriormente, em obras grandiosas, o canto orfeônico e o trabalho de Clemente Ferreira Júnior se incluam. Não se pode dizer que nele se inspirou para implantar no Rio de Janeiro, com Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), essa experiência pedagógica, diante de outra realidade histórica e social. Mas há indícios de seus contatos com os músicos de Belém – chegou a participar do concerto promovido no Teatro da Paz dia 15/04/1912 pelo pianista baiano Manuel Augusto dos Santos, ao lado do tenor português F. A. Santos Moreira e do barítono paraense

<sup>923</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil...*, cit., p. 15-16.

<sup>924</sup> Entre os trabalhos mais importantes estão os livros *História do Teatro do Pará; Vida do maestro Gama Malcher; Negro do Pará, sob o regime da escravidão; Santarém: uma oferenda musical*. Entre 1966 e 1997 dirigiu o Museu da Universidade do Pará, onde foi depositado todo o seu material de pesquisa: livros, discos, fitas cassetes, etc. No Museu implantou vários projetos de pesquisa sobre cultura popular, mapeamento de quilombos no Pará, além de organizar seu acervo de partituras, manuscritas e impressas, discos, fitas, imagens, livros, folhetos, recortes de jornais. Este acervo reúne mais de 4.000 documentos e 70.000 recortes de jornais, coleção de cartuns, fotografias, cordéis, peças de teatro, teses, folhetos e cartazes. Informações obtidas no Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará - site [www.mfpa.wordpress.com](http://www.mfpa.wordpress.com). Acesso em 05/05/2016.

<sup>925</sup> SALLES, Vicente. “Canto Orfeônico no Pará”. In: *Música em Contexto – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília*. Ano 1, nº 1, julho de 2007, p.57-71.

<sup>926</sup> SALLES, Vicente. “O Canto Orfeônico no Pará”..., p. 59-60. Após a morte de Clemente Ferreira Júnior, outros nomes se destacaram no ensino do canto orfeônico no Pará: José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), Manuel Luís de Paiva (1888-1920), Alípio César (1875-1925), Meneleu Campos (1872-1927), Antônia Rocha Castro (1881-1937). Ettore Bosio (1862-1936), Paulino Chaves (1880-1948), Celina Roxo (1888-?), Maria Cossia, Paulino Bressan (1909-1964) entre outros foram os grandes criadores de grupos corais em Belém. “Nenhum deles, porém, tratou de reunir curumim para cantar em praça pública”, enfatizou Salles.

Ulysses Nobre, acompanhado pelo maestro Ettore Bosio – considerando-se portanto não descabida a hipótese<sup>927</sup>.

O depoimento de Salles confirma, também, as informações de Vasco Mariz sobre a viagem realizada por Villa-Lobos, em 1911-12, ao norte e nordeste do Brasil. Nessa época o compositor tinha 25 anos, muito jovem ainda, não era músico profissional e, tampouco, imaginava coordenar a implantação do ensino do canto orfeônico, no Rio de Janeiro, na década de 1930. Mas, se realmente houve o encontro entre Clemente e o futuro maestro, a experiência ficou em sua memória. Ele não deixou nenhum registro sobre este possível encontro.

Salles deu outra informação muito preciosa. Como ele mesmo afirmou, o ensino de canto continuou a se desenvolver no Pará e foi com Margarida Schivazappa (1895-1968) que ganharia mais fôlego. A pedagoga foi discípula de Villa-Lobos, tendo participado do *Orfeão dos Professores*, como bolsista do Estado do Pará, em 1934, para fazer estágio na capital federal. Após realização de seus estudos, retornou para Belém e desenvolveu a experiência do canto orfeônico nas escolas paraenses, organizando concentrações orfeônicas, cantando hinos cívicos e músicas de Villa-Lobos. Ela foi a primeira superintendente do Ensino de Música e Canto Orfeônico do Pará, implantando o sistema em várias escolas do interior do Estado<sup>928</sup>.

Se os paulistas não foram os pioneiros no ensino do canto orfeônico no Brasil, como afirmou Salles, tampouco os corais alemães foram os únicos exemplos a serem seguidos pelos compositores e professores preocupados com o canto coral no Brasil, nas décadas de vinte e trinta, como afirmou Contier em seu livro<sup>929</sup>. A inspiração do maestro, contudo, para a proposta pedagógica implementada no Distrito Federal, parece ter vindo, sobretudo, da França, onde o ensino praticado nas escolas parisienses era inteiramente fundado sobre o estudo do canto. O modelo francês fora impulsionado, como já dito, por Guillaume Louis Wilhem (1781-1842), que

---

<sup>927</sup> SALLES, Vicente. “O Canto Orfeônico no Pará”..., cit., p. 63. No capítulo 1 eu já havia me referido a viagem do maestro à Amazônia e a possibilidade de informações importantes a este respeito no *Acervo Vicente Salles*, conforme informações da pesquisadora Alessandra R. e S. Mafra, que muito acrescentariam a respeito das viagens realizadas pelo maestro nos anos 1910, mas que no momento, comprometeriam a questão do cumprimento de prazos dessa tese. Fica aqui a indicação para futuros trabalhos acadêmicos.

<sup>928</sup> SALLES, Vicente. “O Canto Orfeônico no Pará...”, cit., p. 67-71. Margarida Schivazappa desenvolveu um grande trabalho de educação musical no Pará, com uma influência direta do maestro Villa-Lobos. Segundo Salles, além de professora de canto orfeônico na Escola Industrial do Pará e no Instituto Lauro Sodré foi colaboradora do Teatro do Estudante do Pará, tendo participado do I Congresso de Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, além de membro ativo da Comissão Paraense de Folclore.

<sup>929</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil*..., cit., p. 12.

exercera a função de diretor geral de ensino de canto, nas escolas de Paris. Este músico francês fundou os orfeões, associações corais populares para adultos (homens e mulheres), recrutados entre os operários. A origem da proposta pedagógica de Villa-Lobos pode merecer um estudo específico, mas tendo vivido em Paris e conhecido bem o seu ambiente musical, certamente, fora influenciado por ele. Mas, isso não significa que o compositor tenha simplesmente transplantado um modelo pedagógico. Foi necessário construir as condições para sua implantação na capital federal e, depois em todo o país. Mas, o mais importante é ressaltar que, embora a proposta de Villa-Lobos não tenha sido a única apresentada no período, todavia, ela foi a vitoriosa, e num momento decisivo para a educação musical, na medida em que as aulas de música se tornaram obrigatórias em todos os níveis de ensino.

### 5.2.1 – A educação musical segundo Villa-Lobos

Villa-Lobos submete milhares de crianças em tumulto à sua mímica magistral, transportando-as, solidariamente, para os êxtases maravilhosos, para as abstrações transcendentais. O olhar imperioso domina as cabecinhas irrequietas, de repente rendidas à magia irresistível.

Mário de Andrade<sup>930</sup>

O canto orfeônico, envolvendo milhares de crianças e de jovens, seus familiares e professores, se consubstanciou num verdadeiro projeto de cultura cívica e educacional na década de 1930, onde coube à música construir um ambiente cotidiano de solidariedade, de disciplina e de patriotismo. Para Villa-Lobos, o canto tinha essa finalidade pragmática e sua prática não deveria ser confundida com manifestações de ordem puramente estética, pois “nem por mais tempo se poderia retardar a verdadeira interpretação do seu papel na formação das gerações novas e da necessidade inadiável do levantamento do nível artístico de nosso povo”<sup>931</sup>.

Centrada no canto orfeônico, a proposta de ensino musical do maestro se inseriu num contexto mais amplo de debates, marcado por novas ideias filosóficas, psicológicas e

<sup>930</sup> Recortes de Mário de Andrade, IEB-USP. Citado por WISNIK, J. M. & SQUEFF, E. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 187.

<sup>931</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos-Canto Orfeônico* – vol. I e II. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s/d, p. 5.

pedagógicas, com destaque para John Dewey (1852-1952) e Jean Piaget (1896-1980). Neste campo de discussões, questões importantes foram levantadas também no campo do ensino musical, através de pensadores como o suíço Jacques Dalcroze (1865-1950), o húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), o alemão Carl Orff (1895-1982) e o japonês Shin'ichi Suzuki (1898-1998) acerca da função da música, seu papel na escola e na sociedade; o papel do educador musical, os métodos de ensino, a formação de professores, os programas de ensino, o material didático, etc. Nessa discussão, a música se apresentava como um discurso que possibilitava a transmissão de valores e práticas culturais. E as escolas seriam espaços importantes nesse processo de transmissão, sendo função do educador musical introduzir os alunos em reconhecidas tradições musicais<sup>932</sup>.

No Brasil, esse debate era frequente nos congressos e periódicos educacionais, onde músicos e educadores concordavam que, para formar uma *nação moderna*, capaz de acompanhar as novas tendências, recorrentes do avanço tecnológico, esta deveria ser constituída por um *povo* que acompanhasse as novas tendências mundiais e, para tanto, fazia-se necessária uma educação igualmente moderna. Este ideal, defendido pelos *escolanovistas*, aparecia ao lado de outras questões como a importância do trabalho e da harmonia social, igualmente essenciais para o crescimento da nação, na visão deste grupo. O projeto *escolanovista* defendia uma *educação para as massas* e a música era considerada parte integrante desse processo, na medida em que tinha o poder de *despertar* a cidadania.

Nessa perspectiva se, por um lado, as artes ocupavam um lugar importante dentro da educação, por outro, essa concepção apresentava uma visão utilitarista da arte no espaço escolar, na medida em que ela não tinha como função formar músicos, mas sim, a *socialização* dos indivíduos. Essa preocupação esteve presente na proposta de Villa-Lobos, na medida em que o canto também assumiu essa função de *renovação da coletividade*, ao preparar o indivíduo para viver em sociedade. A ênfase em atividades de conjunto, portanto, tornou-se um dos elementos centrais para uma educação que privilegiava o ensino das *massas* e de torná-la acessível a um grande número de pessoas.

Por outro lado, num debate paralelo, médicos discutiam aspectos de caráter *higienista* no ensino musical. Essas ideias, já há muito tempo em voga na Europa, estavam presentes no país desde o final do século XIX, embora só ganhassem força no início do século XX, quando os

---

<sup>932</sup> SWANWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. London, UK:Routledge, 1988, p. 10.

*intelectuais brasileiros* preocupados com a questão da construção da nação e da nacionalidade atrelaram a ideia de que um país *saudável* era um país moderno. Consequentemente, em condições de se equiparar às nações desenvolvidas, como as do continente europeu. Na época, várias obras foram publicadas no Brasil sobre o tema, do tipo *noções de higiene* na escola e, embora o ensino da música não tivesse sido contemplado de forma direta nessas obras, o ensino do canto aliava-se à educação *higienista*, pois era uma atividade capaz de “cuidar”, por um lado, do corpo, agindo no aparelho respiratório, na circulação sanguínea e, por outro, agindo também no lado mental e emocional do aluno, como atividade recreativa capaz de proporcionar o relaxamento necessário para se conseguir um equilíbrio entre as atividades intelectuais e recreativas<sup>933</sup>.

Aliada à questão higienista, os *intelectuais brasileiros* discutiam o caráter nacionalista da educação, com o objetivo de *formar e educar* cidadãos. Neste contexto, o canto orfeônico, enquanto disciplina escolar, com o propósito de despertar o sentimento nacionalista nos alunos, empregou em suas atividades, hinos cívicos e cantigas folclóricas valorizando o sentimento patriótico e o respeito à autoridade, à sociedade e à nação política.

Em suma, o ensino musical, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, perpassava por duas questões principais, no que diz respeito às finalidades do ensino: a de uma *higiene moral* e a do *estímulo* à cidadania.

Nesta perspectiva, a ideia de uma educação popular através do canto coletivo foi apresentada “oficialmente” por Villa-Lobos, em 24 de maio de 1931, quando realizou uma grande concentração orfeônica, de caráter nacionalista, como uma das atividades de encerramento da *Excursão Artística*, realizada em São Paulo. O evento despertou o interesse de autoridades do governo, na medida em que evidenciou a potencialidade da música na mobilização em torno dos símbolos pátrios, na organização e na disciplina obtida, no sentido de participação, na integração e na unidade. O resultado foi o convite feito ao maestro para assumir a organização do ensino musical nas escolas públicas do Distrito Federal, sendo a proposta do ensino do canto orfeônico encampada como proposta oficial, a partir de 1932, e colocada em prática através da SEMA.

---

<sup>933</sup> As ideias higienistas ganharam destaque a partir dos trabalhos de Afrânio Peixoto (1876-1947), médico, escritor e professor de Medicina Legal, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro que publicou, em parceria com o Dr Graça Couto, diretor dos Serviços de Profilaxia e Desinfecção, um manual escolar intitulado *Noções de Higiene*, livro que se baseava no *Compêndio de Higiene*, de autoria de Afrânio Peixoto, publicado em 1913 como parte do *Tratado de Medicina Pública*. Informações obtidas no site [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br). Acesso em 01/05/2016 e em

O objetivo imediato desse projeto era a divulgação da prática do canto coletivo, sendo inicialmente aplicada às crianças em fase de escolarização. Villa-Lobos acreditava que o canto coral despertava nas crianças de maneira eficiente, “o amor ao próximo, a disciplina da coletividade, a alegria de viver em ordem, a idolatria para todas as manifestações da arte humana, incutindo-lhes a grande arte da natureza: o som, o ritmo pela noção das coisas; a voz pelo subconsciente e finalmente a música pela cultura aplicada”<sup>934</sup>. Enfim, para o maestro tratava-se de uma proposta de educação musical para formar um “ideal coletivo” e, nesse sentido a questão do caráter disciplinador e socializador do canto agiria neste sentido:

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 ideia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades<sup>935</sup>.

A ideia de uma educação musical a serviço da *coletividade* e da *unidade nacional*, para a formação de uma *consciência nacional*, no entanto, se apresentou um tanto quanto confusa em sua proposta. Ao mesmo tempo em que o canto orfeônico tem a finalidade de “educar e disciplinar”, sua prática deve estimular o “convívio coletivo”, mas quem fazia parte desse coletivo? O povo? O cidadão? Categorias, entretanto, que não são dimensionadas em sua proposta. Esse aspecto é importante, pois Villa-Lobos atribuiu à força socializadora da música a formação de uma espécie “coletividade popular”, no sentido de que ela estaria na origem da dissolução do indivíduo em favor dessa ideia do coletivo. Portanto, o canto orfeônico levaria a um processo de identificação do indivíduo com a pátria, ao mesmo tempo em que uma *consciência musical autenticamente brasileira* se desenvolveria.

Em sua análise da proposta de ensino musical de Villa-Lobos, Jusamara Souza faz um paralelo muito interessante dessa ideia de *coletividade*, presente na proposta do maestro, com a comunidade nacional – *Volksgemeinschaft* –, da Alemanha dos anos trinta. Segundo a autora,

---

PEIXOTO, Afrânio. *Um grande problema nacional (estudos sobre o ensino secundário)*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1937.

<sup>934</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Prefácio”. In: *Guia Prático*, p. 3. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 25:HVL:04.08.02.

Villa-Lobos “desenvolve um modelo pedagógico, onde o convívio social através da música leva a uma convivência coletiva, como ele chama, que na verdade não passa senão a ideia de uma difusa coletividade popular (ao estilo da *Volksgemeinschaft*)”<sup>936</sup>.

O *nacional* pensado dessa maneira tornava invisível, não só o mecanismo de identidade, dando a ilusão de que as diferenças foram apagadas, como também criava a ideia de que todos estariam presentes no nacional. A autora também chamou a atenção para a ideia de que a “valorização dessa vivência musical coletiva”, presente na concepção de Villa-Lobos, teve suas bases “numa relação irracional com a música, deixando à experiência musical somente um significado emocional”. A relação posta dessa forma, “leva, não raramente ao desprezo ou a subvalorização do fator racional (educativo) no processo de vivência musical”<sup>937</sup>.

Este processo de eliminação do sujeito em função do coletivo foi de tal forma realçado, que “poderia chegar às últimas consequências”, como sugeria o texto de Roquette Pinto, distribuído quando da realização de uma apresentação orfeônica.

Todos os povos fortes devem cantar em coro.

Nas horas tristes e nos momentos felizes, unem-se as vozes nas canções da Pátria, onde ressoa a lembrança dos maiores, sublimando o júbilo, espantando das almas, o mal do desespero.

O canto coral fortalece corpo e espírito. Amplia o fôlego dos fracos, disciplina suavemente os impacientes e os tardios.

A massa coral é um símbolo da sociedade moderna, em que os interesses humanos se confundem. Todos nela figuram: velhos, moços, crianças, homens, mulheres, operários, camponeses, soldados, sábios, poetas e artistas.

Só a educação resolverá os problemas dos brasileiros. O canto orfeônico praticado na infância e propagado pelas crianças aos lares, dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, *homens e mulheres que saibam pelo bem da terra, cantando trabalhar, e por ela, cantando, dar a vida*<sup>938</sup>.

<sup>935</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 11.

<sup>936</sup> Ver SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre Educação Musical”, cit., p. 19 e \_\_\_\_\_. “Funções e objetivos da aula de música vistos e revisto: através da literatura dos anos trinta”. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, nº 1, Ano 1, maio de 1992, p. 13.

<sup>937</sup> SOUZA, Jusamara. “Funções e objetivos da aula de música vistos e revisto: através da literatura dos anos trinta...”, cit., p. 14.

<sup>938</sup> Texto citado por Villa-Lobos no “SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”. In: *Boletim Latino Americano de Musica*. Montevideo, Tomo III, 1937, p. 372 e disponível no Acervo de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 20:HVL:04.02.10. [Grifos meu].

Ao estreitar a relação entre o individual e o coletivo, este discurso colocou o Estado como corporação do indivíduo e como sendo o único capaz de representar os seus interesses. Não foi fortuita, portanto, a utilização da música como um dos canais possíveis para simular uma espécie de *consentimento* político e de *harmonia* social, através da organização dos grandes corais orfeônicos.

O caráter disciplinador do canto orfeônico também foi ressaltado por Villa-Lobos, na medida em que agia “junto aos educandos, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntariamente, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas perfeitamente aceita, entendida e desejada”<sup>939</sup>. Ao reforçar o caráter disciplinador, a dimensão estética do canto ficava em segundo plano, em função de uma educação moral e cívica que era oferecida às crianças.

Para sua implantação nas escolas, o maestro apontava a necessidade de professores *doutrinariamente* bem preparados, de um repertório orientado para uma pedagogia nacional, além da necessidade de elaboração de programas que estabelecessem conteúdos específicos em relação à disciplina, bem como a definição da ação pedagógica dos professores, que deveria ser pautada pela *disciplina*, por uma *educação cívica* e por uma *educação artística*. Esses três aspectos orientaram toda sua produção pedagógica. Portanto, para *cantar em conjunto* seria necessário, em primeiro lugar, ter *disciplina*, atenção e concentração no regente. Vários mecanismos poderiam ser lançados pelo professor, a fim de conseguir a *disciplina* dos alunos, como: a “atitude dos orfeonistas”, “os exercícios de respiração”, “a entoação dos acordes com vogais e efeitos de timbre”, “a manossolfa”, a seleção dos “ouvintes” foram algumas das possibilidades apontadas. A *saudação orfeônica*, por exemplo, não tinha o “intuito de exibição”, mas era apenas um “exercício especial de ginástica para dilatação dos órgãos respiratórios”, bem como, para fazer com que o ambiente de disciplina transcorresse “com alegria e entusiasmo”.

Ao lado da *disciplina*, o *civismo* foi outro aspecto destacado na proposta de Villa-Lobos. Este deveria ser alcançado, por exemplo, através do estudo dos hinos e das canções nacionais, “selecionadas cuidadosamente de acordo com a Comissão Consultiva do Departamento de Educação”, não só para cultivar o respeito à pátria, mas também dos artistas, “principalmente os brasileiros”.

---

<sup>939</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936...”, cit, p. 382.

Por último, a *Educação Artística* reuniria todos os aspectos artísticos do canto, ou seja, os conhecimentos em teoria aplicada; a técnica orfeônica; as audições escolares; e a seleção, classificação e colocação das vozes. Sobre este aspecto, a

colocação das vozes, adotadas nas escolas, é bem diferente da maneira empregada em geral nos conjuntos corais clássicos. Por ser a nossa direita o lado mais lógico e natural para a atenção e percepção de todos os movimentos, a parte melódica e o timbre de vozes mais importantes devem ser colocadas em destaque, isto é, do lado onde possa receber, imediatamente, os sinais do regente. Quando o coro for acompanhado por orquestra, as vozes deverão obedecer a disposição clássica e tradicional dos instrumentos<sup>940</sup>.

Estas práticas disciplinares eram de suma importância na proposta de ensino musical de Villa-Lobos. Pode-se dizer que o canto orfeônico tinha ação de *condicionamento*, ao preparar o aluno para o aprendizado na escola e para sua formação enquanto cidadão. Essa ideia aproxima-se muito do discurso *higienista* veiculado na época, ao atribuir à música um caráter terapêutico, de relaxamento e recreação no espaço escolar. Além desse aspecto, as práticas disciplinares demonstravam o caráter autoritário de sua pedagogia, pois supunha que para aprendizagem os alunos deveriam incorporar categorias morais e políticas como *civilidade*, *alegria*, *entusiasmo* e *boa vontade*. Caberia ainda ao ensino musical a função de *harmonização* dos alunos que “assistiam em silêncio” à aplicação da música a outro grupo. A necessidade do *silêncio*, aliás, foi sempre muito enfatizada pelo maestro, como fundamental para se ouvir música e para a organização dos grandes eventos orfeônicos.

Dentre os três aspectos do ensino da música, destacadas por Villa-Lobos, a *disciplina* era aquela que agia diretamente sobre o corpo do estudante. Sobre a questão, ele destacou a importância da educação física no aprendizado da música, na medida em que “a ginástica rítmica” permitia desenvolver nos alunos a “percepção consciente” de todos os “movimentos rítmicos”, dentro da “unidade de tempo do compasso musical”, principalmente nas apresentações orfeônicas. Em sua concepção, a relação entre “educação física, música e civismo” era de complementaridade:

---

<sup>940</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. Programa do Ensino da Música..., cit., p. 8-10. Esses três objetivos também aparecem em artigo publicado em maio de 1937, no jornal *Brasil Dinâmico*, conforme indicações de PARADA, Maurício. *Educando corpos e criando a nação...*, cit., p. 223.

A palavra “educação” justifica-se [...] como o melhor termo para ser empregado na disciplina do desenvolvimento físico concomitantemente ao da educação artística, sobretudo a da “música”, representada pelo canto orfeônico, que é incontestavelmente o melhor elemento para ajudar a congratulação dos povos, numa linguagem universal, predispondo as capacidades individuais para a maior nobreza dos gestos e ações sociais da coletividade, - o civismo<sup>941</sup>.

Ao estabelecer uma relação direta entre educação física e música, destacando seu aspecto físico, com o uso de técnicas de respiração e relaxamento, na emissão, projeção, articulação e dicção da voz e no estabelecimento da disciplina, pode-se afirmar que essas duas disciplinas contribuiriam para formar indivíduos *disciplinados* e *aptos* para serem *cidadãos brasileiros*.

Outro aspecto destacado pelo maestro na prática do ensino do canto orfeônico foi a escolha das músicas a serem adotadas. Neste repertório, as canções folclóricas ganharam destaque, pois para o maestro, já estariam “impregnadas de características psicológicas raciais” e, por isso, facultariam “à criança não só uma rápida assimilação e retenção dessas melodias”, como também lhes causariam “prazer espontâneo na repetição desses cantos cheios de ressonâncias ancestrais”<sup>942</sup>. A utilização da canção folclórica, na concepção da época, era entendida como a possibilidade de “resgate das raízes culturais nacionais”, que teria sido “destruída pela civilização e pelo individualismo liberal da ordem anterior”, como queria fazer crer o discurso oficial.

Nesta direção, Villa-Lobos diversas vezes manifestou o seu desagrado ao que chamou de “tecnicismo no consumo da música”: “O Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado...” reclamou numa entrevista ao jornal *O Globo*, em 1929<sup>943</sup>. Esse desagrado de Villa-Lobos, na verdade, está relacionado à ideia de que uma “cultura regressiva” havia sido destruída através da civilização e, portanto, deveria ser “resgatada”. Neste processo de “resgate”, como apontado por Jusamara Santos, a canção folclórica exerceu o papel de “comprovar, atestar a formação do ideal coletivo popular”, o que trouxe implicações não só pedagógicas e políticas, como também sociológicas. Uma delas foi reproduzida pelo próprio maestro na entrevista: o aumento do consumo musical através do rádio como uma ameaça à arte popular; como também, a

<sup>941</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “A Música e a Educação Física: Alguns comentários sobre o aproveitamento das músicas do Guia Prático na educação física, recreação e jogos escolares”. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 19:HVL:04.01.26, 4 p. Não há indicação de data no documento.

<sup>942</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*, cit., p. 36.

<sup>943</sup> Jornal *O Globo*, terça-feira, 20 de agosto de 1929. Rio de Janeiro. Matutina, Geral, p. 1-2. Disponível no [site www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 10/07/2016.

concepção de que “a música folclórica seria um meio de proteção e defesa, um agente imunizador, fator de equilíbrio contra a imposição ou invasão política e cultural”<sup>944</sup>.

Neste repertório, Villa-Lobos incluiu várias canções patrióticas de sua autoria, incluindo diversas temáticas: cívicas; de apologia ao trabalho e ao militarismo; o culto ao presidente Vargas, de cunho nacionalista, etc. O maestro afirmava que através do canto dos hinos patrióticos e no culto aos heróis nacionais, a criança iria assimilando o espírito da brasilidade, que no futuro iria marcar o seu pensamento, adquirindo uma “consciência autenticamente brasileira”. Ou seja, através das canções folclóricas e hinos patrióticos haveria o “descortinar da *alma* nacional”.

E foi nesse sentido que a obrigatoriedade do Hino Nacional tornou-se uma questão polêmica entre os anos 1930 e 1940. A padronização de seu canto e sua escrita foi um processo longo, iniciado antes de 1932 e só encerrado depois de 1945, acompanhando boa parte da trajetória política do maestro. Villa-Lobos participou ativamente desse processo, sempre como representante oficial do Ministério da Educação e Saúde, em detrimento das críticas que recebeu dos professores da Escola Nacional de Música que o consideravam despreparado.

A instituição de um hino oficial foi uma questão de suma importância no contexto do Estado Novo, na medida em que se procurava (re)criar os símbolos nacionais e a concepção da Nação como imagem e semelhança do Estado. Através do Decreto-Lei nº 259, de 1º de outubro de 1936, o presidente estabeleceu a obrigatoriedade do canto do Hino Nacional nas escolas brasileiras de ensino primário, secundário e técnico-profissional, bem como, nas associações desportivas, de radiodifusão e de outras de finalidade educativa, sendo públicas ou privadas. O mesmo decreto que estabeleceu a obrigatoriedade do canto do Hino Nacional, com letra de Joaquim Osório Duque Estrada e música de Francisco Manuel da Silva, também estabeleceu que a sua execução deveria seguir o padrão para orquestra de Leopoldo Miguez; para bandas, o padrão do segundo tenente Antônio Pinto Júnior, do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, e para canto de Alberto Nepomuceno<sup>945</sup>. O decreto estabeleceu ainda que qualquer instituição que descumprisse tal determinação, teria o seu funcionamento interrompido pela autoridade competente.

---

<sup>944</sup> SANTOS, Jusamara. “Funções e objetivos da aula de música vistos e revisto: através da literatura dos anos trinta...”, cit., p. 15.

<sup>945</sup> As versões para orquestra e para bandas deveriam ser executadas em tom original, *si bemol maior*, e a versão para canto em *fá maior*. Decreto-Lei nº 259, de 1º de outubro de 1936. Disponível no [site www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L0259.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L0259.htm). Acesso em 10/07/2016.

Villa-Lobos, enquanto superintendente da SEMA, não poderia “ficar de fora” dessa discussão, na medida em que à Superintendência cabia cuidar do ensino e do canto dos hinos e canções patrióticas. A discussão se arrastou durante anos e várias comissões foram formadas para discutir o assunto. O maestro esteve presente em quase todas e as questões levantadas por ele nas comissões, na verdade, eram também de interesse próprio, já que o seu projeto educacional, que vinha sendo implementado através da SEMA, envolvia apresentações de canto orfeônico, nas quais o Hino Nacional era executado a duas vozes e, empregava-se o acompanhamento de orquestras e bandas, o que gerou um impasse com o decreto, sendo necessária a definição de uma tonalidade a ser seguida. Além disso, ao apresentar a questão da necessidade de formação de técnicos especializados em canto orfeônico, o maestro sugeria, concomitantemente, a ampliação do Curso de Formação de Professores Especializados em Canto Orfeônico, coordenado pela SEMA, sob sua direção. Esta necessidade foi plenamente reconhecida quando, em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com esta atribuição de ensinar os hinos cívicos em âmbito nacional<sup>946</sup>.

A discussão só foi encerrada, entretanto, em 1942, mas em todas as polêmicas travadas durante o processo, nota-se claramente que na relação entre o maestro e os representantes do Estado há um enorme respeito, da parte das autoridades políticas, em relação a sua fala, suas atitudes e suas sugestões, acima mesmo dos pareceres dos representantes do Instituto Nacional de Música e dos Ministérios Militares. Apesar de formalmente ter seu poder diminuído, como representante do Ministério da Educação e Saúde, na Comissão iniciada em março de 1939, em detrimento dos representantes militares, por sinal, em maior número, na prática, a maioria das determinações foi tomada a partir das sugestões do próprio Villa-Lobos. Afinal, ele era o maior interessado no assunto, pois mesmo com a dissolução da SEMA, em 1939, o maestro nunca perdeu sua posição de destaque e, neste sentido, continuou responsável pela execução dos hinos e canções patrióticas em todas as escolas do Distrito Federal, além da organização e realização das concentrações orfeônicas nos estádios de futebol. Um dos indícios do fortalecimento político de Villa-Lobos e da confiança depositada nele, pelo ministro Gustavo Capanema, foi que mesmo entrando em vigor, em agosto de 1942, o Decreto-Lei nº 4.545,<sup>947</sup> que dispunha sobre a forma e a

---

<sup>946</sup> O documento com as sugestões apresentadas pelo maestro está disponível no Arquivo Gustavo Capanema: GC g 1937.01.05 – rolo 45. Sobre o assunto ver CHERŃAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete...*, cit., p.136-176.

<sup>947</sup> Decreto-Lei nº 4.545, de 31 de julho de 1942. Publicado no D.O.U. Seção 1, em 08/08/1942, p. 12.155. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 10/07/2016.

apresentação dos símbolos nacionais, criou-se o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em novembro do mesmo ano. Na qualidade de diretor da instituição, Villa-Lobos ficou responsável pela gravação e execução dos hinos cívicos oficiais, a serem utilizados em todo o país, além de ficar responsável, na prática, pela aplicação do próprio Decreto-lei. Portanto, apesar de todos os problemas advindos das inúmeras comissões revisoras do Hino Nacional, a voz do maestro foi ouvida pelas autoridades e o seu relacionamento com os representantes do governo saiu igualmente fortalecido. Villa-Lobos, neste momento, usufruía de grande prestígio no meio político e artístico, apesar das polêmicas em que constantemente se via envolvido.

\*\*\*

Retomando sua proposta pedagógica, outro ponto importante diz respeito ao método adotado. Em diversos aspectos, o método adotado por Villa-Lobos apresentou similaridades mais marcantes com o de Zoltán Kodály, desenvolvido na Hungria. Dentre as semelhanças mais aparentes encontramos a ênfase no canto coral e no intenso trabalho rítmico, a utilização de gestos para acompanhar a altura dos sons – a manossolfa –, bem como a busca para o desenvolvimento do ouvido interno. Essa técnica se caracterizou pela associação dos gestos manuais com a altura das notas, ligando um som a um movimento das mãos, ou seja, um solfejo mímico. Para atender seus respectivos alvos basearam-se no sistema chamado *Tocnic sol-fa* criado por John Curwen (1816-1880), também chamado de manossolfa de Curwen, e utilizado na Inglaterra depois de 1840. Hoje se estima que o sistema seja utilizado em 38 países<sup>948</sup>.

O sistema Kodály tinha como meta, ensinar o canto a todas as pessoas, partindo do princípio de uma alfabetização musical que enfatizasse as canções folclóricas nacionalistas e a montagem de corais para promover a educação de crianças e jovens. Ele pretendia trazer a música para o cotidiano e, a partir daí, formar um público mais erudito. O seu método incluía leitura e escrita musical, treinamento auditivo, rítmica, canto e percepção musical, desenvolvidos com as crianças através de jogos, ensinando ritmo e melodia e, ao mesmo tempo, utilizando

---

<sup>948</sup> Informações disponíveis no *site* [www.abemeducao.com.br/conferencias/index.php/ixencontrorgnt/reg\\_norte2016/paper/viewFile/1585/730](http://www.abemeducao.com.br/conferencias/index.php/ixencontrorgnt/reg_norte2016/paper/viewFile/1585/730). Acesso em 20/06/2017.

canções folclóricas húngaras, além do uso da manossolfa – sistema que unia sinais manuais às notas musicais –, possibilitando às crianças lerem sinais e transformá-los em sons<sup>949</sup>.

Quanto à similaridade entre a proposta de Villa-Lobos com as técnicas desenvolvidas por Kodály, percebe-se que eles partiram dos mesmos pressupostos, ou seja, enquanto o húngaro acreditava que a música, da mesma forma que a literatura, deveria ter como ponto de partida o repertório nativo que, neste caso, era a canção folclórica húngara e, a partir desta, estender-se até atingir o repertório musical universal. No caso brasileiro, Villa-Lobos pensava de forma semelhante. O maestro reiteradas vezes afirmou que se todos estudassem música nas escolas estar-se-ia contribuindo para uma transformação da vivência de cada um e formando um público mais sensível às manifestações artísticas. A intenção era, através do canto orfeônico, educar artisticamente a criança e produzir adultos musicalmente alfabetizados. Ele considerava a educação musical como necessária ao desenvolvimento pleno do ser humano, pois “a música” era um “indispensável alimento da alma humana”. Por conseguinte, “um elemento e fator imprescindível à educação do caráter da juventude”. Ambos consideravam o canto como principal fundamento da cultura musical, sendo a voz o modo imediato e pessoal da expressão musical. Os dois educadores apresentaram algumas vezes, em suas peças didáticas, o acompanhamento harmônico em vozes, pois este recurso enfatizava o desenvolvimento do ouvido harmônico, recurso importante para a prática coral. Villa-Lobos enfatizava que, “antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores e individualidade”<sup>950</sup>. O método “criado” pelo maestro visava, além da prática do canto na sala de aula, estimular a participação dos alunos e da comunidade - escolar e/ou familiar -, nas apresentações orfeônicas. A ênfase na leitura vocal, que não exigia um grande investimento em compra de instrumentos e um preparo mais voltado para o canto coletivo, foram, provavelmente, os motivos que levaram à utilização ou até mesmo a uma adaptação metodológica de muitas técnicas semelhantes às desenvolvidas por Kodály.

No Brasil, este método já havia sido introduzido nas escolas de São Paulo, no início do século XX, com C. A. Gomes Cardim e J. R. Gomes e baseava-se em uma linguagem de sinais

---

<sup>949</sup> Sobre o método Kodály ver FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios. Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. Agradeço aqui ao prof<sup>o</sup> Alexandre Raicevich em relação às informações sobre a aplicação do método Kodály durante o exame de qualificação.

<sup>950</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. 1944, p. 2-3. Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 20:HVL:04.02.19. 4p. O mesmo documento foi publicado no *Boletín Latino Americano de*

com a mão que correspondiam às notas da escala cromática. Entretanto, Villa-Lobos reivindicou para si a invenção do método e após adaptações, a técnica foi um dos elementos metodológicos presente na sua proposta de ensino musical. A questão é, todavia, controversa.

Segundo o maestro, no início do aprendizado, predominaria o estudo prático, ensinando-se da teoria e do solfejo o que fosse necessário para o desenvolvimento imediato do aluno. O primeiro passo seria o ensino do ritmo, seguido da entoação das notas. Feito isso, partir-se-ia para a consciência do timbre, por meio da prática dos sons com as diferentes vogais, para depois se adquirir a consciência dinâmica, mediante exercício da entoação, emitindo um som só, através de todos os matizes, do *crescendo* ao *diminuendo*<sup>951</sup>.

Na proposta do maestro, a manossolfa podia ser empregada de quatro formas: a primeira, a *falada*, era empregada para reter os nomes das notas a partir de um determinado movimento da mão do professor. Após o conhecimento dos nomes correspondentes aos sinais da mão, o professor passava à entoação das notas, empregando o manossolfa entoado. Quando o manossolfa era uníssono ele é chamado de simples, quando era realizado a duas ou três vozes, empregando-se sinais convencionais para determinar acidentes, escalas ascendentes e descendentes e repetição de notas, ele era chamado de desenvolvido. Estes exercícios de notação vocal procuravam familiarizar os alunos, com intervalos simples e alternados, e a capacidade de reconhecimento destes sinais, pelo treino constante, fazia com que os alunos alcançassem a principal finalidade do ensino do canto: a disciplina e a obediência ao comando do regente<sup>952</sup>.

Abaixo uma foto do maestro realizando demonstração da técnica da manossolfa<sup>953</sup>.

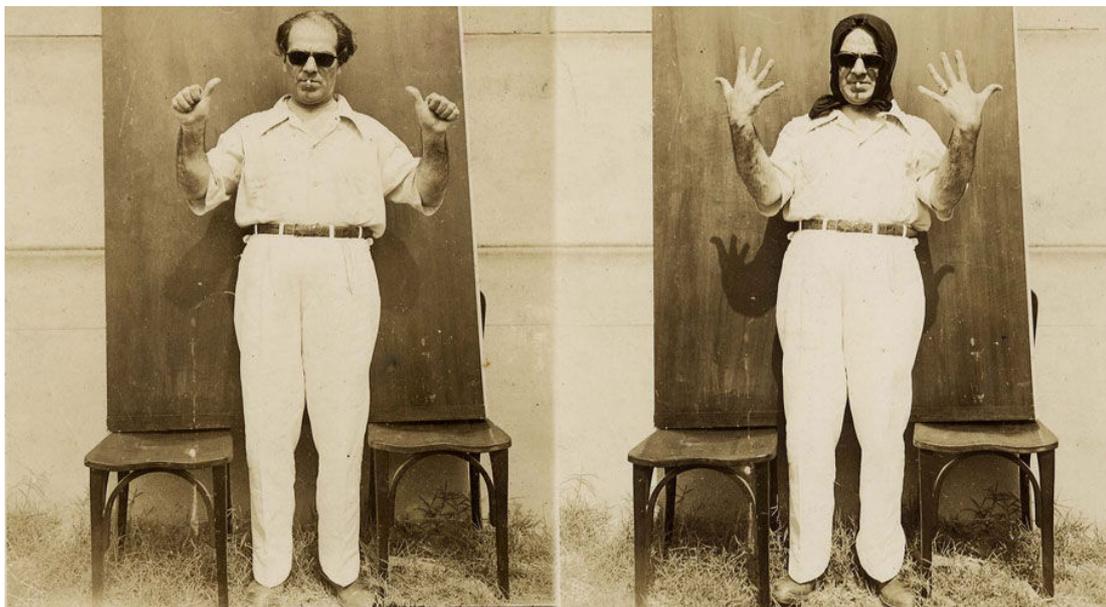
---

*Musica*. Montevideo, Tomo VI, 1946, p. 496 e 498 e em “Educação Musical”. *Presença Villa-Lobos*. vol. 13, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 2 e 6.

<sup>951</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 382. Sobre o método utilizado por Villa-Lobos ver Paz, Ermelinda Azevedo. “Um Estudo sobre as Correntes Pedagógico-musicais Brasileiras do século XX”. In: *Cadernos Didáticos da UFRJ*. vol. 11. 2ª edição, 2000, p. 16. Disponível: [www.ermelinda-a-paz.mus.br](http://www.ermelinda-a-paz.mus.br). Acesso em 07/08/2016.

<sup>952</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música – Jardim de Infância, Escola Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Distrito Federal: Departamento de Educação, 1937, p. 22.

<sup>953</sup> Disponível no Acervo digital do Museu Villa-Lobos: [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br). Acesso em 10/07/2016.



Fonte: Livro *Educação Musical*.

Em relação à manossolfa empregada por Villa-Lobos, alguns autores, como Ricardo Goldemberg, afirmam que o compositor não definiu uma metodologia própria e consistente. Limitou-se a expressar suas ideias a respeito do estado da educação musical no país e de suas possibilidades futuras. Esse teria sido inclusive, segundo o autor, um dos motivos da falência do ensino do canto orfeônico nas escolas brasileiras, pois o ensino musical, nos moldes propostos por Villa-Lobos, implicava em algumas decisões de caráter metodológico que não teriam sido observadas. A ênfase na leitura vocal e no aprendizado de elementos musicais requeria, segundo ele, uma estratégia bem definida, que não fora observada pelo maestro. Tal como no sistema húngaro de Kodály, Villa-Lobos adotou o método do *solfejo relativo* ou *dó móvel*: “a tônica de uma tonalidade é sempre “dó” em maior e “lá” em menor, independente da tonalidade”. Para Goldemberg, o sistema adotado na Hungria baseava-se na experimentação e não na lógica. “Cada elemento musical é tratado de forma bastante específico e a experiência musical precede a simbolização; a ordem do ensino é sempre ouvir, cantar, intuir, escrever, ler e criar, inicialmente em contextos concretos, seguido por contextos abstratos”<sup>954</sup>. Esse aspecto do sistema húngaro – o

<sup>954</sup> GOLDEMBERG, Ricardo. “Educação Musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil”. In: *Pro-Posições*. Vol. 6, nº 3[18], nov. 1995, p. 107-108.

de uma metodologia que considera o desenvolvimento cognitivo da criança – teve grande importância para o seu sucesso. No Brasil, ainda que Villa-Lobos tenha manifestado a importância de uma metodologia de ensino que levasse em consideração as particularidades do aprendizado da criança, as iniciativas no sentido de definir objetivos e adequar materiais musicais aos fins propostos praticamente inexisteram, concluiu o autor<sup>955</sup>.

Estas questões, de fato, ganharam destaque na historiografia, ao longo do século XX e ainda hoje suscitam polêmicas. Entretanto, por enquanto, importa refletir aqui, como a prática educativa proposta por Villa-Lobos se inseriu no campo de debates de sua época e de que forma ela serviu para construir um espaço, no ambiente escolar, para “um pensar musical”. Neste sentido, é preciso conhecer a legislação que implantou a disciplina.

### 5.2.2 – Entendendo a disciplina e a legislação

No Rio de Janeiro já vinha sendo elaborada, desde a reforma educacional de 1928, sob a liderança de Fernando de Azevedo (1894-1974), então Diretor Geral de Instrução Pública, a obrigatoriedade do ensino musical em todas as escolas municipais da capital federal, instituído através da Lei nº 3.281, de 23 de janeiro, regulamentada através do decreto nº 2.940, de 22 de novembro do mesmo ano<sup>956</sup>. No rol das reformas educacionais que marcaram os anos 1920 no Brasil, a proposta por Fernando Azevedo, sob a ótica da *Escola Nova*, concebia a educação como instrumento capaz de contribuir na resolução dos graves problemas nacionais, dentre os quais, se destacava o analfabetismo. A ideia em curso era de que era preciso fundar uma escola primária integral, baseada nos conhecimentos científicos, racionais e técnicos, capaz de promover a escolarização da população como fator de nacionalidade. Na época, foi criada uma comissão composta pelo maestro Francisco Braga (1868-1945), o professor e compositor Sylvio Salema Garção Ribeiro (1901-1976) e a professora Eulina de Nazareth (1887-1971)<sup>957</sup>, com o objetivo de

---

<sup>955</sup> GOLDEMBERG, Ricardo. “Educação Musical: a experiência do canto orfeônico...”, cit., p. 108.

<sup>956</sup> Coleção de Lei Municipais e Vetos, Regulamentos do Ensino. Decreto número 2.940, de 22 de novembro de 1928. Regulamenta a Lei número 3.281, de 23 de janeiro de 1928.

<sup>957</sup> Eulina de Nazareth, filha de Ernesto Nazareth foi professora no Rio de Janeiro e uma das primeiras a incluir os corais no ensino infantil. Segundo seu biógrafo, Luiz Antonio de Almeida, Eulina se tornou professora em 1919, na Escola Pedro II (a partir de 1929 o educandário passou a se chamar Escola José de Alencar e atualmente Escola

sistematizar o ensino musical, abarcando além do canto coletivo, a formação de conjuntos musicais e bandas escolares. Em relação a este programa, que teria sido o primeiro, no Distrito Federal, para as escolas primárias, secundárias e normais, não temos comprovação de sua existência. A pesquisadora Rosa Fuks afirmou ter encontrado no arquivo Salema, documentos que comprovam a existência de uma política de educação musical nos anos 1920, entretanto, não há notícias sobre pesquisas acadêmicas que utilizem esse material<sup>958</sup>.

Muitos estudos recentes têm demonstrado a presença do canto orfeônico nas escolas desde a Primeira República, contrariando, portanto, a ideia muito difundida de que ele teria tido início somente na década de 1930, a partir do projeto de Villa-Lobos<sup>959</sup>. Em termos de legislação, a Música, enquanto disciplina escolar, não era contemplada nos programas oficiais do ensino secundário, sendo apenas encontrada nas escolas elementares e nas Escolas Normais; embora, na reforma proposta por Benjamin Constant, em 1890, ela aparecesse nas quatro primeiras séries do ensino secundário, que passava a ter 7 anos de duração. Na prática, entretanto, isso não foi cumprido<sup>960</sup>.

Em termos da legislação, a disciplina passou por dois momentos importantes: o primeiro em 1931, na Reforma Francisco Campos, quando foi incorporado ao programa oficial do curso secundário, e o segundo, em 1942, com Gustavo Capanema, quando houve uma reformulação no programa da disciplina, em relação ao número e à distribuição das aulas<sup>961</sup>.

Amaro Cavalcanti), e posteriormente diretora da mesma. Todos os dias, antes das aulas, ela costumava ensaiar diversas canções folclóricas e hinos com os alunos. Seu pai chegou a compor algumas músicas para ocasião: *Hino da Escola Pedro II* (de 1920), hino infantil *Fraternidade* (existe um manuscrito incompleto com letra e melodia) e a marcha infantil *No Jardim* (em três partes), todos inéditos em gravação comercial. Em 1932 acompanhou o pai em sua turnê no Rio Grande do Sul. Informações obtidas no site [www.ernestonazareth150anos.com.br](http://www.ernestonazareth150anos.com.br). Disponível no Acervo do Instituto Moreira Salles. Acesso em 13/05/2016.

<sup>958</sup> Ver FUKS, Rosa. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991, p. 21.

<sup>959</sup> Dentre essas pesquisas destacam-se os estudos sobre a escola paulista e sobre a escola mineira. Ver JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Os sons da república: o ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República (1889-1930)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2003; GIGLIOLI, Renato de Souza Porto. *Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2003; Oliveira, Flávio Couto e Silva. *O canto civilizador: a música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas, durante as primeiras décadas do século XX*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

<sup>960</sup> Sobre o assunto ver PALMA FILHO, João Cardoso. “A República e a Educação no Brasil: Primeira República (1889-1930)”. In: *Cadernos de Formação – História da Educação*. 3ª edição. São Paulo, Unesp: Santa Clara Editora, 2005, p. 2. Disponível no site [www.acervodigitl.unesp.br](http://www.acervodigitl.unesp.br). Acesso em 20/06/2017.

<sup>961</sup> LEMOS JÚNIOR, Wilson. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. Dissertação apresentada na Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005, p. 24.

A Reforma Francisco Campos foi implantada pelo decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931 e consolidada pelo decreto nº 21.2141, de 4 de abril de 1932, estabelecendo várias mudanças no ensino secundário, como a seriação do conhecimento escolar em dois ciclos e séries anuais, com a introdução de um sistema detalhado e regular de avaliação discente, mecanismos disciplinares, entre os quais o controle do tempo, a frequência obrigatória, a reestruturação da inspeção federal e a introdução da disciplina Música (ensino de canto orfeônico).

O ensino secundário oficialmente reconhecido deveria ser ministrado no Colégio Pedro II e em estabelecimentos sob o regime de inspeção oficial da seguinte forma:<sup>962</sup>

**Reforma Francisco Campos**  
**Número de aulas semanais por disciplina no Curso Secundário Fundamental**

Disciplinas	1ª série	2ª série	3ª série	4ª série	5ª série
Português	4	4	3	3	3
Francês	3	3	2	1	-
Inglês	-	3	2	1	-
Alemão (Facultativo)	-	-	-	1	1
Latim	-	-	-	3	3
História da Civilização	2	2	2	2	2
Geografia	3	2	2	2	2
Matemática	3	3	3	3	3
Ciências Físicas e Naturais	2	2	-	-	-
Física	-	-	2	2	2
Química	-	-	2	2	2
História Natural	-	-	2	2	3
Música (canto orfeônico)	2	2	1	-	-
Desenho	3	3	2	2	2

Fonte: Decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931.

Na Reforma Francisco Campos, o ensino secundário passou a ter dois cursos seriados: o *fundamental* e o *complementar*, sendo que o primeiro foi dividido em 5 anos e o segundo em 2 anos. Havia uma sequenciação entre as Ciências Físicas e Naturais, previstas nas duas primeiras séries e Física, Química e História Natural, oferecidas nas três últimas séries. O ensino de Música, entretanto, só era ministrado nas três primeiras séries do curso fundamental, como pode

ser constatado no quadro acima, superior apenas à disciplina Ciências Físicas e Naturais. A ênfase maior nas duas últimas séries eram as disciplinas Português, Matemática e Latim. Entre as línguas estrangeiras, havia destaque para o Francês e o Inglês, previsto nas quatro primeiras séries, diferente do Alemão (facultativo) e do Latim (nas duas últimas séries). Apesar da discreta presença, entretanto, era a primeira vez que a disciplina Música ganhava espaço na grade curricular do ensino secundário.

Em relação aos conteúdos para o ensino do canto orfeônico, eles foram divididos em três partes – Canto e Solfejo; Teoria Musical e Audição Fonográfica – para as três primeiras séries do curso fundamental. Na 1ª e 2ª séries, a carga horária era de 2 horas semanais e na 3ª série, apenas 1 hora semanal. Os conteúdos, entretanto, eram diversificados:<sup>963</sup>

---

<sup>962</sup> Artigo 3º do Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931. Disponível no *site* [www.camara.leg.br/legin/fed/deret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931](http://www.camara.leg.br/legin/fed/deret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931). Acesso em 09/05/2016.

<sup>963</sup> Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_decreto/1930-1949). Acesso em 09/05/2016. Ver também LEMOS JÚNIOR, Wilson. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música...*, cit., p. 28-30.

**Quadro dos conteúdos dos Programas para a 1ª, 2ª e 3ª séries do Curso Secundário Fundamental – Reforma Francisco Campos**

Séries	Canto e Solfejo	Teoria Musical	Audição Fonográfica
1ª série (2 horas semanais)	<p>No início canto uníssono. A respiração, a emissão vocal e o ritmo deverão ser observados. Conhecidas as aptidões dos alunos e, ao fim de certo tempo, preparam-se para o canto coral a duas vozes.</p> <p>Cantos obrigatórios: Hino Nacional, Hino à Bandeira e outros hinos patrióticos.</p> <p>Solfejo: leitura musical, coordenada com aulas teóricas iniciais.</p>	<p>Ler e interpretar a notação musical de composição muito simples: 1) definições gerais; notas; pausas; claves; 2) valores e pausas; 3) compassos e tempos; 4) sinais de aumento e diminuição; 5) intervalos; 6) alterações.</p>	<p>Reprodução fonográfica de trechos de boa música – far-se-á a análise dos valores estéticos dos trechos ouvidos, suscitando-se dos alunos a impressão das emoções recebidas;</p> <p>Grandes períodos da História da Música: Época Clássica – fatos relativos à época e à vida dos compositores; características das obras ouvidas. Os trechos serão repetidos várias vezes, procurando fixá-los na memória dos alunos.</p>
2ª série (2 horas semanais)	<p>Canto a duas vozes, observadas sempre as tessituras. Preparo inicial dos corais a três vozes, de acordo com as regras gerais expostas no programa da 1ª série.</p> <p>Cantos obrigatórios: Hinos patrióticos, Hino das nações que tem relações frequentes com o Brasil. Canções regionais e tradicionais, brasileiras e estrangeiras.</p> <p>Solfejo: Desenvolvimento da leitura à primeira vista, a uma e a duas vozes, aplicando-se os conhecimentos adquiridos anteriormente.</p>	<p>Compassos compostos e mistos; Notação e metrônomo; Sinais de expressão e colorido; Síncopa e contratempo; Quiláteras e ornamentos; Tonalidades. Modos. Armaduras de claves.</p> <p>As noções teóricas serão deduzidas, quanto possível, do canto e da audição fonográfica.</p>	<p>Repertório sinfônico e lírico. Grandes períodos da história da música: Época romântica. Observar as diretrizes expostas no programa da 1ª série.</p>
3ª série (1 hora semanal)	<p>Desenvolvimento do coro a três vozes.</p> <p>Cantos obrigatórios: Hinos patrióticos e cívicos. Hinos nacionais e estrangeiros. Canções regionais e tradicionais, brasileiras e estrangeiras.</p> <p>Solfejo a três vozes, preparado e a primeira vista. Pequenos ditados fáceis, de quatro a oito compassos.</p>	<p>Noções e acordes de três a quatro sons. Inversões. Voz humana: classificação e clave respectivas.</p> <p>Noções sucintas de tecnologia musical a fim de habilitar o aluno a compreender o vocabulário referente à música de câmara, sinconcertos ou representações teatrais.</p> <p>Os exemplos serão sempre deduzidos do canto e da audição fonográfica.</p>	<p>Repertório de música de câmara. Grandes períodos da História da Música: Época Contemporânea e Moderna.</p> <p>Observar as diretrizes no programa da 1ª série.</p>

Fonte: Decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931.

Como se pode constatar, o programa da disciplina apresentava informações básicas para uma formação erudita. O ensino de *Teoria Musical* aparece nas três primeiras séries, de maneira linear, em seu conteúdo histórico da música erudita: 1ª série estudava o Clássico – Wolfgang Amadeus Mozart; a 2ª série estudava o período Romântico – Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner,

dentre outros; e a 3ª série estudava os períodos Moderno e Contemporâneo – novas tendências da música, incluindo o nacionalismo musical de Villa-Lobos. Na parte prática, a ênfase é dada ao estudo dos hinos patrióticos, canções cívicas – nacionais e estrangeiras – e a música de caráter folclórico, cantadas a uma, duas e três vozes. Em relação ao ensino dos hinos patrióticos, além dos nacionais, nota-se a preocupação no programa, com o estudo de hinos estrangeiros, possibilitando, o conhecimento de aspectos culturais de outros países, principalmente os da América Latina. Neste momento, vale lembrar, o Brasil se posiciona como líder nas relações interamericanas, tanto do ponto de vista político e econômico, quanto cultural.

Mas, se a Reforma do ministro Francisco Campos em 1931, atendeu parte dos discursos sobre a Música, em particular sobre o Canto Orfeônico, ganhando espaço no ambiente escolar, entretanto, até que ponto o que estava escrito e determinado na legislação era, de fato, cumprido na prática? A falta de professores especializados na área foi, com certeza, um dos problemas a ser enfrentado para o cumprimento dos conteúdos dos programas.

Entre a Reforma Francisco Campos e a Capanema, o Decreto 24.794, de 14 de julho de 1934, publicado em 26/07/1934 expandiu o ensino do canto orfeônico a todos os estabelecimentos de ensino vinculados ao Ministério da Educação e Saúde Pública, exceto o ensino superior, o comercial e outros que seriam previstos através de regulamento. Por este decreto, o ensino do canto orfeônico permaneceu “como um meio de renovação e de formação moral e intelectual”, sendo uma das formas mais eficazes de desenvolver os sentimentos patrióticos do povo<sup>964</sup>.

Quanto à Reforma de 1942, ela apresentou um aumento, em termos de conteúdo, em relação ao proposto na reforma anterior, e um número maior de temas para ser trabalhado pelo professor, além de uma diminuição da carga horária da disciplina, de cinco horas semanais passou para quatro horas. O programa adotado no curso ginásial apresentava as seguintes unidades temáticas: elementos gráficos, elementos rítmicos, elementos melódicos, elementos harmônicos, prática orfeônica, História e Apreciação Musical. O ensino era oferecido nas quatro séries do curso ginásial, dentro dos moldes de uma formação erudita, com estudos teóricos de música, como elementos de partitura, audições comentadas e palestras sobre a formação da

---

<sup>964</sup> Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 20/05/2016. Este decreto também criou a Inspeção Geral do Ensino Emendativo, o qual era ministrado nas seguintes modalidades: institutos para cegos; institutos para surdos-mudos; escolas de prevenção; escolas de correção; escolas reformatórias

música no Brasil, folclore nacional, orquestras, bandas, entre outros temas. A extensão dos programas tornou inviável o seu cumprimento, além do fato do professor ter de atender a um grande número de turmas e de seriações diferentes, tornando a situação ainda mais difícil. Constava no currículo de todas as séries a apreciação musical, teoria, solfejos, preparação para orfeões, além dos ensaios das canções, muitas vezes a quatro vozes, o que tornava o programa completamente fora da realidade escolar, pois não havia nem tempo e nem professores preparados<sup>965</sup>.

Se a Reforma de Francisco Campos possibilitou um pensar a Música como disciplina nas escolas foi, contudo, com Gustavo Capanema, que a associação *música e política* se fez mais evidente, ao se colocar a educação a serviço da nação, procurando estimular o sentimento nacional nos alunos. Capanema defendeu uma educação que não fosse neutra, que não só prepararia o homem para atuar na sociedade, mas também, com o objetivo de prepará-lo para uma ação necessária e definida, de modo que ele constituísse uma unidade moral, política e econômica, que integrasse a nação<sup>966</sup>. Em síntese, prepará-lo para viver no Estado Novo.

O canto orfeônico se inseriu, portanto, tanto nos debates do campo pedagógico da época, com a preocupação de formar o cidadão que faria parte da nação e de uma nova sociedade; quanto nos debates do campo cultural, com a preocupação da construção de uma cultura nacional e, em particular, da música nacional. Foram retomadas aqui muitas das questões discutidas desde o início do século XX, pela intelectualidade brasileira acerca do *quem somos nós e o que somos?* Nesse ponto é que reside a aproximação entre música e política, pois, ao mesmo tempo em que a escola passou a ser um espaço de divulgação da “boa música”, também serviu como meio de divulgação dos ideais políticos do *novo* regime que se implantava e que igualmente foi propagado através de outras manifestações musicais (vide o samba, por exemplo).

---

e patronatos agrícolas. Este decreto estabeleceu as normas para o ensino da educação física e do canto orfeônico nestes estabelecimentos de ensino (artigos 3º e 14º).

<sup>965</sup> Decreto nº 4.244, de 9 de abril de 1942. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 20/05/2016.

<sup>966</sup> HORTA, J. S. B. “A I Conferência Nacional de Educação ou de como monologar sobre educação na presença de educadores”. In: GOMES, A. C. (org.) *Capanema: o ministro e seus ministérios*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 149. [Grifos meu].

### 5.2.3 – Os Programas de Ensino de Música *segundo* Villa-Lobos

Agora, o interventor, Dr Anísio Teixeira, deu-me carta branca para ensinar o canto nas escolas. Tenho uma orientação definida. Dentro dela construí o meu programa. Nada me afastará. Vamos tentar a educação artística pelo levantamento do nível da opinião pública com relação à arte e aos artistas [...] <sup>967</sup>.

A partir de 1932, quando assumiu a direção da SEMA, Villa-Lobos se empenhou em criar uma metodologia de transmissão da prática coral, em formar um repertório adequado ao ‘caso nacional’, em ‘constituir o corpo de educadores especializados’, além de elaborar os programas de cursos que pudessem orientar os professores em sua prática escolar. Para o maestro estas eram “incógnitas de um problema de vastas proporções”.

Era necessário, antes de tudo, uma base inicial, uma etapa difícil de experiência e pesquisas – pois a aplicação de métodos estrangeiros seria de uma perfeita inadequação, assim como também os métodos nacionais existentes, cuja ineficiência era uma coisa comprovada. Tudo era preciso criar, uma vez que o ensino de música e do canto orfeônico nas escolas públicas era uma disciplina de absoluta especialização, requerendo um plano inteiramente original, que se adaptasse às novas finalidades educacionais. Acresce a circunstância de que para a formação de educadores e orientadores especializados dessa disciplina, não tinha existido, até então, nenhuma escola oficial.

Faltavam, pois, um programa e uma orientação segura para o ensino do canto orfeônico nas diferentes escolas do Brasil, com o fim de zelar pela execução correta dos hinos oficiais e incentivar o gosto pelas demais canções de caráter cívico e artístico <sup>968</sup>.

A partir desses valores, Villa-Lobos estabeleceu nos programas a serem ministrados nas escolas pré-primárias, primárias, secundárias, nos cursos normais e técnico-profissionais, orientações pedagógicas no sentido da construção de uma prática disciplinar e de integração coletiva, na medida em que estimulava o hábito do “perfeito convívio coletivo”; a

---

<sup>967</sup> Entrevista concedida ao Jornal *Diário de Notícias*, terça-feira, 23 de fevereiro de 1932. Rio de Janeiro, Ano III, p. 5. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 20/05/2016.

<sup>968</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Educação Musical”. In: *Presença de Villa-Lobos* – vol. 13. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1991, p. 17.

“confraternização entre os escolares”; inculcando o “sentimento cívico de disciplina”; o “senso de solidariedade e de responsabilidade na escola”<sup>969</sup>.

As unidades didáticas dos programas do ensino primário e do secundário eram praticamente as mesmas, destacando-se os elementos gráficos, rítmicos, melódicos, harmônicos; a prática orfeônica e a história musical. A prática orfeônica tomava a maior parte do tempo dos alunos e nessa parte do programa eram treinados e repetidos os conhecimentos de várias técnicas e seus respectivos objetivos. A primeira era a *califasia* e *califonia* – ciências do bem falar e do bem cantar, respectivamente, destacando sua importância para a declamação rítmica, sobretudo, para o canto em conjunto. A segunda técnica apontada por Villa-Lobos era a *exortação*, sendo considerada a parte mais importante da *pedagogia orfeônica*, pois levaria ao aluno a ter amor à pátria, à “Mocidade Estudiosa”, a entender a utilidade dos hinos patrióticos e a “explicar que o canto orfeônico é a educação do canto, cívica, moral e artística”. A terceira técnica compreendia a *atitude dos orfeonistas*, ou seja, os alunos deveriam ter uma atitude disciplinar individual, pois esta teria influência na estética do grupo<sup>970</sup>.

A *respiração* também era considerada uma técnica, porque preparava as cordas vocais para o início do canto, evitando, assim, afecções comuns como “rouquidões e afonia”. Eram seis as modalidades de respiração: 1ª) “respiração de descanso – feita à vontade”; 2ª) “respiração de disciplina”, “já com ritmo”; 3ª) “respiração com disciplina”, emitindo som das vogais, mas sem cantar (suspiro); 4ª) “respiração com ritmo e entoação”; 5ª) “respiração definindo a nota entoando” e 6ª) “entoação artística”. Após este “exercício”, Villa-Lobos apontava que era o momento de se dividir os alunos em grupos, de acordo com suas tendências musicais: “afinados, meio afinados e desafinados” ou dos que não tinham noção de canto<sup>971</sup>.

Quanto à técnica de *saudação orfeônica*, o compositor a definiu como “um gesto simbólico de mão aberta, colocada à altura do ombro ou da cabeça, numa continência rápida” que servia para indicar o início do canto. Destacou, porém, outros significados para o sinal da “mão espalmada”: “é um sinal de solfejo mímico (manossolfa), que representa a nota Sol”; mostra a generosidade brasileira, sempre de “mão aberta”; “mostra que todos têm a inicial da palavra

<sup>969</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 56-57. Esses programas vincularam-se às normas estabelecidas pelo Decreto nº 4.244, de 09/04/1942, e adaptados, mais tarde, à Portaria nº 300, do Ministério da Educação e Saúde, 07/05/1946.

<sup>970</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música – Jardim de Infância, Escola Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Distrito Federal: Departamento de Educação, 1937, p. 13-15.

<sup>971</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música...*, cit., p. 15-16.

Música, na palma da mão e é um gesto que simboliza a apoteose do Sol”. Dependendo do caráter da solenidade, esta saudação se modificaria, por exemplo: a saudação à Bandeira Nacional seria feita com a mão esquerda, enquanto com a direita seguraria a bandeira. Se a saudação fosse feita a um representante de alguma nação que desse o nome à escola, seria feita de forma contrária. Além disso, apontava que da *Saudação Orfeônica* surgiu a *Saudação da Alegria*, onde, com os dois braços levantados, após a primeira saudação, agitavam-se as mãos no alto da cabeça, “como asas de pássaros”. Existia também a *Saudação com efeitos plásticos orfeônicos* que era feita com frases curtas, cujas sílabas eram distribuídas em cada “naipe de 4 vozes, que formam o processo de afinação orfeônica”. As frases poderiam ser em homenagem a fatos ou pessoas ilustres, sendo pronunciadas sílaba por sílaba, no começo e depois iriam aumentando a sonoridade, sendo que na última sílaba de cada frase, “para terminar, faz-se um efeito exagerado de sirene”, simultaneamente com diversos movimentos de braços, de acordo com a ocasião, a saber:

- a) Referente à Bandeira – Braços levantados verticalmente, mãos abertas e dedos bem unidos, formando em seguida com as mãos um ângulo sobre os braços, gesticulando com presteza, dando a impressão de bandeirinhas.
- b) Levantar subitamente os braços firmes, com as mãos e dedos bem abertos, voltados para dentro, abaixando os braços lentamente, com uma pequena oscilação dos dedos (impressão de terror).
- c) Levantar os braços naturalmente e gesticulá-los em forma de cruz, de lado a lado, sempre acompanhando a dinâmica<sup>972</sup>.

Quanto à técnica da *afinação orfeônica*, para os alunos que não tivessem conhecimento em música ela deveria ser feita “em uníssono, repetidas vezes, com as vogais e boca fechada, o mais pianíssimo possível”. Para os que tivessem conhecimento em teoria, a “afinação deveria ser feita em acordes”. Também eram utilizados os *efeitos de timbres diversos*, ou seja, ao tomar uma nota qualquer de uma escala e cantar em uníssono a palavra “vuff”, ter-se-ia o efeito orfeônico imitativo do vento. Para se obter um bom efeito de timbres do som da “boca fechada”, dever-se-ia vocalizar em ritmos de notas destacadas, articuladas com um “sforzando” e “piano súbito”, na sílaba “tum”. Aproveitando o efeito do “piano súbito”, que fica vibrando na sílaba “tum”, conseguir-se-ia um timbre semelhante ao que se obtém com a boca fechada, com as vantagens de ser mais forte, ter maior duração e não cansar o orfeonista.

Outro recurso utilizado foi a *música por audição*, onde o professor cantava uma canção “curta e fácil”, que depois de ouvida várias vezes, deveria ser entoada pela turma. Quando se tratava de hinos e canções patrióticas, o professor deveria seguir alguns critérios: “quando interpretados como uma oração cívico-patriótica, os coros cantariam em uníssono a principal melodia; quando fossem para uma demonstração artística, deveriam ser cantados a duas vozes, sendo a segunda voz em contracanto”. Outra preocupação era dar algum conhecimento em *teoria musical aplicada* para os alunos que não tivessem nenhuma bagagem musical, através de “historietas, jogos recreativos e manossolfa”. Para os alunos que já tivessem conhecimento em música, o professor deveria explicar, “de modo prático, a clave, notas, valores, pausas, compassos, acidentes, escala modelo, intervalos, ritmo, etc”. A *manossolfa* era considerada um dos recursos mais importantes à disposição do professor, a fim de fixar a atenção dos alunos e conseguir a disciplina necessária<sup>973</sup>.

Em relação às *Instruções e Unidades Didáticas do Ensino de Canto Orfeônico*, elas foram apresentadas por Villa-Lobos em seu livro *Educação Musical*. O livro especificava as diretrizes para os diversos segmentos do ensino escolar, procurando fomentar nos alunos o interesse pelas artes e pelos grandes artistas nacionais e internacionais, bem como, servindo de base para os professores no processo de *educar e disciplinar*. Uma vez estabelecendo as finalidades do ensino do canto orfeônico, “de estimular o hábito do convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto, além de inculcar o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar”, Villa-Lobos alertava que ele não poderia ser adotado como “função de caráter festivo”, mas apenas como elemento de colaboração nos programas das solenidades cívicas, artísticas e religiosas<sup>974</sup>.

Segundo o maestro, as aulas seriam dadas em turmas de 45 a 50 alunos; a frequência era obrigatória e seriam realizadas as práticas coletivas, obedecendo à seguinte distribuição: grupo, série e conjunto. Além das aulas propriamente ditas seriam realizadas as práticas de grupo, com grupos de 80 a 120 alunos, no máximo, reunindo-se apenas turmas da mesma série; nas práticas

---

<sup>972</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música...*, cit., p.16-18.

<sup>973</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música – Jardim de Infância, Escola Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Distrito Federal:Departamento de Educação, 1937, p. 13-22.

<sup>974</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Ensino Musical”. In: *Presença Villa-Lobos*, vol. 13, Museu Villa-Lobos:Secretaria de Cultura da Presidência da República:Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1991, p. 56. O livro foi impresso logo após o fim do Estado Novo, em abril de 1946 e foi publicado no *Boletim Latinoamericano de Musica*. Montevideo, Tomo VI, abril de 1946.

de séries participariam as turmas da mesma série reunidas e nas práticas de conjunto, a organização se daria:

*1º período escolar*

- a) Um conjunto da 2ª e 3ª séries reunidas, na segunda quinzena de maio.
- b) Dois conjuntos da 4ª a 5ª séries reunidas, na segunda quinzena de maio.

*2º período escolar*

- a) Um conjunto da 2ª e 3ª séries reunidas, na segunda quinzena de agosto.
- b) Dois conjuntos da 4ª e 5ª séries reunidas, na segunda quinzena de agosto.
- c) Um conjunto de todas as séries, exceto a 1ª, na segunda quinzena de novembro.
- d) Qualquer outro conjunto que se faça necessário na vida escolar será realizado extra-horário<sup>975</sup>.

Em relação à avaliação, até o ano de 1942, ela não era obrigatória para a disciplina. Há relatos, entretanto, de professores e do próprio maestro, de ano anterior a este, sobre a aplicação de “testes do ensino de música”. Uma forma de estimular e controlar o desempenho dos alunos e/ou aumentar o *status* da disciplina perante as outras matérias? É bem provável, pois em relatórios elaborados pelos professores e encaminhados aos técnicos da SEMA, encontra-se depoimentos neste sentido, ou seja, de que a ausência de uma avaliação obrigatória, levava os alunos e demais professores a darem “pouca importância” à disciplina. Os testes escritos eram bem simples, exigindo dos alunos conhecimentos básicos do tipo: identificação das notas musicais no pentagrama; identificação de tipos de músicas – recreativa, patriótica, etc. –; sobre como se comportar na aula de música; sobre símbolos nacionais, etc. Cada teste aplicado era assinado pelos respectivos professores: de classe, de música e pelo orientador da circunscrição, além da assinatura do próprio superintendente<sup>976</sup>.

Foi somente a partir da Reforma Capanema que a obrigatoriedade da avaliação, de fato, foi implantada para os alunos do curso ginásial, através do decreto-lei nº 4.244. Os alunos passaram a receber uma nota mensal, a partir de exercícios orais e práticos realizados em sala de

<sup>975</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 57.

<sup>976</sup> Disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: MVL:Pasta 22:HVL:04.05.31 e doado por Mercedes Reis Pequeno: Acervo Maria Olympia de Moura Reis. Dois exemplos de testes aplicados encontram-se no Anexo VI.

aula, sobre teoria musical, obra didática, hino e canções, de acordo com a orientação traçada pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. As provas parciais obedeceriam às mesmas orientações dos exercícios mensais, tendo, porém o caráter individual. Já as provas finais seriam realizadas em grupos de quatro alunos, no máximo, que seriam avaliados quanto à afinação, ao ritmo, à dicção, à atitude e à disciplina de conjunto. Para os alunos desafinados seria obedecido o critério de julgamento do Conservatório. A aprovação final seria dada pela média resultante do aproveitamento e da frequência<sup>977</sup>.

Para os alunos que ingressassem em séries intermediárias, sem nenhum conhecimento do programa oficial de canto orfeônico, seriam oferecidas aulas extraordinárias com resumos dos pontos essenciais constante na série anterior.

Quanto ao material didático a ser adotado nas escolas, em todas as modalidades, só poderiam ser utilizadas obras e músicas orfeônicas aprovadas pela Comissão Nacional do Livro Didático, instituída pelo Decreto-lei nº 1.006, de 30 de dezembro de 1938. Os livros seriam avaliados por esta Comissão e ficaria a cargo de professores e diretores de escolas a escolha dos livros que constassem da relação oficial<sup>978</sup>.

Quanto aos programas elaborados por Villa-Lobos para o ensino musical, eles foram publicados em dois momentos: em 1937, pelo Departamento de Educação do Distrito Federal, sob o título *Programa do Ensino da Música* e englobava o Jardim de Infância, a Escola Elementar Experimental, a Escola Técnica Secundária e Cursos de Especialização e, em 1946, no *Boletim Latino Americano de Música*, num número dedicado especialmente ao Brasil, intitulado *Educação Musical*. Essa publicação de 1946, ao contrário da anterior, continha programas com conteúdos mais aprofundados e para todos os níveis de ensino. Na prática, estes programas devem ter sido escritos pelo maestro, paulatinamente, durante todo o período em que esteve à frente da SEMA, entre as reformas, portanto, de 1931 e 1942, pois existe no acervo do Museu Villa-Lobos, muitos textos avulsos, do período inicial da SEMA e que parecem ser, na verdade,

---

<sup>977</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical...*, cit., p. 58. Ver decreto-lei nº 4.244, de 9 de abril de 1942, artigos 30, 45-50. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 21/06/2017.

<sup>978</sup> Decreto-lei nº 1.006, de 30 de dezembro de 1938. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 21/06/2017. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical...*, cit., p. 58-59.

rascunhos destes programas de cursos, publicados somente mais tarde, no livro *Educação Musical*<sup>979</sup>.

Em relação às escolas pré-primárias, os conteúdos apresentados foram divididos em cinco pontos:<sup>980</sup>

#### Escolas Pré-Primárias

1º ponto	2º ponto	3º ponto	4º ponto	5º ponto	Plano
Recreação, rítmica individual e coletiva com brinquedos, pequenos instrumentos de percussão e caixinha de papelão para despertar o instinto da “unidade de movimento marcial”.	Historietas e palestras sobre os sons da natureza do Brasil: canto dos pássaros, dos grilos: sapos e outros bichos, efeitos de ventos nos bambuzais, etc, em confronto com a voz humana.	Ensaio pedagógico de declamação ritmada de canções fáceis.	Aplicação de canções e cantigas, de acordo com a publicação oficial.	Audições de discos ou rádio, de músicas selecionadas, de acordo com a mentalidade da classe, observando-se em cada aluno, os efeitos causados pelos vários gêneros das músicas aplicadas e anotando-se os resultados fisiológicos e psicológicos na “ficha terapêutica escolar”.	<p><b>1ª parte</b></p> <p>Gráficos de cantigas de roda; desenhos e confecções dos instrumentos de percussão, pela criança; elementos de manossolfá recreativo.</p> <p><b>2ª parte</b></p> <p>Lendas, historietas e palestras sobre os sons da natureza do Brasil; execução dos efeitos orfeônicos aplicados aos brinquedos de roda.</p> <p><b>3ª parte</b></p> <p>Declamação rítmica das canções e cantigas do programa oficial e com acompanhamento de efeitos rítmicos.</p> <p><b>4ª parte</b></p> <p>Audição diária de discos ou rádio, de acordo com o horário, observando-se os mesmos princípios pedagógicos do 5º ponto.</p>

Fonte: Programa para Escola Pré-Primária.

No programa, o primeiro e o segundo ponto privilegiavam atividades lúdicas de recreação, individuais e coletivas, através dos jogos, brinquedos e instrumentos de percussão a fim de desenvolver habilidades nas crianças de ritmo, equilíbrio, estímulo à distinção dos vários

<sup>979</sup> Documentos disponíveis na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: MVL: Pasta 19: HVL: 04.01.01 a 04.01.32; Pasta 22: HVL: 04.05.01 a 04.05.32; Pasta 23: HVL: 04.05.33 a 04.05.44 e Pasta 24: HVL: 04.05.45 a 04.05.61.

<sup>980</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Programa para Escola Pré-Primária”. In: *Educação Musical*, p. 59-60.

sons da natureza, ou seja, aprender a ouvir e a prestar atenção nos diferentes sons (canto dos pássaros, dos grilos, dos sapos e outros animais, efeitos do vento nos bambuzais, etc.), em confronto com a voz humana. Os ensaios pedagógicos e declamações de canções fáceis, exercícios de respiração – aspirar o perfume de uma flor, apagar a vela, etc., eram enfatizados no terceiro e quarto ponto. Além disso, “estimular o gosto pela música”: com as cantigas de roda (*O menino dormindo, A barquinha, Uma duas angolinhas, Lá vai uma barquinha, Carneirinho, carneirão*, etc.); com as canções folclóricas e histórias infantis; a percepção dos parâmetros do som (duração, altura, intensidade e timbre); o conhecimento dos vários instrumentos e a diferenciação dos timbres sonoros, eram também objetivos do terceiro e quarto ponto. Quanto às músicas a serem cantadas, estas eram escolhidas, de acordo com a faixa etária, a finalidade e o caráter educativo, segundo relação de obras adotadas pela SEMA<sup>981</sup>.

O quinto ponto do programa era reservado às “audições de discos ou rádio, de músicas selecionadas, de acordo com a mentalidade da classe, observando, em cada aluno, os efeitos causados pelos vários gêneros de músicas aplicadas” e “o uso de uma ficha individual escolar, onde eram anotados pelo professor, os efeitos fisiológicos e psicológicos” do aluno. As fichas eram divididas segundo o “critério de afinação, ritmo, musicalidade, colaboração e civismo, a fim de ser verificado o grau de aproveitamento do aluno, especialmente na parte psicológica”, da capacidade musical, da disciplina, do comportamento, da capacidade intelectual. Ou seja, as possíveis justificativas para o mau desempenho musical de alguns alunos estavam relacionados a fatores orgânicos ou psíquicos, tais como, lesões cerebrais, defeitos da audição e da fonação, enfermidades mentais, timidez, rebeldia, etc<sup>982</sup>.

Em relação aos critérios de avaliação apresentados na ficha, verifica-se que estes eram divididos basicamente em três categorias: a primeira referia-se à *saúde físico-mental*; a segunda,

---

<sup>981</sup> Na publicação de 1937 do *Programa de Ensino de Música*, há quadros com algumas obras musicais adotadas no ensino de canto orfeônico e, em um deles, Villa-Lobos chama a atenção dos professores para a relação de obras musicais adotadas desde 1932 pela SEMA, especialmente para o Jardim de Infância e que não estariam sendo utilizadas por eles. Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música...*, cit., p. 80-84. Encontrei também outro documento no acervo do Museu Villa-Lobos em que constam detalhes da execução das músicas, sua finalidade, etc. Por exemplo, a canção *Bom Conselho*, com música e letra de Nicolau dos Santos e Tito d’Alba, respectivamente, era executada a duas vozes, tinha finalidade recreativa e fazia apologia à natureza. Ver Relação de Músicas estudadas e adotadas no “Centro de Coordenação”. O documento apresenta 21 páginas e traz a indicação do título das músicas, dos autores da música e da letra, da finalidade educativa, da quantidade de vozes, do gênero, a indicação das séries onde deveriam ser executadas e do caráter educativo. Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 24:HVL:04.05.69.

diz respeito ao *comportamento cívico-disciplinar* e a terceira, às *informações musicais* de cada aluno. As informações coletadas serviam como parâmetro de identificação dos padrões de “normalidade” e “anormalidade” dos alunos; ou ainda de comportamentos “desejáveis” e “não desejáveis”, enfim, agregando os aspectos psíquicos, sociais, culturais e físicos se reforçavam as representações de uma infância e juventude *sadia, civilizada, higiênica e útil* à sociedade.

Observa-se, a partir das informações contidas nas “fichas de aproveitamento”, uma medicalização e psicologização do discurso musical desenvolvido pela escola, bem como, uma aproximação entre comportamentos *desviantes* e doença mental. Pode-se afirmar que o fato de existir um único Ministério (Ministério da Educação e Saúde) para os dois campos, já representava um indício da aproximação entre os discursos da educação musical e da medicina. A proposta pedagógica de Villa-Lobos também sofreu influência desse tipo de discurso, principalmente quando comparada às ideias de J. Carvalhal Ribas. O autor em questão, em seu livro *Música e Medicina*, ao abordar o papel da música nas escolas, apresentou o canto como recurso de desenvolvimento psicológico do indivíduo e de reforço da coesão social. Ele destacou três funções a que se destinava o canto orfeônico: disciplinadora, cívica e artística, dedicando cinco capítulos ao assunto. Na obra o autor teceu considerações sobre testes, mencionados por Villa-Lobos, e a outros recursos destinados a avaliar a mentalidade musical dos alunos e, depois de identificadas as deficiências, anotando-se, em fichas especiais, os dados colhidos na observação<sup>983</sup>.

---

<sup>982</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 28. A *Ficha para avaliação do aproveitamento em orfeão* foi reproduzida no Anexo VII. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL: Pasta 22: HVL:04.05.26.

<sup>983</sup> Ver RIBAS, J. Carvalhal. *Música e Medicina*, São Paulo, Gráfica e Editora Edigraf Ltda., 1957, p. 27. Como psiquiatra e professor de Terapêutica pela Música, o autor teceu considerações sobre testes e outros recursos destinados a avaliar “a mentalidade musical dos alunos e, depois de diagnosticadas as deficiências destes últimos, empregar meios capazes de corrigir as falhas, anotando-se, em fichas especiais, os dados colhidos na observação e tratamento dos casos”. Carvalhal destacou aí que a utilização da música, como elemento terapêutico, esteve muito vinculada à prática psiquiátrica, na França, durante todo o século XIX. Ele apontou, em seu trabalho, que a França já desenvolvia uma experiência, em nível nacional, de emprego de orfeões como meio de produzir socialização, recuperação moral e mudanças de comportamento – dirigidas aos doentes mentais. O livro *Música e Medicina* recebeu, em 1949, o Prêmio de Cultura Geral “Dr. José de Almeida Camargo”, da Associação Paulista de Medicina. Ela foi publicada em 1950 e depois em 1957. Carvalhal Ribas é apresentado como Livre Docente e Assistente de Clínica Psiquiátrica na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo; Professor de Psiquiatria na Escola de Enfermagem de São Paulo e na Cruz Vermelha Brasileira (filial de São Paulo), Professor de Terapêutica pela Música no Conservatório Paulista de Canto Orfeônico e no Instituto de Educação Caetano de Campos. A lista de obras do autor, incluída no início do livro, registra 80 trabalhos publicados, inclusive a sua tese de Livre Docência, na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Tratando-se das instituições onde atuava e o reconhecimento pelo seu trabalho, as opiniões deste autor, sem dúvida, expressam tendências de setores influentes da época.

Como se pode constatar, as três funções do canto orfeônico mencionadas por Carvalhal Ribas são as mesmas apresentadas por Villa-Lobos em sua proposta pedagógica, como também o programa aplicado para o pré-primário deixou transparecer, obedecendo, inclusive, a mesma ordem: *disciplina, civismo e educação artística*. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a similaridade entre as ideias de Carvalhal e do maestro, demonstra que os campos musical e pedagógico dialogavam com o campo médico.

Para exemplificar esse caráter terapêutico do canto orfeônico, o próprio maestro citou um caso ocorrido em uma das escolas municipais:

Um menino de 12 anos, da 4ª série da Escola Experimental “Bárbara Otoni”, demonstrando grande aplicação ao ensino do canto orfeônico na 3ª série, tornou-se rebelde às primeiras aulas da 4ª série, por considerar as músicas “muito infantis para a sua idade”. Declarou não gostar de melodias carnavalescas, nem de ouvir o rádio em sua casa, só lhe agradando um certo gênero de músicas eruditas como a *Serenata* de Schubert ou as melodias de Strauss. Esse aluno, depois de compreender a necessidade de um preparo prévio com as músicas infantis, cantadas em conjunto, revelou-se um dos mais interessados pelas aulas, melhorando sensivelmente na disciplina social<sup>984</sup>.

A partir dessa medicalização do discurso musical no espaço escolar e as informações coletadas nas “fichas de aproveitamento”, os técnicos da SEMA recolhiam uma série de episódios, sobre a relação das crianças com o canto orfeônico, muitos deles relatados pelo maestro em seus relatórios. Um desses episódios descreveu “um aluno que sempre indiferente ao ensino da música, entusiasmou-se pelo canto orfeônico após a concentração cívico-orfeônica do Dia da Pátria, ingressando desde então em todos os conjuntos da escola”; ou ainda, “uma menina de 9 anos de idade que já é notável pianista, com aptidões especiais para a composição”<sup>985</sup>. Os exemplos se multiplicaram e a busca de “modelos de alunos” foram destacados pelos professores e técnicos da SEMA. O caso do aluno-regente da Escola José de Alencar também despertou a atenção de Villa-Lobos:

<sup>984</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 28.

<sup>985</sup> *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, abril de 1937, p. 395.

[...] possuidor de absoluta segurança rítmica, consciência do som e domínio sobre o conjunto, conseguiu, com autorização da diretora de uma outra escola, formar um pequeno orfeão, ao qual ensinou hinos e canções que foram cantados sob sua regência em várias festas cívicas escolares. A capacidade de organização e a energia desse menino tornavam-se ainda mais notáveis atendendo-se ao fato de existirem, entre os alunos a ele subordinados, muitos de idade superior e sobre os quais mantinha, entretanto, controle e autoridade – conforme as observações feitas pelos orientadores desse serviço<sup>986</sup>.

Estes exemplos indicam uma síntese da proposta do canto orfeônico, pois ao colocarem alguns alunos como modelos a serem seguidos, não só pelos seus talentos musicais, mas pela capacidade de fazer-se obedecer, pelo senso de ordem e de hierarquia, tornando-o um líder nato. Esta liderança exercida pelo aluno sobre um pequeno grupo, mostrava o quanto ele estava adaptado a esse sistema de valores: de obediência, de autoridade e de disciplina, base da proposta da SEMA, que redimensionou o lugar da música dentro das políticas culturais do Estado Novo.

Quanto ao ensino primário, Villa-Lobos apresentou como unidades didáticas: os elementos gráficos, os rítmicos, os melódicos, os harmônicos, a prática orfeônica, a História e a apreciação musical. As quatro primeiras eram aplicadas, normalmente, depois de exercícios de solfejos. O programa para o ensino primário seguia a seguinte seriação com seus respectivos conteúdos.<sup>987</sup>

---

<sup>986</sup> Ver *Boletim Latino Americano de Música*. Tomo III, cit., p. 395. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 26.

## Escolas Primárias

1ª série	2ª série	3ª série	4ª série	5ª série
<p><b>Elementos Gráficos:</b> gráficos das cantigas de roda, clave de sol, pauta e notas.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> unidade de movimento, declamação rítmica das cantigas de roda.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> exercícios de entoação dos sons da escala.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> intervalos.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> exercícios de respiração (3 modalidades), manossolfá falado, entoado e ritmado, exercícios de vocalização, afinação orfeônica (vocalizada e boca fechada), efeitos orfeônicos, canções e cantigas de roda, marchas, a uma e duas vozes.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> Lendas e historietas, audições de discos ou rádio.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> clave de sol, pauta, notas, valores e cópias.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> unidade de movimento, suas subdivisões e múltiplos, declamação rítmica do Hino Nacional e Hino à Bandeira e ditados rítmicos.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> primeiros ensaios de solfejo, nomenclatura e graus de escala.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> intervalos.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> manossolfá simples a uma e duas vozes, afinação orfeônica, exercícios de vocalização, exercícios de respiração (5 modalidades), efeitos orfeônicos, saudações orfeônicas (falada e cantada), Hino Nacional e à Bandeira, marchas e canções, especialmente de autores brasileiros.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> palestras acessíveis por meio de historietas sobre os grandes músicos nacionais, audições de discos e rádio.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> cópia de melodias fáceis e canções a serem estudadas, pausas.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> compassos simples, declamação rítmica e ditados rítmicos.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> solfejos fáceis, intervalos (tons e semitons) e ditados cantados.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> intervalos.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> manossolfá simples a uma e duas vozes, afinação orfeônica, exercícios de respiração (6 modalidades), exercícios de vocalismos simultâneos, Hinos Nacional, à Bandeira e Independência, marchas e canções, especialmente de autores brasileiros.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> palestras acessíveis sobre os grandes músicos e alguns instrumentos musicais, audições de discos ou rádio.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> acidentes, ligaduras, linhas suplementares, cópias de canções a serem estudadas, sinais de intensidade.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> declamação rítmica, leitura métrica, compassos simples e ditados rítmicos.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> escala maior e suas armaduras, intervalos, solfejos, intensidade, ditados cantados.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> tonalidade, acordes de três sons.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> manossolfá simples e desenvolvido, exercícios de respiração e de vocalização a uma e duas vozes, os quatro hinos oficiais, notas e longas, sustentadas em “crescendo e diminuindo”, marchas e canções aos Estados do Brasil ou países estrangeiros que deem o nome às escolas.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> dados simples da História da Música, conhecimento dos instrumentos musicais, audições de discos.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> clave de fá na 4ª linha, sinais de abreviatura, repetição, “<i>Da Capo</i>” e salto para a cada ou fim, cópias de canções e hinos em estudo.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> compassos compostos, declamação rítmica, ponto de aumento, quiálteras, leitura métrica e ditados rítmicos.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> escalas menores e suas armaduras, intervalos, graus, conjuntos e disjuntos, solfejos a uma e duas vozes, leitura à primeira vista e ditados cantados.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> tonalidade, acordes de quatro sons, meio de conhecer a tonalidade de um trecho.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> manossolfá desenvolvido a duas e três vozes e cromático, exercícios de respiração em rítmicos variados, vocalizações a duas vozes, os quatro hinos oficiais e o hino da Confraternização Americana, marchas e canções de diversos estilos.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> palestras sobre a música e os músicos do Brasil, histórico do orfeão, noções sobre a evolução musical, conhecimento dos instrumentos musicais, audições de discos.</p>

Fonte: Programa para Escola Primária.

Neste programa, o aluno desde a 1ª série já deveria começar a estudar os elementos de uma partitura, conhecer o pentagrama e os demais símbolos musicais. A cada série eram introduzidos novos elementos do sistema tonal, como os símbolos e a localização das notas; o

<sup>987</sup>VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 60-63.

aluno deveria ainda entender o tempo e o compasso; a identificar as figuras musicais, reconhecendo o tempo de duração das notas, bem como, suas pausas; a representação musical das alturas; a tonalidade; enfim, verifica-se uma preocupação com o aprendizado das técnicas musicais. A partir da 3ª série, o aluno recebia informações sobre os instrumentos musicais; sobre História da Música e dos artistas, ministradas em forma de palestras, audições de rádio e discos. Nota-se, ainda, uma forte ênfase das práticas orfeônicas já a partir da 1ª série. A incorporação da *disciplina* e da *obediência*, além da sensibilidade musical necessária para o aprendizado e para a educação do caráter aparecem em todas as séries. Os exercícios respiratórios, introdutórios para as práticas orfeônicas, têm destaque igualmente nas cinco séries, bem como, o uso da técnica da manossolfa, a entoação e a declamação rítmica. Embora, a aplicação de provas não fosse obrigatória, como já dito, testes eram dados aos alunos, para aferir de forma bem simples, os símbolos pátrios, a importância dos hinos cívicos e a identificação das notas no pentagrama<sup>988</sup>.

Como se pode constatar, a ampliação dos conhecimentos a serem contemplados no programa do ensino primário tornava-o praticamente impossível de ser cumprido. Levando-se em consideração uma realidade escolar precária, com um número reduzido de professor, sendo a maioria, inclusive, sem formação na área, estes tinham que atender a um grande número de turmas, num tempo exíguo de aula. Essa dificuldade era nítida nas aulas práticas, na medida em que para uma execução satisfatória dos hinos e canções seriam necessários vários ensaios, entretanto, o professor dispendo de apenas 45 a 50 minutos de aula por semana, tornava muito difícil conciliar aulas práticas e teóricas. O programa tornava-se, dessa forma, muito vulnerável, com exigências de conteúdos muito avançados.

Em relação às *Escolas Secundárias e Técnico-Profissionais*, as unidades didáticas eram as mesmas apresentadas para o ensino primário, embora o programa fosse bem mais aprofundado, de acordo com a seguinte seriação:<sup>989</sup>

---

<sup>988</sup> Ver Anexo VI - Prova anexa ao *Trabalho apresentado ao Drº Mario Casa Santos, Diretor do Departamento de Educação, pela professora Maria Olympia de Moura Reis*, em junho de 1938. Disponível no Acervo de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22:HVL:04.05.31.

<sup>989</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 65-68.

## Escolas Secundárias e Técnico-Profissionais

1ª série	2ª série	3ª série	4ª série
<p><b>Elementos Gráficos:</b> Pauta, linhas suplementares, valores, pausas, ponto de aumento e de diminuição, ligaduras, acidentes, armaduras e cópias de hinos e canções a serem estudados.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> Intervalos, graus, escalas maiores e suas relativas (teórica e praticamente), solfejo e ditado cantado de pequenos trechos.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> Unidades de movimento, compassos simples, leitura métrica, ditados rítmicos fáceis, declamação rítmica, quiálteras e anacruses.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> Intervalos harmônicos.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> Afinação orfeônica, manossolfa simples e desenvolvida a uma e a duas vozes, canções de diversos estilos, hinos e marchas, especialmente de autores brasileiros a uma e a duas vozes, efeitos de timbre diversos.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> Finalidade do canto orfeônico; os orfeões e suas organizações no Brasil e no estrangeiro; palestras sobre a música e os músicos no Brasil. Audições de discos comentadas. Discernimento dos diferentes gêneros musicais.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> Sinais de expressão, cópias de canções e hinos a serem estudados, sinais de repetição.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> Escalas maiores e menores (teórica e praticamente), arpejos e acordes de três sons.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> Leitura métrica, ditado rítmico, compassos compostos, síncope, declamação rítmica.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> Exercícios de entoação de notas cromáticas, longas, sustentadas de um pianíssimo a um fortíssimo e vice-versa; entoação da escala harmonizada por meio de processos teóricos e práticas; hinos, marchas e canções de diversos estilos, a uma, duas e três vozes; manossolfa desenvolvido a duas e três vozes.</p> <p><b>História da Apreciação Musical:</b> a música ameríndia, africana, portuguesa, espanhola e outras que influíram na música brasileira. Alguns instrumentos de que se serviram os indígenas. Palestras sobre audições e concertos. Conhecimento dos instrumentos de Banda e Orquestra. Audições de discos. Discernimento dos diferentes gêneros musicais.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> Cópias e canções a quatro vozes.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> Conhecimento mais completo das escalas maiores e menores (teórica e praticamente), ditados cantados, construções de frases curtas, solfejos fáceis à 1ª vista, a uma voz; solfejo de clave de fá na 4ª linha, intervalos cromáticos e enarmônicos, ornamentos.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> Leitura métrica, ditados de ritmos variados, declamação rítmica, correlação entre compassos simples e compostos, contratempo, andamento.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> Acordes perfeitos maiores e menores (teórica e praticamente), noções de tons vizinhos.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> Hinos e Canções de diversos estilos a uma, duas, três e quatro vozes, manossolfa a duas, três e quatro vozes (diatônico e cromático).</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> Palestras sobre a origem e a evolução da música. Folclore nacional: sua utilidade ligada à história das artes. Discernimento das tonalidades maiores e menores. Audições de discos comentadas.</p>	<p><b>Elementos Gráficos:</b> Cópias e canções de três a quatro vozes.</p> <p><b>Elementos Melódicos:</b> Escalas cromáticas (teórica e praticamente), ornamentos, prosódia: ampliação das palavras nas melodias, escala geral, escalas enarmônicas, ameríndias, ditados cantados a uma e duas vozes, solfejos à 1ª vista a uma e duas vozes.</p> <p><b>Elementos Rítmicos:</b> Leitura métrica, andamentos, metrônomo, (teórico e prático), ditados rítmicos mais desenvolvidos, compassos mistos, alternados e fracionários.</p> <p><b>Elementos Harmônicos:</b> Acordes de quatro sons, tons vizinhos; série harmônica.</p> <p><b>Prática Orfeônica:</b> Manossolfa desenvolvida a duas, três e quatro vozes (diatônico e cromático), hinos e canções de diversos estilos a uma, duas, três e quatro vozes.</p> <p><b>História e Apreciação Musical:</b> Continuação das palestras sobre a evolução da música. Folclore nacional. Palestras sobre a formação da música no Brasil. Orquestra antiga, clássica e moderna. banda e conjuntos típicos. Audições de discos comentadas.</p>

Fonte: Programa para Escola Secundária e Técnico-Profissionais.

O programa se apresentava bem completo, dentro de uma formação erudita, com ênfase nos estudos teóricos, de apreciação e história da música. Ao contrário do que foi apresentado na Reforma Francisco Campos, em 1931, aqui houve uma ampliação dos conteúdos teóricos a serem aplicados, como o estudo de harmonia, além da grande quantidade de músicas incluídas, com ensaios de canções, muitas vezes, a quatro vozes. Tendo em vista a extensão do programa tornou-se praticamente impossível cumpri-lo na íntegra. Uma deficiência em qualquer tópico, em qualquer das séries, seja pela falta de tempo para o professor em dar conta de todo o conteúdo,

seja pela deficiência do aluno de assimilar conteúdo tão avançado e extenso, comprometia todo o restante do programa.

Além do exagero nos conteúdos, alguns tópicos se apresentavam sofisticados demais para uma formação musical básica, em que os alunos recebiam as canções prontas nas partituras, como por exemplo, a prosódia oferecida na 4ª série, conhecimento mais voltado para aqueles que trabalham com composição, sem falar no tempo necessário para este tipo de estudo. Outro ponto a ser destacado é a enorme quantidade de músicas a serem estudadas pelos alunos: ameríndia, africana, portuguesa, espanhola e etc. O professor precisaria aqui de várias aulas para contextualizá-las para os alunos, pois além de serem características das mais variadas regiões, apresentavam elementos estéticos diferenciados<sup>990</sup>. Outro dado a ser considerado era que para a boa execução das canções e hinos, por mais simples que elas fossem, tornavam-se necessários, certamente, vários ensaios, o que denotaria tempo. Enfim, esse conteúdo avançado extrapolava as próprias finalidades do ensino secundário em vigor, que dava ênfase na formação da “personalidade integral dos adolescentes” e na elevação da “consciência patriótica e humanística”<sup>991</sup>.

Em relação às *Escolas Normais*, as finalidades apresentadas para o curso secundário, de uma forma geral, se repetiram aí, contudo, às normalistas caberiam também “manter a interpretação justa dos hinos oficiais entre os escolares”<sup>992</sup>. Essa preocupação com os hinos oficiais assumia um dos pontos principais no Ensino Normal, no sentido de desenvolverem, nas futuras professoras, a capacidade de ensinar a correta interpretação dos hinos aos alunos da escola primária. Se por um lado, havia a ênfase no ensino dos hinos oficiais, por outro, não era encontrado aí o tópico das finalidades do ensino do canto orfeônico para o curso ginásial, ou seja, “desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra”<sup>993</sup>.

---

<sup>990</sup> Em relação às músicas estudadas nas escolas secundárias ver *Relação de Músicas estudadas e adotadas no “Centro de Coordenação”*. A relação Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 24:HVL:04.05.69.

<sup>991</sup> Conforme BRASIL, Decreto-lei nº 4.244, de 9 de abril de 1942.

<sup>992</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p.64.

<sup>993</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 56.

O programa do Ensino Normal foi apresentado por Villa-Lobos obedecendo a dois critérios: o primeiro ano era dedicado ao “preparo para integração” e o segundo à metodologia. As unidades didáticas foram assim distribuídas:<sup>994</sup>

### Escola Normal

1º ano	2º ano
I -Recapitulação da matéria dada no ensino ginásial. II -Experiências para encontrar o mínimo de capacidade musical (individual e coletiva). III - Recapitulação dos quatro hinos oficiais. IV - Recapitulação dos pontos essenciais das finalidades do ensino de canto orfeônico e da disciplina orfeônica. V - Exercícios de mansolfa simples e desenvolvido, para o desenvolvimento e conservação da consciência do som e do ritmo. VI – Exercícios sobre melodias fáceis reproduzidas por meio do mansolfa e realizados pelos alunos. VII – Leitura à primeira vista de solfejos orfeônicos. VIII – Aplicação de canções escolares desde o nível pré-primário até o secundário, a uma e duas vezes.	I – Conhecimento do programa oficial do ensino do canto orfeônico nas escolas do pré-primário ao ginásial. II – Métodos e processos para aplicar certos pontos elementares do ensino de canto orfeônico em classe, sem prejuízo do ensino da matéria obrigatória de cultura geral nem do horário escolar. III – Como fazer os alunos cantarem os quatro hinos (aula individual). IV – Como ensinar uma canção fácil, por audição, aos alunos que possuírem capacidade musical. V – Como aplicar a mansolfa para efeito da disciplina na classe.

Fonte: Programa para Escola Normal.

À Escola Normal cabia a formação de docentes para o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e, sobretudo, o ensino correto dos hinos oficiais. O objetivo era fazer o aluno conhecer a letra, a melodia e a harmonia dos principais hinos para bem executá-los nas comemorações das grandes datas cívicas do país e no ambiente escolar.

Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos deste espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar todas as suas ações e todos os seus pensamentos, e adquire, sem dúvida uma consciência musical autenticamente brasileira<sup>995</sup>.

Portanto, para corresponder a essa *verdadeira* função *formadora* e *socializadora*, o ensino do canto orfeônico, nos anos 1930 e 1940, produziu uma prática musical, em que os aspectos coletivos se sobrepuseram aos aspectos individuais, de tal forma que o ideal de *coletividade* ultrapassou o espaço escolar e foi para os estádios e praças públicas. E o grande destaque no

<sup>994</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 64-65.

campo do ensino musical do período foi, sem dúvida, Villa-Lobos que, ao mesmo tempo em que comandou as grandes concentrações orfeônicas, escreveu vários textos sobre o assunto e organizou um repertório musical que pudesse dar conta das necessidades surgidas na prática escolar daquele momento.

#### 5.2.4 – Os livros escritos pelo maestro

Percorri o livro, comovi-me à recordação de tanta coisa da infância ...  
Mas, isto é pessoal: muito e muito obrigado!  
Afrânio Peixoto<sup>996</sup>

“Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional, - eis o milagre realizado em doze anos no Brasil”, escreveu Villa-Lobos em seu livro *Educação Musical*, ao se referir ao governo de Getúlio. Para ele, a música vivia *divorciada* de sua verdadeira finalidade social e de seu objetivo educacional, sendo tratada como “um adorno raro, uma diversão mundana e luxuosa ou um passatempo das elites”. Mas, a música era muito mais do que isso, dizia o maestro: “era a própria voz da nacionalidade”<sup>997</sup>.

A fim de realizar sua função como formadora de uma consciência moral e cívica, Villa-Lobos propôs uma pedagogia específica para o ensino do canto orfeônico nas escolas. A montagem de toda uma estrutura de ensino, com a criação da SEMA, como se viu, teve como contrapartida, a produção de uma teoria e de um repertório musical que pudessem atender às necessidades dos professores, em cada nível de ensino. O maestro escreveu vários textos sobre o assunto e que foram reunidos em livros e/ou publicados em jornais da época, em forma de artigos. Mas, não cabe aqui, uma reprodução dos mesmos, na medida em que foram utilizados como fonte primária, no decorrer deste trabalho. Far-se-á uma rápida análise desse material,

---

<sup>995</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas.*, Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 11.

<sup>996</sup> Bilhete de Afrânio Peixoto ao maestro Villa-Lobos quando encaminhou a primeira versão do *Guia Prático* revisada por ele, a pedido do maestro. Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL: Pasta 27:HVL:04.08.12, p. 1.

<sup>997</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 7.

dando destaque ao *Guia Prático*, publicado em 1932 e aos dois volumes de *Canto Orfeônico*, de 1940, já que tinham a finalidade de uso pedagógico em sala de aula.

Pensando em termos de uma educação nacionalista, Villa-Lobos afirmou, em diversos trabalhos que a música deveria atrair a criança pelo ritmo, simplicidade e aspecto socializador, e seria sempre “um elo e um instrumento de coesão, facultando à comunidade infantil o prazer de sentir e de trabalhar com alegria”. Assim, as músicas mais adequadas seriam aquelas com as quais as crianças estivessem familiarizadas, ou seja, as cantigas de ninar, as canções de roda, as marchas e as brincadeiras rítmicas do cancionário popular, pois estimularia o interesse das crianças, facilitando a aquisição de noções técnica e moral, necessária ao ensino do canto coral orfeônico: o senso de ritmo e sentido de disciplina e de coletividade<sup>998</sup>.

Considerando o folclore como base da educação musical, Villa-Lobos estabeleceu em sua proposta pedagógica uma continuidade entre o repertório musical do folclore e os sons do mundo infantil, já que este, por ser conhecido pela criança, possibilitaria uma assimilação rápida dos cantos. Portanto, o folclore tornou-se uma disciplina fundamental para a educação infantil e para a consolidação de uma *identidade cultural brasileira*. A partir daí, colocava-se, para técnicos e professores da SEMA, a tarefa de montar a estrutura para o ensino musical nas escolas e, conseqüentemente, a elaboração de um repertório de canções folclóricas que pudesse atender a todo o esforço pedagógico realizado pelos professores na prática escolar. O resultado foi o *Guia Prático*, uma coletânea de documentos que:

[...] tendo como principal finalidade a educação artística e musical, é uma obra de documentos analisados e selecionados, obedecendo a uma ordem de classificação de música para a formação do gosto artístico como o mais agradável auxílio à educação cívico-social. [...]

A confecção dessas peças coordenadas numa coletânea selecionada, tem como objetivo orientar os jovens compositores regionais, e também poder ser desdobrada em várias finalidades e servir a diversos ramos de atividade escolar<sup>999</sup>

<sup>998</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, cit., p. 10-11.

<sup>999</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático. Estudo Folclórico Musical*. 1º volume. 1ª parte, São Paulo:Rio de Janeiro:Irmãos Vitale Editores, 1932, p. 3. Disponível no Museu Villa-Lobos:MVL.1999.21.0340. Sobre o Guia Prático ver também outros textos e livros do maestro como: *Educação Musical*, p. 38-45; *Boletim Latino Americano*. Tomo III, p. 396. Existem vários textos, em forma de artigos, escritos para jornais e disponíveis na Seção de manuscritos do Museu Villa-Lobos, a saber: *Educação Cívico-Artística – O Guia Prático e sua finalidade* – MVL: Pasta 27: HVL: 04.08.01; *Guia Prático* - MVL:Pasta 27:HVL:04.08.02; *Escolas primárias, Secundárias e Conservatórios* – MVL: Pasta 27:HVL:04.08.04; *O Guia Prático* – MVL: Pasta 27:HVL: 04.08.05; *Educação Cívico-Artística II e III – O Guia Prático e a Sema* (publicado no jornal *Correio da Manhã* em 04/08/1936 e 05/12/1936) – MVL: Pasta 27: HVL:04.08.09.

Segundo o maestro, essa obra foi delineada com “profundo estudo e extrema paciência de vinte anos de trabalho silencioso”, com o objetivo de “aplicar, sem demora, os meios, métodos, processos, realizações e material indispensável” para estabelecer “meios e processos psicológicos e materiais” para serem aplicados desde “o menino de rua até a sociedade, passando pela escola primária, pela multidão de festas populares” [...] sem ter “a vaidade de ser uma obra definitiva, mas de orientar nas criações musicais”<sup>1000</sup>.

Classificado a partir de uma ordem crescente de complexidade, o *Guia Prático* estava dividido em seis volumes: o 1º volume, denominado *Recreativo Musical*, continha 137 canções infantis populares, cantadas pelas crianças brasileiras; o 2º volume, denominado *Cívico Musical*, reunia uma coleção de hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros; o 3º volume, denominado *Recreativo Artístico*, constituído por canções nacionais e estrangeiras; o 4º volume, denominado *Folclórico Musical*, continha temas ameríndios puros, tanto do Brasil, como do resto do continente norte e sul americano, bem como, de melodias afro-brasileiras e, em geral, cantos do folclore mundial; o 5º volume, formado por uma coletânea eclética de peças do repertório mundial universal, com o fim de facultar ao aluno uma escolha própria que revelasse a evolução do seu gosto e o progresso em seus conhecimentos; enfim que determinasse o grau do seu aproveitamento e de suas tendências particulares; o 6º volume, denominado de *Artístico Musical*, uma coletânea selecionada de peças de repertório universal de música erudita, incluindo os clássicos e modernos, nacionais e estrangeiros<sup>1001</sup>.

Mesmo considerando que só o primeiro volume foi publicado, tratou-se de obra acolhida pela crítica especializada da época e que “emocionou Afrânio Peixoto”. A publicação reuniu 137 canções infantis populares, sobre as quais o compositor trabalhou harmonizando-as a duas, três e a quatro vozes. Estas canções foram recolhidas, segundo o maestro, em diversas regiões do país, realizando-se uma “importante pesquisa etnográfica musical”. A ficha de registro de cada canção era muito detalhada, segundo ele, e eram registradas as seguintes informações: “títulos da canção, melodia, onde e por quem foram recolhidos, autores, execução, ambiente, gêneros, finalidades, andamentos, caráter, origem e afinidades étnicas da melodia, ordem cronológica, indicação e

---

<sup>1000</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Cívico-Artística II e III – O Guia Prático e a Sema* (publicado no jornal *Correio da Manhã* em 04/08/1936 e 05/12/1936) – MVL: Pasta 27: HVL:04.08.09, p. 2-3.

<sup>1001</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático. Estudo Folclórico Musical*. 1º volume. 1ª parte, São Paulo:Rio de Janeiro:Irmãos Vitale Editores, 1932, p. 3. Disponível no Museu Villa-Lobos: MVL.1999.21.0340. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*, Rio de Janeiro:Museu Villa-Lobos, 1991, p. 38-39.

observações”<sup>1002</sup>. Em relação às origens e afinidades étnicas, Villa-Lobos chegou a registrar no livro um quadro com todos os cruzamentos possíveis dos principais povos que se estabeleceram no Brasil. O gráfico, apesar de confuso, é representativo da ideia corrente na época, das “raças formadoras de nossa nacionalidade” e da formação de uma música nacional. Segundo o maestro, as principais civilizações que serviram de base, a partir de 1500, para a formação da música brasileira, desde as canções infantis populares até o canto regional, foram a italiana, a francesa, a saxônia, a moura e a negro-africana. Além dessas, destacou as influências do índio na formação da música nacional, embora estivessem, segundo ele, “em processo de desaparecimento devido aos sincretismos, salvo casos raríssimos”<sup>1003</sup>. A ideia era mostrar que a variedade de influências sofridas pelo Brasil produziu igualmente uma variedade de tipos melódicos regionais, e que estas influências caminhavam em direção a uma música *nacional*. O *Guia Prático*, portanto, era resultado dessa tentativa de reunir uma música regional que definiria o patrimônio folclórico do país.

Como resultado desse trabalho, diversas canções infantis populares foram revisadas por Afrânio Peixoto, membro da Academia Brasileira de Letras, tendo sido as melodias registradas em partituras. Sobre a obra, Afrânio escreveu:

É admirável. Recolher o disperso; salvar o esquecido e o esquecível; estilizar o agreste e o popular; dar às nossas crianças, daqui e, depois, de todo o Brasil, um *bouquet* de cantigas de todos nós, ontem e hoje, uma alma melódica com um... é o que Você fez ... muito e muito obrigado! Você, que faz, genialmente, “Villa-Lobos”, faz igualmente assim, a obra de “Mestre Povo”. Obrigado por ele, de minha devoção, como o outro...<sup>1004</sup>.

Villa-Lobos enfatizou a importância desse trabalho de registro e pesquisa folclórica realizado, que resultou no *Guia Prático*, afirmando que ele refletiu na criação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Realmente a realização de pesquisas folclóricas compunha a grade curricular da disciplina *Etnografia Musical e Pesquisas Folclóricas*, através da qual, o futuro professor aprenderia os principais métodos de coleta de material folclórico musical.

<sup>1002</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Notas explicativas sobre o índice e quadro sinótico das músicas para a educação e formação do gosto artístico”. In: *Educação Musical*, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 39-45.

<sup>1003</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Notas explicativas sobre o índice e quadro sinótico das músicas para a educação e formação do gosto artístico...”, cit., p. 43-44.

No entanto, não há comprovação de que o material do folclore regional, utilizado no *Guia Prático*, tenha sido resultado de pesquisas realizadas pelo próprio maestro. Muito provavelmente não, pois todas as viagens realizadas por ele, no início da década de XX, não tiveram o caráter de pesquisa folclórica. Foram viagens a trabalho que, com certeza, colocaram-no em contato com o folclore local, mas sem a preocupação de registros e catalogação de material. Sobre a questão, Avelino Romero, em seu livro *Música, Sociedade e Política*, afirma, a partir de um artigo escrito por Otavio Bevilacqua, que Villa-Lobos teria herdado de Alberto Nepomuceno uma coleção de canções populares, fruto de seus estudos, e que é bem possível que tenha se utilizado desse material em suas composições<sup>1005</sup>. Talvez seja essa a explicação para a origem de todo esse material.

Em suma, o *Guia Prático*, para além da sua condição de repertório, sintetizava algumas das concepções que orientariam o ensino do canto orfeônico, na medida em que delimitava a ideia do que era o *nacional* e o *estrangeiro*; da música folclórica e da música artística; do índio ao europeu, da nação, etc., possibilitando ao aluno, no final do processo, estabelecer afinidades culturais e, a partir daí, alcançar a condição de membro da *comunidade nacional*.

Além do *Guia Prático*, a obra didática de Villa-Lobos incluiu *Solfejos e Canto Orfeônico*, ambos publicados, em 1940, em dois volumes. O primeiro volume compunha marchas e canções de vários estilos para o que chamou de *a educação consciente* da unidade de movimento. Em sua capa vinha a informação de que era adotado no Colégio Pedro II, nas escolas e cursos da SEMA. Com 41 peças musicais, dentre arranjos de Villa-Lobos sobre músicas de outros compositores, ou mesmo anônimo; além de composições suas e músicas de outros compositores, o primeiro volume estava assim composto: 12 canções e marchas escolares (“Meus Brinquedos”, “Vamos Crianças”, “Vamos Companheiros”, “Carneirinho de Algodão”, “Soldadinhos”, “A Jangada”, “Meu Sapinho”, “Volta do Recreio”, “Ida para o Recreio”, “Passeio”, “Vocalismo” e “Canção Escolar”); 13 canções patrióticas (“Canção Cívica do Rio de Janeiro”; “Meu Brasil”. “Brasil Unido”, “Regosijo de uma raça”, “Canção do Norte”, “Brasil Novo”, “Cantar para viver”, “Desfile aos heróis do Brasil”, “Heranças da nossa raça”, “Meu país”, “Tiradentes”, “Verde Pátria” e “Sertanejo do Brasil”); 6 canções de ofício (“O ferreiro”, “Canto do lavrador”, “Canção

---

<sup>1004</sup> Bilhete de Afrânio Peixoto ao maestro Villa-Lobos ao encaminhar primeira versão revisada por ele do *Guia Prático*. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:MVL: Pasta 27:HVL:04.08.12, p. 1.

<sup>1005</sup> ROMERO, Avelino. *Música, Sociedade e Política...*, cit., p. 298. O artigo foi publicado numa revista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928.

do operário brasileiro”, “Canção do trabalho”, “Canção do marceneiro” e “Canção da imprensa”); 6 canções militares (“Duque de Caxias”, “Deodoro”, “Canção do Artilheiro da Costa”, “Mar do Brasil”, “Alerta! – canção do escoteiro” e “Saudação a Getúlio Vargas”); Canções diversas (“Canto dos Índios *Parecis – Nozani-ná*”, “O canto do Pagé”, “Canção dos Artistas” e “Dia da Alegria”).

O segundo volume da obra, “de grau mais adiantado”, compreendia: vocalismos, ditados, imitações, cânones e fugas. Sobre a obra Villa-Lobos afirmou que atendia aos dois elementos essenciais da música – o som e o ritmo –, permitindo ao aluno exercitar o conhecimento e a familiaridade com a observação dos valores e a entoação dos intervalos; além de colocar em prática os processos adotados para este fim, com a manossolfa, exercícios para a consciência da unidade de movimento, solfejos e ditados. Dentre as composições desse segundo volume destacam-se: “Brincadeira de pegar”, “Esperança da mãe pobre”, “Feliz aniversário”, “Boas-festas”, “Feliz Natal”, “Feliz Ano-Novo”, “Boas vindas”, “Quadrilha das estrelas no céu do Brasil (dividida em “Introdução”, “Quadrilha brasileira”, “Fui no Itororó”, “Cantiga de roda” e “Anda à roda”); “Juramento”, “O trenzinho”, “P’rá frente, ó Brasil!”, “As costureiras”, “Pátria”, “Hino à vitória”, “Bazzun” e “Invocação em defesa da pátria”. Há ainda arranjos para temas populares, obras de outros autores ou anônimas: “O balão de Bitú”, “Repiu-piu-piu”, “Minha terra tem palmeiras”, “O gaturano”, “cantiga de rede”, “Brasil”, “Aboios”, “Canção do marinheiro”, “Mês de junho”, “Cântico do Pará”, “Cantos de Çairé (números 1, 2 e 3), “Evocação”, “Canide Ioune – Sabath”, “Um canto que saiu das senzalas”, “Xangô”, “Santos Dumont”, “Canção do pescador brasileiro”, “marcha para Oeste”, “A sanfona”, “Estrela é lua nova”, “Jaquibáu”, “Vira”, “Na risonha madrugada”, “O tamborzinho”, “Terra natal” e “Remeiro de São Francisco”<sup>1006</sup>.

Os volumes compreendiam ainda um caderno de solfejos, compostos de uma coletânea de solfejos e ditados escolhidos e selecionados, que serviam para estudos e exercícios aplicados em provas parciais e aulas dos cursos do Conservatório, e os mais fáceis, para os alunos do ensino primário e ginásial<sup>1007</sup>. Em suma, a obra sintetizava a necessidade de ser ministrada à juventude,

<sup>1006</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Prefácio”. In: *Solfejos - Canto Orfeônico*. 1º e 2º volumes. São Paulo:Rio de Janeiro:Irmãos Vitale Editores, 1940, p. 1. Disponível no Museu Villa-Lobos: p.322-323.

<sup>1007</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro:Museu Villa-Lobos, 1991, p. 46.

exercícios constantes de marchas, cantos ou cantigas marciais para a perfeita execução dos hinos, numa conveniente educação do “ritmo da vontade”<sup>1008</sup>.

Além dos manuais de canto orfeônico, os programas de ensino elaborados por Villa-Lobos frente à SEMA foram publicados em *Programa de Ensino da Música – Jardim de Infância, Escolas Elementar, Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. O livro, com 84 páginas, foi publicado pelo Departamento de Educação do Distrito Federal em 1937 e, no seu prefácio, o maestro fez um breve histórico de sua chegada à SEMA, em 1932, a convite do Diretor Geral do Departamento de Educação, para assumir as funções de orientador de música e canto orfeônico no Distrito Federal. Em seguida, expôs os objetivos e finalidades do ensino do canto orfeônico, suas preocupações iniciais com a especialização e aperfeiçoamento do magistério; com a propaganda, junto ao público, e com a importância e utilidade do ensino da música em cada nível de ensino. Na verdade, o livro funcionava como uma síntese de sua proposta e de sua concepção pedagógica. As ideias expostas neste livro foram reproduzidas em todo o restante de sua obra, com exceção de sua vinculação a Anísio Teixeira, que foi omitida nos demais livros<sup>1009</sup>.

Em 1941, um pequeno livro intitulado *A Música Nacionalista no Governo Vargas*, com 14 capítulos e 69 páginas, foi publicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e pode servir de ajuda para uma melhor compreensão da posição do canto orfeônico no pensamento de Villa-Lobos e o seu papel político-pedagógico. O DIP não só não publicaria nada que fosse contrário às orientações governamentais, como ainda, cumprindo a sua função, orientava a divulgação do que fosse considerado *útil* à consolidação do regime.

Inicialmente, Villa-Lobos afirmou a necessidade de recuperar a verdadeira finalidade social da música e o seu destino nacional, exaltando as conquistas do Estado Novo nessa direção<sup>1010</sup>. Para o maestro, o tratamento dado anteriormente à música no ensino oficial, visando somente uma formação artística, revelava-se insuficiente ao preenchimento de “sua verdadeira função de música socializada”. Como “voz da nacionalidade” a música não podia ser considerada como um simples adorno ou como elemento estranho à coletividade.

---

<sup>1008</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos - Canto Orfeônico*. 1º e 2º volumes. São Paulo:Rio de Janeiro:Irmãos Vitale Editores, 1940, p. 1. Disponível no Museu Villa-Lobos: P.322.1.1 a P. 323.1.3.

<sup>1009</sup> Ver Departamento de Educação do Distrito Federal. *Programa do Ensino de Música*. Distrito Federal, 1937, p. VII-XII.

<sup>1010</sup> VILLA-LOBOS, H. *A Música Nacionalista no Governo de Getúlio Vargas*. DIP. 1941, p. 7.

Villa-Lobos considera que “o problema da fixação da consciência musical brasileira – tal como foi encarado pelo atual regime” implicava fatores de ordem sociais muito complexos. Não se tratava de uma questão somente de ordem estética, mas “um sério problema educacional”. Segundo as palavras do compositor, “tratava-se de preparar a mentalidade infantil, para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras”. O caminho apontado pelo maestro foi o canto orfeônico que ao reunir, em primeiro lugar, os elementos necessários a uma verdadeira formação musical e, em segundo lugar, o poder de socialização, predispunha o indivíduo à noção de solidariedade e à viver em coletividade<sup>1011</sup>.

Na análise que desenvolveu a respeito da situação da cultura brasileira, Villa-Lobos afirmou poder sentir que *a intenção do chefe do governo* não foi a de legar ao país somente “uma nova estrutura política, social e econômica”. Além disso, Vargas “em boa hora resolveu atentar nos fenômenos de ordem moral e cultural, como um dos meios mais eficientes de solucionar o problema da unidade nacional”. O canto orfeônico é apontado, em toda a sua obra, como um dos elementos de que o governo lançou mão buscando atingir a “unidade espiritual brasileira”<sup>1012</sup>.

A implantação do canto orfeônico como uma nova proposta pedagógica exigia instrumentos didáticos, pessoal preparado e estruturas de apoio. A criação da SEMA é apresentada pelo compositor como a resposta do “chefe do governo” à situação. Mas, aqui se coloca uma questão: por que Villa-Lobos neste texto atribuiu a Vargas a criação da SEMA? Não poderia tratar-se de um engano, já que o maestro dirigia a SEMA desde a sua criação. A omissão do nome do ex-secretário teria sido uma imposição do DIP ou uma escolha do autor? A questão ainda se complica se considerarmos que Anísio convidou Villa-Lobos a integrar sua equipe e criou a SEMA para viabilizar o seu trabalho, como ele próprio afirmou em *Programa do Ensino de Música*. Quando Anísio foi afastado da Secretaria de Educação, em 1935, toda a sua equipe o acompanhou afastando-se dos seus cargos, salvo Villa-Lobos que, num primeiro momento se colocou também demissionário, mas logo depois voltou atrás. A omissão do nome de Anísio aparece ainda no capítulo “Os Primórdios do Canto Orfeônico”. Villa-Lobos mencionou o trabalho desenvolvido em São Paulo, em 1931, indicando o nome do interventor João Alberto como patrocinador da iniciativa, mas ao referir-se ao Rio de Janeiro, omitiu novamente o nome de Anísio Teixeira.

---

<sup>1011</sup> VILLA-LOBOS, H. *A Música Nacionalista...*, cit., p. 10.

<sup>1012</sup> VILLA-LOBOS, H. *A Música Nacionalista...*, cit., p. 15.

O livro faz ainda um balanço das realizações do projeto: concentrações, organização dos orfeões, programas de concertos. Qual a situação que se apresenta neste balanço? Nove páginas são dedicadas ao movimento orfeônico no Distrito Federal e menos de uma ao canto orfeônico nos estados. As poucas linhas dedicadas aos estados registram o apelo enviado aos interventores e aos diretores de instrução, no sentido de interessá-los pelo ensino da música nas escolas. Este *apelo* teria produzido “interesse e simpatia em muitos estados”, levando à decisão, de alguns, de enviar professores para a realização dos cursos especializados existentes no Distrito Federal. Isto deve ser lido como uma indicação de que, como outros projetos federais, o canto orfeônico, apesar de suas intenções de integração nacional, não conseguia repercutir longe do poder central? Podemos perguntar-nos ainda o que produziu esta dificuldade de consolidação: insuficiência de material humano devidamente capacitado, resistências políticas, divergências quanto à própria concepção pedagógica? O esclarecimento destas questões implica, talvez, em ampliar as pesquisas nos outros estados, pois só assim poderemos dimensionar, com segurança, o alcance dessa proposta pedagógica no âmbito nacional.

No momento, o que se pode afirmar é que o trabalho de demonstração do ensino do canto orfeônico, construído no Distrito Federal, *parece* ter repercutido de forma irregular pelo resto do país. Certamente vários orfeões foram criados, mas o canto orfeônico, enquanto proposta nacional, não conseguiu se consolidar como prática hegemônica em todo o país, embora tenha sido incluído no currículo de muitas escolas de vários estados. Assim, Villa-Lobos, apesar do apoio de Vargas encontrou obstáculos ao seu projeto. O próprio compositor se referiu, em várias ocasiões, às resistências e incompreensões, enfatizando a necessidade de um trabalho de convencimento em vários níveis. Dentro do próprio governo, a proposta parece não ter sido unânime. O próprio ministro Capanema não apresentou em relação ao canto orfeônico, de imediato, grande entusiasmo, e teria mesmo considerado a possibilidade de substituí-lo por “educação artística”, compreendendo aí a educação plástica e a educação musical, na Lei Orgânica do Ensino Secundário. Também do Exército partiam pressões contra os gastos envolvidos nas concentrações orfeônicas<sup>1013</sup>.

A proposta do canto orfeônico foi apresentada também em *Educação Musical* (volume 13 da coleção Presença de Villa-Lobos) e é uma reedição do texto, com mesmo nome, publicado

---

<sup>1013</sup> HORTA, J. S. B. *O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia – Regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro:Ed. UFRJ,1994, p. 186.

por Villa-Lobos em 1946, no *Boletim Latino Americano de Musica*, Ano VI, Tomo VI. Ai estão reunidos e reescritos textos anteriores: a *Conferência de Praga* foi traduzida, capítulos da *Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas* foram reescritos e alguns trechos eliminados. Instruções e programas dos cursos de Canto Orfeônico, apresentados. As finalidades do ensino do canto orfeônico são descritas na “Instrução e Unidades Didáticas do Ensino do Canto Orfeônico nas Escolas Pré-Primárias e Primárias, Curso Normal, Escolas Secundárias e Técnico-Profissionais”, a saber: estimular o hábito do perfeito convívio coletivo; desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra; proporcionar a educação do caráter em relação à vida social; incutir o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar; despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas; promover a confraternização entre os escolares<sup>1014</sup>.

A formulação apresentada nessas “Instruções” representou, sem dúvida, uma mudança no discurso do canto orfeônico anterior. No Programa de 1932, os objetivos *disciplina, civismo e educação artística* davam a tônica da formulação. Estes três objetivos apareceram aí mais matizados, ocupando a educação artística um maior espaço. Entretanto, mesmo mudando a ênfase, Villa-Lobos não fez nenhuma mudança radical no rumo da proposta.

Tendo em vista este quadro, a obra *Educação Musical*, representaria uma simples apresentação, em linguagem adaptada à nova situação política, dos princípios e orientações iniciais do canto orfeônico? A republicação de trabalhos anteriores e a utilização de trechos inteiros ou ligeiramente modificados sugerem uma resposta afirmativa, mas é necessário considerar a questão sob outros ângulos. A proposta pedagógica do canto orfeônico se vinculou ao desenvolvimento de um conjunto de valores compatíveis com uma perspectiva que enfatizava o trabalho coletivo. As ideias de disciplina, solidariedade, cooperação como bases necessárias para a produção de um resultado harmonioso foram fundamentais na construção da concepção de mundo de acordo como um modelo industrial moderno. Tratava-se de um conjunto de valores ligados a uma nova concepção de trabalho e da sociedade que buscava se modernizar. Portanto, “o êxito está na comunhão” e seria preciso, segundo esse discurso, superar os “individualismos excessivos” em prol da construção comum de um país poderoso, ou seja, moderno. O nacionalismo e o civismo acrescentaram a esta proposta, um elemento emocional, em favor da união em torno de um projeto comum a todos, independentes de classes.

---

<sup>1014</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 56-69.

### 5.2.5 – O ensino do canto orfeônico *segundo* as professoras de música

De fato, [...] poucas atividades podem concorrer com a Música no sentido de estimular a solidariedade, a cooperação e o altruísmo, realizando a integração do indivíduo dentro do seu meio social.

Maria Olympia de Moura Reis<sup>1015</sup>

Em seu trabalho de implantação do ensino de canto orfeônico nas escolas municipais do Distrito Federal, Villa-Lobos contou com a colaboração efetiva de sua equipe da SEMA, além de vários professores e orientadores de ensino. Estes professores, em grande parte mulheres, a cada fim de período letivo, elaboravam relatórios de suas atividades escolares que eram encaminhados ao superintendente, relatando suas experiências, suas dificuldades e os seus acertos. Todavia, longe de se constituírem documentos puramente técnicos, eles estavam recheados de impressões, concepções e visões de mundo daqueles que vivenciaram a prática do ensino musical em sala de aula. Parte desses relatórios foram depositados no acervo do Museu Villa-Lobos, sendo que, o único com uma série mais consistente – 1935 a 1946 – foi elaborado pela professora Maria Olympia de Moura Reis, razão pelo qual, foram aqui utilizados a título de exemplo de relato sobre a prática musical escolar<sup>1016</sup>.

Professora da Escola José de Alencar e, mais tarde, uma das orientadoras especializadas da SEMA, Maria Olympia deixou registrada, em boa parte de seus relatórios e textos, sua concepção de música, enquanto *linguagem da alma*, além de destacar a relação entre o ensino musical e a formação de hábitos de *disciplina coletiva*, com o objetivo de formar uma *nação forte e coesa*.

<sup>1015</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Repercussão do Ensino do Canto Orfeônico fora do Distrito Federal*. Trabalho apresentado em 8 de maio de 1942, p. 1. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22:HVL:04.05.28 (8p).

<sup>1016</sup> Os relatórios da professora Maria Olympia de Moura Reis foram doação de Mercedes Reis Pequeno (1921-2015), filha da professora e responsável pela Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, por muitos anos. Cf. <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2015>. Acesso em 15/07/2017. Existem também no acervo de correspondência do Museu Villa-Lobos, cartas trocadas entre o maestro e Maria Olympia, onde era clara a afinidade e a confiança que ele tinha por ela. O maestro chegou, inclusive, a convidá-la para exercer o cargo de secretária do *Orfeão de Professores*, mas este foi recusado, com o argumento de sua enorme responsabilidade nas escolas municipais do Distrito Federal, além de seus encargos familiares. Carta disponível na Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos: REIS, Maria Olympia de Moura: sem número (4p).

Cultivando o prazer estético do canto orfeônico, vai a criança simultaneamente educando o gosto artístico, socializando-se, formando um sadio sentimento de patriotismo e habituando-se a subordinar o interesse pessoal ao interesse coletivo, pois dentro de um ritmo comum, suavemente corrigem-se os impacientes, como os tardos e displicentes.

Assim, essa disciplina coletiva, ao em vez de ser imposta com rigidez, passará a ser espontânea e até desejada, na proporção da habilidade do professor e da compreensão que vá transmitindo a seus alunos, de que a liberdade não é indisciplina e que, em se tratando de interesse coletivo, a necessidade de cooperação nos leva, naturalmente, a abdicar de interesses egoísticos<sup>1017</sup>.

Em seu relato foi recorrente a referência ao trabalho de Villa-Lobos e de Anísio Teixeira “em prol da educação”, reafirmando os pressupostos da época de que “a educação iria resolver os problemas brasileiros” e, por conseguinte, destacando o papel do canto orfeônico neste processo, ao agir como propagador de novos hábitos da vida social e de disciplina<sup>1018</sup>.

Como já mencionado, os relatórios englobaram o período de 1935 a 1946, exceto o do ano de 1945 que não consta no acervo do Museu. Em geral, estes confirmam algumas das práticas educativas da época e presentes na concepção pedagógica de Villa-Lobos, como questões ligadas ao repertório musical; ao tempo escolar da atividade musical; ao material didático e ao método de ensino. A professora também registrou as dificuldades encontradas em sua prática escolar, principalmente no que dizia respeito à falta de professores especializados, acarretando-lhe uma sobrecarga de trabalho.

No relatório de 1935, por exemplo, a professora destacou a “aptidão e o interesse musical” de todos os alunos matriculados na Escola José de Alencar, cerca de 1.220. Entretanto, além desse interesse geral, ressaltou o desempenho de dois, em particular: a menina Esther Naiberger, de 9 anos de idade e aluna do 4º ano, como sendo “já notável pianista com especial talento para a composição” e o menino Luiz Carlos Capistrano do Amaral, aluno do 5º ano, como “um ótimo regente, com absoluta segurança de ritmo, consciência do som e domínio sobre o conjunto”; tendo sido o primeiro regente do orfeão artístico da escola e, por iniciativa própria, teria formado fora dela “conjuntos de crianças a quem ensina e rege canções e hinos que

---

<sup>1017</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Trabalhos apresentados ao Dr Carneiro Leão nos Cursos de Orientadores Especializados*, em 4 de outubro de 1937, p. 3. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos:Pasta:19:HVL:04.01.27 (8p).

<sup>1018</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. “*Palestra realizada na Escola José de Alencar*”, em 21 de outubro de 1932, 7p. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos:Pasta 24:HVL:04.05.54, p.5-6.

aprende”<sup>1019</sup>. Menção a exemplos como esses eram comuns nos relatórios, tendo sido repetido, inclusive, por Villa-Lobos, em seu *Relatório* de 1937, como uma das formas de comprovar e enaltecer o papel da música no processo educativo.

O relatório, entretanto, não continha só elogios. Nesse ano a professora se queixou da dificuldade de controlar a disciplina dos alunos, sendo dois os motivos apontados: primeiro, porque nas demais aulas da escola eram permitidas uma “disciplina frouxa”, incompatível com a música e segundo, porque precisava reunir várias turmas para os ensaios de conjunto, ficando com a tarefa de ensaiar e ao mesmo tempo controlar a disciplina, inclusive dos “alunos ouvintes”. Estes ensaios estavam previstos, como já dito, nos planos pedagógicos elaborados por Villa-Lobos. Essa queixa se repetiu, contudo, em vários outros relatórios, apontando a falta de professores especializados, como uma das razões para “se juntar as turmas”. Segundo Maria Olympia, eram ministradas 4 aulas diárias de 45 minutos cada uma, com duas turmas para cada aula, seguindo o sistema de Platoon. Nesse período eram realizados os “ensaios de conjunto”, bem como, a classificação dos alunos por vozes, afinação e disciplina, através do preenchimento de uma ficha de avaliação, seguindo os critérios da SEMA. Essa classificação servia para a seleção dos alunos que iriam compor o Orfeão Artístico da escola<sup>1020</sup>. No relatório também se referiu ao repertório adotado nas aulas, listando todas as canções ensinadas na escola, composta por hinos cívicos e canções folclóricas, além de indicar os principais erros cometidos pelos alunos na execução do Hino Nacional e do Hino à Bandeira, destacando a importância em corrigi-los.

Quanto à metodologia e aos programas adotados, a professora disse:

O ensino [...] feito por audição, foi sempre precedido de uma explicação relativa ao gênero da música, sua origem ou seus autores, sentido da letra e declamação rítmica correspondente; dando assim ensejos a palestras com os alunos sobre a história da Música, o caráter da música brasileira, suas fontes de origem, biografias de grandes artistas, etc., dosando o ensino de acordo com o nível mental da classe.

As canções mais fáceis, reproduzidas no quadro-negro e devidamente analisadas, foram utilizadas para o ensino gradativo das noções elementares de

<sup>1019</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Relatório do trabalho executado no ensino de Música e Canto Orfeônico, durante o ano letivo de 1935 – Grupo Escolar José de Alencar*, em 11 de dezembro de 1935, 12p. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.33, p. 1. Sobre esses dois casos ver Relatório de 1937, publicado no *Boletim Latino Americano de Musica*. Montevideo, Tomo III, abril de 1937, p. 395.

<sup>1020</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Relatório do trabalho executado no ensino de Música e Canto Orfeônico, durante o ano letivo de 1935...*, cit., p. 2. Quanto à ficha a ser preenchida pelos professores ver Anexo VII.

teoria musical, tais como: pauta, clave de sol, nome e entoação das notas da pauta e notas suplementares inferiores até sol, escala, diferenciação prática entre escala diatônica do modo maior e a de modo menor, graus da escala maior, intervalos, tom e semitom, acidentes, graus da escala empregados na formação do acorde perfeito da Tônica (afinação orfeônica), representação gráfica de um acorde e de uma música a duas ou mais vozes, compasso unário, explicação e representação dos valores relativos das notas e das pausas, compassos simples quartenário, binário e ternário e sua representação, travessão, divisão rítmica, significação da fração de compasso. [...].

Leitura, solfejo e cópia nos cadernos, de pequenas melodias fáceis escritas no quadro, para exercitar as noções aprendidas.

Exercícios de ritmo e disciplina.

Efeitos orfeônicos.

Desde o início das aulas, a manossolfã foi sempre o grande auxiliar do ensino da música. Exercícios de manossolfã simples e desenvolvido a duas e três vozes.

Exercícios vários de vocalização.

Eis, em resumo, o que foi ensinado durante o ano letivo de 1935, nas classes especializadas da escola, visando sempre a educação do ouvido e do gosto artístico; sendo que a parte teórica poderia ter sido mais desenvolvida, se não fossem tão frequentes as demonstrações e festas escolares em que tiveram os alunos de tomar parte e que obrigavam a numerosos ensaios de conjunto<sup>1021</sup>.

A professora também destacou neste relatório, a ausência de aulas de música para as 1ª e 2ª séries primárias na escola, apontando a necessidade de um estudo maior para estes segmentos, contrariando, portanto, as afirmações de Villa-Lobos em seus relatórios e levantamentos estatísticos de que houve um aumento vertiginoso do ensino de canto orfeônico no período. Na prática, entretanto, em muitas escolas, as aulas de música tinham sido introduzidas apenas em algumas séries. A escassez de professores para a área agravava a situação, além das dificuldades na própria estrutura.

A partir das informações de Maria Olympia constata-se que, de certa forma, a professora seguia as diretrizes didáticas propostas no programa elaborado por Villa-Lobos. Entretanto, não deixou de apontar os problemas: uma carga horária reduzida para a disciplina; a falta de professores especializados; a sobrecarga de trabalho; e a realização dos inúmeros ensaios para as apresentações cívicas, a que eram submetidos os alunos. Estas questões, ora apontadas pela professora, se repetiram nos relatórios dos anos subsequentes, embora este de 1935 tenha sido o mais minucioso de todos.

A partir de 1936, a professora disse ter assumido a função de orientadora especializada de Música e Canto Orfeônico, o que, na prática, se traduziu em mais trabalho. Ela passou a ser responsável por todas as escolas primárias, da 1ª a 4ª Circunscrição, além de três Escolas Experimentais, perfazendo um total de 58 escolas, que funcionavam em dois, ou mesmo, em três turnos. Dessas 58 escolas, somente 38 receberam o ensino musical, contando com um total de 27 professores especializados. As 20 escolas restantes ficaram, durante todo o ano, sem professores para a matéria, lamentava a professora, embora tenha assinalado que, em relação a outras especializações, como desenho e educação física, o ensino de música houvesse recebido um número maior de professores. Segundo Maria Olympia, essa situação se agravou ainda mais, quando o governo resolveu tornar obrigatório o canto do Hino Nacional nas escolas. Diante de tal exigência, salientou que sua função de orientadora, muitas vezes, foi reduzida “a trabalho de professora de emergência”, destinado a suprir faltas de professores, ensaios para apresentações”. E desabafou: “Mas um trabalho realizado afobadamente para satisfazer as necessidades de momento, não pode ser considerado ensino de música – porquanto não pode preencher a finalidade educativa a que ele se destina”<sup>1022</sup>. Concomitante ao trabalho de orientação, a professora tinha de frequentar, duas vezes por semana, o Curso de Orientadores, no Instituto de Educação, o que demandava mais do seu tempo. Portanto, além das queixas do acúmulo de trabalho, a professora apontava o desvio da função educadora do ensino musical.

No relatório de 1936, ela também teceu comentários acerca do programa adotado nas escolas, destacando que o ensino de Teoria Aplicada, principalmente “nas turmas de 4º e 5º anos precisava ser mais bem cuidado”, sendo que “em algumas escolas ele havia sido simplesmente abandonado”. Considerando a extensão e a complexidade dos programas propostos por Villa-Lobos e, somado a falta de professores, a tarefa ficava simplesmente impossível de ser cumprida. Ainda neste ano destacou a vinda da professora paraense Maria Schivazappa, comissionada pelo seu estado para fazer um estágio no Distrito Federal, ficando esta sob sua orientação, a pedido do maestro Villa-Lobos, além da orientação de algumas alunas da Universidade do Distrito Federal. Foi intensa também a participação da professora nas festas escolares e solenidades cívicas

---

<sup>1021</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Relatório do trabalho executado no ensino de Música e Canto Orfeônico, durante o ano letivo de 1935...*, cit., p. 6 e 7.

<sup>1022</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Relatório apresentado ao maestro H. Villa-Lobos, muito digno Superintendente de Educação Musical e Artística, pela Orientadora Especializada de Música e Canto Orfeônico, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1936*, em 31 de dezembro de 1936, p. 1-2. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.34 (10p).

durante todo o ano: Centenário Carlos Gomes, Centenário de Pereira Passos, Missa Campal na Praia do Russel, Dia da Pátria, várias sessões cívicas promovidas pela SEMA, etc. A professora encerrou o relatório se referindo “aos dias incertos em que vivem” e desejando que a SEMA, no ano seguinte, pudesse expandir “as vantagens de uma educação disciplinar obtida através do ensino da música, não só pelo interesse que desperta, como pelo desenvolvimento do civismo e do gosto artístico”<sup>1023</sup>. Não devemos perder de vista que a professora escrevia às vésperas do golpe que levaria à instauração do Estado Novo e, sutilmente, deixou escapar o momento de instabilidade pelo qual o país passava e que mudaria como se sabe, a vida do maestro, já que este passaria, a partir daí, a ser o grande organizador das concentrações orfeônicas.

No relatório do ano seguinte, a professora voltou a falar da carência de professoras de música nas circunscrições em que coordenava (de 5ª a 8ª). Destacou o trabalho voluntário de várias professoras do *Orfeão de Professores*, a fim de amenizar a total ausência, em várias escolas do ensino musical. Voltou a afirmar que o “trabalho de emergência”, a que se via obrigada, acabava por desvirtuar o ensino de música, dando-lhe o “caráter de preparador de festas, colocando a música extracurrículo, ao invés de integrá-la nas atividades gerais da escola”<sup>1024</sup>. Novamente se reportou à questão da redução, em algumas escolas, dos horários das aulas de música chegando, às vezes, a serem inferiores a trinta minutos, o que prejudicava completamente, “não só a eficiência no sentido musical, como a educação da disciplina coletiva e do civismo, que constitui o principal objetivo do ensino de música na escola primária”. Em muitas escolas, segundo a professora, essa orientação partiu da própria direção, sugerindo ao superintendente, a “rejeição de tal situação”, o que, “aumentaria o prestígio dessas professoras”, ou então, “seria melhor aproveitá-las em outras escolas, onde as condições fossem mais favoráveis”<sup>1025</sup>. Também aqui relacionou as comemorações cívicas por ela organizadas, destacando o repertório adotado e a relação das escolas e a relação dos professores envolvidos. Nota-se que a lista dessas comemorações foi bem extensa, em comparação aos anos anteriores. De um total de 11 páginas do relatório, 5 foram dedicadas a listar essas solenidades. Com um

---

<sup>1023</sup> Idem, p. 6-10.

<sup>1024</sup> REIS, Maria Olympia de Moura Reis. *Relatório apresentado ao Maestro H. Villa-Lobos, M.D. Superintendente de Educação Musical e Artística, pela Orientadora Especializada de Música e Canto Orfeônico, relativos aos trabalhos executados no exercício de 1937*, em 30 de dezembro de 1937, p. 2. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.35 (11p).

<sup>1025</sup> Idem, p. 3.

discurso impregnado por ideias de nacionalismo ufanista, a professora, a todo momento, realçava a função do canto orfeônico como uma demonstração de disciplina coletiva e de civismo.

Em 1938, Maria Olympia manteve-se como orientadora especializada, nas mesmas circunscrições do ano anterior. No relatório deste ano, o destaque novamente foi a situação deficitária de professores, destacando que a dispensa ocorrida de 24 professoras especializadas em música em sua circunscrição, só agravou o quadro. Conseqüentemente, passou a contar com um efetivo de 13 professores, sendo que, cada um deles tinha que trabalhar em duas a três escolas para atender a cerca de 23 escolas, dentre as 73 existentes, nas circunscrições sob sua responsabilidade. Mas, apesar do quadro deficitário de professores, destacou que “o serviço de música foi regularmente solicitado por diretores de escolas e superintendentes”, para a realização de cerimônias cívicas e religiosas, o que demonstrava, segundo ela, que “o ensino da música era imprescindível à educação moral e cívica da criança”, o que tornava necessário a contratação de mais professores da área<sup>1026</sup>. Novamente lamentou que seu trabalho houvesse se transformado em “trabalho de emergência, conscientemente imperfeito e antipedagógico, porque desvirtua o verdadeiro sentido educativo da música, quer artístico, quer disciplinar, reduzindo-a a mero adorno das festas escolares”. Em seu relatório, ainda destacou as atividades realizadas durante o ano: o curso de orientadores, neste ano ministrado por Mario Casassanta, Diretor do Departamento de Educação; o treinamento de 8.050 alunos para a solenidade do Dia da Pátria, com a colaboração das professoras do *Orfeão dos Professores*; participação em concertos educativos e em solenidades cívicas<sup>1027</sup>. Lembrando que em 1938 Villa-Lobos era o grande responsável pela organização das concentrações orfeônicas, o que justifica os inúmeros ensaios que a professora disse ser obrigada a fazer, a fim de cumprir com os compromissos cívicos. Ou seja, para cumprir as determinações do maestro. Como se vê, a fala crítica da professora revela as tensões e o baixo nível nos resultados alcançados pelo projeto de ensino musical apresentado por Villa-Lobos.

Em 1939, o relatório manteve o mesmo padrão dos anos anteriores, ou seja, o destaque para as atividades desenvolvidas e os problemas enfrentados. A professora voltou a coordenar as escolas primárias da 1ª a 4ª circunscrições, bem como, as escolas experimentais Manoel Bomfim

---

<sup>1026</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório apresentado a Snra. Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1938*, em 30 de dezembro de 1938, p. 1. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.36 (7p).

<sup>1027</sup> Idem, p. 2-4.

e General Trompowsky. Quanto ao número de professores especializados, nesse ano contou com 12 apenas, distribuídos pelas 59 escolas dessas quatro circunscrições. Assim, das 59 escolas existentes, somente 21 receberam o ensino cívico-social, perfazendo um total de 237 turmas e 8.300 alunos. Em seguida, relacionou os nomes das professoras e de suas respectivas escolas, em cada circunscrição, além da enumeração das solenidades cívicas que organizou e/ou participou durante o ano<sup>1028</sup>. O relato da professora reforça, portanto, a imagem de um ensino musical cada vez mais reduzido à prática orfeônica e, destinado de fato, a atender às solenidades cívicas e às festas escolares.

Em 1940 não houve mudança substancial, em seu relato, das atividades como orientadora nas escolas da 1ª a 4ª circunscrição. Mencionou, mais uma vez, a falta de professores e a sobrecarga de trabalho, apontando que, das 45 escolas existentes, 17 receberam ensino cívico musical regular e 28 ficaram completamente desprovidas; e a situação das professoras em nada tinha melhorado: das 11 professoras existentes, algumas chegaram a ter 22 turmas, inclusive, fora de sua própria circunscrição. Mas, apesar da situação precária, a professora destacou que, em média, conseguiu levar o ensino do canto orfeônico a 199 turmas (em torno de 6.000 alunos), embora tenha lamentado, mais uma vez, a condição de “emergência de seu trabalho”: “mas, tal trabalho de emergência, ainda que executado de boa-vontade por parte da orientadora é conscientemente imperfeito e antipedagógico, porque desvirtua o verdadeiro sentido educativo da música, [reduzindo-a] a mera ilustradora das festas escolares”<sup>1029</sup>.

Em 1941, nova mudança de circunscrição, passando a professora a atuar no 2º, 3º e 6º Distritos Educacionais, totalizando 39 escolas. Apesar da mudança de circunscrição, os problemas, entretanto, eram antigos: falta de professores e diminuição do número de escolas com aulas de música. No relatório deste ano, Maria Olympia disse que somente em 14 escolas fora ministrado o ensino de canto orfeônico, a cargo de 11 professoras, todas sob sua supervisão. Além do trabalho de orientação, compreendendo aulas práticas, ensaios de conjunto, preparo de programas para solenidades cívicas das escolas e do governo, a professora orientou alunas do Curso de Formação de Professores de Música e Canto Orfeônico, em seus estágios obrigatórios

---

<sup>1028</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório apresentado a Snra. Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1939*, em 20 de dezembro de 1939, p. 1-2. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.37 (8p).

<sup>1029</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório apresentado ao Sr. Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1940*, em 28 de dezembro de 1940, p. 2-3. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.38 (9p).

nas escolas, sendo que, muitas dessas professoras, eram comissionadas de outros estados. Como atividade pedagógica destacou também as avaliações de alunos, realizadas pelas professoras, com o preenchimento de ficha individuais, onde se destacava “casos de legítima terapêutica musical”, demonstrando a importância da música no processo pedagógico<sup>1030</sup>.

Em 1942, à frente das escolas das 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> circunscrições, o destaque foi a restrição do ensino musical somente às escolas que possuíssem *Centros Cívicos*, “por ordem superior”, segundo a professora. Com isso o ensino regular ocorreu em apenas 7 escolas, das 42 existentes nesses distritos. O trabalho realizado contou com um total de 7 professoras especializadas e o ensino musical atingiu 97 turmas e uma média de 3.500 alunos. Manteve o trabalho de organização de festas e solenidades cívicas, além de proferir palestra na Rádio PRD5 sobre o tema *Repercussão do Canto Orfeônico fora do Distrito Federal*<sup>1031</sup>. Lembrando que no de 1942, apesar de Villa-Lobos gozar de prestígio no meio político, musical e pedagógico, enquanto diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a situação do ensino musical nas escolas primárias não parecia das mais animadoras, como se pode constatar na *fala* da professora.

Na palestra mencionada no relatório de 1942, irradiada em 8 de maio, Maria Olympia reforçou os valores cívico, moral e social do “ensino popular do canto orfeônico”, colocando a “música a serviço do civismo” e destacando-o como um empreendimento do governo de Getúlio e do maestro Villa-Lobos. A professora não mencionou o trabalho de Anísio Teixeira, ao contrário do que havia feito num texto de 1932. A concepção de que o canto orfeônico servia para incutir a obediência e hierarquia nos alunos era muito nítida em sua *fala*, cabendo aos professores a tarefa de tornar a *disciplina coletiva* em algo *espontâneo*, já que estes teriam “a capacidade de transmitir aos alunos a compreensão de que a liberdade não importa em indisciplina” e que, no que diz respeito “ao interesse coletivo, a necessidade de cooperação” leva, muitas vezes, “a abdicar de interesses egoísticos”, dizia a professora. Em relação ao maestro

---

<sup>1030</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório apresentado a Sr. Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1941*, em 5 de janeiro de 1942, p. 2-4. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.39 (8p).

<sup>1031</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório apresentado a Sr. Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística, relativo aos trabalhos executados no exercício de 1942*, em 20 de novembro de 1942, p. 1, 3 e 5. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.40 (6p).

Villa-Lobos, seu trabalho era sempre destacado como “o mais consistente, no sentido de despertar um movimento coletivo, em detrimento dos objetivos pessoais”<sup>1032</sup>.

Sobre os cursos de especialização criados por Villa-Lobos, Maria Olympia destacou a vinda de vários educadores de outros estados que, “curiosos e comissionados pelos governos locais”, vieram para o Rio de Janeiro para se orientarem sobre a implantação e técnica do canto orfeônico. De 1938 a 1941 ela destacou a vinda de 1 professora do Amazonas, 1 do Maranhão, 4 do Ceará, 1 do Sergipe, 7 da Bahia, 1 de Santa Catarina e 1 do Rio Grande do Sul para realizarem os cursos da SEMA. Também os técnicos da Superintendência foram requisitados para irem para outros estados prestar orientação neste sentido. Como exemplo citou o trabalho realizado pela professora Ceição de Barros Barreto, na Escola Normal de Niterói; o trabalho do professor Sylvio Salema Garção Ribeiro, em Minas, no ano de 1934; a vinda das professoras Maria Amorim Ferrara, docente da cadeira de Música da Escola Normal de Belo Horizonte e da professora Margarida Schivazappa, do Pará, (de quem foi orientadora), para realizarem estágios nos cursos da SEMA; a ida dos professores Sylvio Salema e do professor José Vieira Brandão, a Recife e Sergipe, respectivamente, para desenvolverem trabalho de implantação do canto orfeônico<sup>1033</sup>.

Seguindo o seu relato, no relatório apresentado em 1943, a professora mencionou que já não exercia mais a função de orientadora especializada, passando a coordenar o ensino de música e canto orfeônico nos Centros Cívicos, sediados nas Escolas Técnicas Femininas, do Departamento de Educação Nacionalista. Ao todo eram 5 Centros Cívicos, com um total de 12 professoras e 69 turmas. Segundo Maria Olympia, das 69 turmas existentes, 37 receberam o ensino, com apenas uma aula semanal cada. No relatório, a professora se preocupou em apontar as condições precárias, às quais estavam submetidas, destacando neste sentido a falta de local para os ensaios de conjunto, obrigando o professor a trabalhar sempre com pequenos grupos, prejudicando, segundo ela, “não só o ensino propriamente musical, como a educação da disciplina coletiva, que constitui uma das finalidades essenciais do canto orfeônico”. Além disso, a falta de uma sala adequada, com quadro negro com pauta musical era apontado como um grande entrave para a eficiência do ensino, “para que o professor possa, dentro do tempo exíguo de aula, ministrar algum conhecimento de teoria aplicada”. Por fim, lamentou ter o ensino da

<sup>1032</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Repercussão do Ensino do Canto Orfeônico fora do Distrito Federal*. Trabalho apresentado em 8 de maio de 1942, p. 3. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 22:HVL:04.05.28 – 8p.

<sup>1033</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Repercussão do Ensino do Canto Orfeônico....*, cit., p. 3-5.

música se tornado matéria extracurricular, nas escolas técnicas, condição essa que teria tornado a matéria “sem outro prestígio além do interesse que desperta por si própria, ou é despertado pelo professor”<sup>1034</sup>. O ano foi marcado novamente pela participação em solenidades cívicas e religiosas, promovidas pelas escolas e pelo governo; além de várias apresentações em programas orfeônicos irradiados pela Rádio Difusão PRD-5.

Em relação ao ano de 1944, a professora apresentou dois relatórios. O primeiro era o do balanço do ano letivo, onde apontou as mesmas deficiências e dificuldades dos anos anteriores. Nas 5 escolas técnicas femininas em que coordenou, Maria Olympia assinalou um decréscimo de 12 para 10 professores, apesar do número de turmas ter aumentado, de 69 para 72. Além da coordenação de vários orfeões escolares, o trabalho de orientação de alunas do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico continuou, agora em número de cinco, sendo estas designadas para suprir a falta de professores em algumas escolas<sup>1035</sup>.

O segundo relatório, de 25 de setembro, fazia um balanço da organização da solenidade para o *Dia da Pátria* daquele ano, realizado no Estádio Vasco da Gama. Sob a responsabilidade da professora ficaram as Escolas Técnicas Femininas, além da orientação das “professoras-alunas” do Conservatório, “designadas para treinar, sob sua supervisão”, os alunos de três escolas elementares, que não tinham professores de música. Ao todo foram 8 professoras das escolas técnicas e 716 alunas e 5 professoras para as escolas elementares, oriundas do Conservatório e 450 alunos. Para realização deste trabalho, Maria Olympia mencionou “um acerto com as diretoras”, para que as aulas fossem diárias e de 50 minutos, para um grupo de alunos em cada turno. Também contou com a ajuda da professora Maria Augusta Lopes da Silveira, segundo ela, “uma das melhores professoras especializadas de música”<sup>1036</sup>.

Há uma lacuna em relação ao ano de 1945. O relatório não consta no acervo do Museu Villa-Lobos. Quanto ao relatório de 1946, este não passou de uma simples relação das atividades

---

<sup>1034</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório referente ao exercício de 1943, apresentado pela Coordenadora Maria Olympia de Moura Reis*, em 23 de dezembro de 1943, p. 2. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.41 (4p). Mesmo não havendo a obrigatoriedade de provas escritas, elas foram aplicadas e seus resultados apresentados na exposição de trabalhos musicais organizadas no fim do período letivo (p. 3).

<sup>1035</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório referente ao exercício de 1944, apresentado pela Coordenadora Maria Olympia de Moura Reis*, em 31 de dezembro de 1944, p. 2 e 3. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.42 (4p).

<sup>1036</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório dos trabalhos realizados para a comemoração do Dia da Pátria sob a orientação da Coordenadora do 3-EN Maria Olympia de Moura Reis*, em 25 de setembro de 1944, p. 1. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:Pasta 23:HVL:04.05.43 (2p).

desenvolvidas nas escolas do 1º, 3º e 4º distritos escolares, além de duas escolas experimentais, sob sua supervisão. De forma muito sucinta, a professora mencionou as solenidades cívicas de que participou, sendo a maioria nas próprias escolas, salvo a que foi realizada na Quinta da Boa Vista, em homenagem ao Centenário da Princesa Isabel e, outra, no Teatro Municipal, no encerramento do ano letivo<sup>1037</sup>.

Com o fim do Estado Novo, o canto orfeônico, já não tinha mais a tarefa de “educar e disciplinar” crianças e jovens para servir à pátria; restando-lhe o espaço das festas escolares, de caráter cívico e folclórico, em sua maioria. Essa mudança é nítida nos relatórios apresentados pela professora.

Sabemos que o ensino do canto orfeônico serviu como propaganda oficial do Estado Novo e colocou Villa-Lobos como figura central, ao mesmo tempo em que, a própria historiografia repetiu essa orientação centralizadora do maestro. Entretanto, a prática musical do canto orfeônico, ligada à formação moral e cívica dos estudantes dependeu, substancialmente, do trabalho das professoras de música. A trajetória de Maria Olympia é significativa neste sentido, pois sua *fala* pode ser considerada uma “tomada de posição”, em defesa do ensino musical no sistema escolar. Se as ações e as posições ocupadas por Villa-Lobos, foram consideradas estratégicas no processo de institucionalização que conduziram à configuração de um campo musical, ainda em curso, a participação das professoras de música deve igualmente ser considerada como peça importante e determinante neste processo.

Consideradas, muitas vezes, apenas como auxiliares e coadjuvantes do maestro, percebe-se, em suas trajetórias, o quanto foram personagens influentes, contribuindo ativamente na institucionalização do ensino musical, ao atuarem como professoras, como regentes de orfeões, muitas como autoras, enfim, como responsáveis por um discurso e uma representação do ensino musical.

---

<sup>1037</sup> REIS, Maria Olympia de Moura. *Relatório das atividades do ano letivo de 1946*, em 2 de janeiro de 1947. Disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 23:HVL:04.05.21 (3p).

### 5.2.6 – Os hinos escolares

Explicar que os hinos devem ser cantados com patriotismo, convicção, entusiasmo e expressão – mas principalmente sem gritar, demonstrando que o cantar ou declamar os hinos disciplinadamente, representa uma *Prece ao Brasil*<sup>1038</sup>.

Enquanto diretor da SEMA e, posteriormente, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Villa-Lobos tornou-se a autoridade máxima no ensino da música no país. Durante a década de 1930, além de coordenar o ensino musical nas escolas, ele publicou, através da máquina do Estado, material de cunho didático, incluindo, uma relação de hinos, canções patrióticas, cantigas folclóricas e escolares. Além de livros de educação musical, elaborou organogramas, tabelas, relatórios das atividades realizadas na SEMA; bem como, sua intensa presença nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais, tornava o seu *fazer* e seu *dizer* importantes mecanismos de legitimação do governo.

Neste sentido, os hinos e as canções patrióticas utilizadas pelo maestro, nas apresentações orfeônicas e nas atividades escolares, funcionaram como verdadeiro discurso político, na consolidação de um espaço de *coesão* e de *harmonia social*, na medida em que traduziram, na prática, os efeitos da “utilização da lógica da música como fator de civismo e disciplina coletiva”, para a formação integral do estudante como o futuro cidadão da nação<sup>1039</sup>.

Ao analisar as letras de alguns dos hinos, utilizados por Villa-Lobos no ensino do canto orfeônico nas escolas, não se tem como objetivo proceder propriamente a uma análise de discurso, mas apenas, sinalizar o quanto esta linguagem funcionou no sentido de atender à demanda de legitimação do *novo* regime, em vários de seus aspectos. É importante assinalar que, em sua grande maioria, estes hinos e canções patrióticas foram escritos e/ou arranjados em data anterior a 1937, em geral, nas duas primeiras décadas do século XX. Isso significa dizer que eles

---

<sup>1038</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino da Música – Jardim de Infância, Escola Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização*. Distrito Federal:Departamento de Educação, 1937, p. 14 e MVL: Pasta 20:HVL:04.02.15, p. 6. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos.

<sup>1039</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941, p. 27. Sobre o assunto ver GALINARI, Melliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise sociolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004. O autor faz uma interessante análise de discurso, a partir de hinos utilizados por Villa-Lobos.

não foram compostos com o fim de propaganda política do Estado Novo, mas sim, que se *encaixaram* no mosaico propagandístico deste governo.

Nessa perspectiva, a linguagem dos hinos propostos por Villa-Lobos era marcada por uma valorização das diferentes paisagens brasileiras, como modo de sensibilizar a perspectiva nacional; além do discurso do progresso apontando uma marca psicológica de percepção do futuro, que deveria, por certo, ser glorioso, a partir da ação do povo. Com a construção da nacionalidade passando pelo ‘mundo do trabalho’, criando o ideal do “trabalhador-cidadão”, através de uma nova configuração social, este se tornava agente construtor da nacionalidade. Além desses aspectos, outros como: o sentimento da existência de um passado comum interligados através do sentimento de pertencimento que transcende à questão da raça, da terra e da religião; a honra e a glória, como expressão do sentimento cristão e da ação do Estado, levariam à consolidação de uma nação forte. Neste discurso, o aspecto unificador do canto orfeônico é sempre destacado, pois ele seria capaz de unir a sociedade e superar os conflitos.

Em geral, esses hinos foram recolhidos no livro *Solfejos – Canto Orfeônico*, publicados pelo maestro em 1940 e que tiveram uma classificação de acordo com a sua temática ou finalidade, por exemplo, canções escolares, de caráter recreativo, mas disciplinadora: *Marcha escolar: Ida para o Recreio, Volta do Recreio e Passeio; Soldadinho*, etc; canções de ofício: de valorização ao trabalho e do homem trabalhador – *O Ferreiro, Canto do Lavrador, Canção do Operário Brasileiro, Canção do Trabalho*, etc.; canções militares: *Duque de Caxias, Deodoro, Mar do Brasil, Alerta! Canção do Escoteiro*, etc.; canções cívicas e patrióticas: de exaltação da nacionalidade, dos heróis nacionais e de saudação ao presidente: *Tiradentes, Brasil Unido, Saudação a Getulio Vargas, Meu Paiz*, etc. A seguir alguns exemplos de hinos.

Na *Canção do Trabalho*, de 1932, com arranjo de Villa-Lobos, melodia de Duque Bicalho e poesia de José Rangel, na maior parte dos versos o trabalho aparece como *virtude*:

Trabalhar é lidar sorridente,  
 Num empenho tenaz p’ra vencer,  
 É buscar alentado conforto,  
 No fecundo labor do viver!  
 O trabalho enobrece e seduz,  
 Faz noss’alma pairar nas alturas, [...]  
 O trabalho é dever que se impõe,  
 Tanto ao rico que a sorte bafeja,  
 Como ao pobre que luta sem trégua,  
 Na mais dura e exaustiva peleja! [...]

E não pode a Nação, ser feliz  
 Sem trabalho, e sem luz das ciências!  
 O poder, a grandeza na terra,  
 Tem origem, nas Leis, no trabalho;  
 Na palavra Progresso se encerra  
 A harmonia da Serra e do Malho<sup>1040</sup>!

Nesta canção, o trabalho aparece, portanto, como uma atividade que deveria ser realizada com alegria e empenho; em troca, aquele que o praticasse receberia sucesso e conforto, visto que o trabalho significava a própria vida (“labor de viver!”). O trabalho é apresentado como um dos responsáveis pelo progresso da nação: por um lado, como valor positivo, ideal edificador do homem e da pátria, ele é sinônimo de alegria, felicidade, conforto e dever e, sobretudo, de progresso, pois conduziria o cidadão para a recusa ao ócio, como previa o *novo* modelo de cidadania. Por outro lado, a enunciação coletiva dessa canção, realizada por trabalhadores nos estádios de futebol e nas praças públicas, desencadeava estados de contentamento em massa, capaz de *amortecer* os conflitos sociais e *dissimular* o conflito capital-trabalho, mantendo a ordem e contribuindo, por conseguinte, para afastar o cidadão de *malefícios* como o comunismo, as greves e outras reivindicações.

No hino *Brasil Unido*, de data desconhecida, com música de Plínio de Brito, letra de Domingos Magarinos e arranjo de Villa-Lobos, a ideia de manutenção da ordem, de união se fez presente:

Grande! Muito grande,  
 Pela terra e pela gente,  
 Dia a dia mais se expande  
 Do Brasil a glória ingente!  
 Não há mais formosa Terra que a do Cruzeiro;  
 Não há gente mais briosa do que o povo brasileiro!  
 Para ser maior a glória  
 Desta Pátria unida e forte,  
 Prossegue nesta heroica trajetória,  
 Bem unidos de sul a norte!  
 Juntos neste lema,  
 Unidos na mesma crença,  
 Unidos na fé suprema  
 que nos liga nesta Pátria imensa!  
 Mostrareis ao mundo  
 Um dever tereis cumprido!  
 Um Brasil grande e fecundo, um Brasil forte e unido! [...] <sup>1041</sup>.

<sup>1040</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos – Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1940, p. 66.

A necessidade de união é também estendida ao domínio da religião: “unidos pela mesma crença”, como um desejo enunciado pela *prece coletiva*. No contexto religioso, pode-se entender a união como um ideal de amizade, fraternidade, amor ao próximo e de solidariedade entre os indivíduos; além de ser colocada como um meio de glorificação da pátria e um dever dos cidadãos. Esse valor orientaria os indivíduos para uma busca da superação dos conflitos sociais, de classe, seja de ordem partidária, regional ou ideológica.

No hino *Meu Paiz*, de 1919, com música de Villa-Lobos e poesia de Zé Povo, o valor da união, do sentimento pátrio é colocado como um ideal coletivo, a missão heroica de cada cidadão, que deveria agir como se fosse um soldado, que se transforma num agente de defesa e de preservação do país. O ideal “Pátria” estaria no topo em termos de valores, isto é, ele aglutinaria todos os valores positivos integrantes do universo da crença do período: o trabalho, a disciplina e a religião; enfim, ser disciplinado, obediente, trabalhador, religioso, pacífico, tolerante e ter amor ao país definiria esse sentimento de amor à Pátria. Em ocasiões festivas, e mesmo no ambiente escolar, onde se praticava o canto coral, o aspecto afetivo ligado à ideia de pátria seria capaz de canalizar as emoções para uma espécie de *delírio coletivo* do ser brasileiro: “povo forte e audaz – Brasil, Brasil”:

Do céu nos fala, alto, o cruzeiro  
Com voz de estrelas e nos bem diz:  
“Levanta a fronte que és brasileiro!  
Lembra qu’és filho deste país!  
Vê como é lindo! Seu povo altivo!  
Verdes seus campos e o céu d’ani!”  
Então, num brado ardente e vivo,  
exalto a glória do meu Brasil!  
Brasil! Brasil!  
O’ Terra dum povo forte e audaz,  
CORO  
Invicto és tu na luta  
E triunfador na paz!  
Olha o passado: heróis ardentes  
Saltam das tumbas, brilham quais sóis,  
Barroso, Anchieta e Tiradentes,  
Caxias, Dumont... Quantos heróis!  
Que povo pode, por toda a terra,  
Mostrar tais feitos? Ser tão viril?  
E nosso ardor, na paz na luta  
Exalta a glória do meu Brasil<sup>1042</sup>

<sup>1041</sup> Ver VILLA, LOBOS, Heitor. *Solfejos e Canto Orfeônico...*, p. 28.

<sup>1042</sup> Ver VILLA, LOBOS, Heitor. *Solfejo e Canto Orfeônico...*, cit., p. 48.

Outro exemplo interessante, mas agora na categoria recreativa: *Marcha Escolar* (Ida para o Recreio), com arranjo de Villa-Lobos e data desconhecida, temos a utilização do verbo *marchar* como soldado, enfatizando a importância do comportamento disciplinado, por parte dos alunos que, arrumados em fila, deveriam obedecer a um determinado comando:

Vamos colegas,  
 Findo é o estudo  
 Esqueçamos tudo  
 Vamos recrear  
 Todos em alas  
 Como bons soldados  
 Bem perfilados  
 Já marchar, marchar!  
 Todos alerta,  
 De cabeça erguida,  
 Posição correta,  
 Vamos dois a dois  
 Em linha certa,  
 Todos aprumados,  
 E bem ritmados,  
 Caminhemos, pois!  
 Todos em fila,  
 Num alegre bando,  
 A voz do comando,  
 Marchemos, assim!  
 No campo aberto,  
 Como é bom a gente  
 Ir livremente,  
 Recrear, enfim<sup>1043</sup>!

Percebe-se claramente que a forma imperativa do verbo *marchar* induz à disciplina necessária ao ambiente escolar e também na vida. As crianças, “de cabeça erguida”, “linha certa” deveriam “marchar como bons soldados” e, como tal, ouvir e respeitar a “voz de comando”, ou seja, aqui se repetiu as máximas do canto orfeônico: a disciplina, a ordem, a autoridade e a obediência em direção ao bem comum. Como soldados, seriam recrutados, no futuro, como cidadãos para servirem à nação.

Em *Marcha para Oeste*, de 1937, música de Vicente Paiva, letra de J. Sá Roris e arranjo de Villa-Lobos, a canção fazia uma alusão à política de colonização empreendida durante o

---

<sup>1043</sup> Ver VILLA, LOBOS, Heitor. *Solfejo e Canto Orfeônico...*, cit., p. 16.

Estado Novo, destinada à criação de colônias agrícolas no interior do país, para abastecer os grandes centros urbanos e, nas quais, o homem do campo foi arregimentado para o trabalho. Percebe-se aqui a ideia de uma “nação em marcha” para a realização da obra de integração nacional, de “redescobrimto” coletivo da “terra grandiosa”. Eis um trecho do hino que resume bem a união cívica em torno da (re)construção da nação:

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

Esta terra grandiosa por quem nós devemos  
 Acima de tudo lutar e morrer! [...]

É Brasil!  
 Tem ouro, tem petróleo  
 Carbonatos, diamantes  
 E tem rios caudalosos  
 E cascatas deslumbrantes  
 Tem o ferro, tem cristal,  
 Tem madeira, tem carvão  
 E tudo isso é teu  
 Bandeirante do Sertão<sup>1044</sup>.

O Bandeirante do Sertão é chamado a marchar em busca das riquezas que o Brasil oferecia. Ao marchar, colaborava para integrar o Brasil: totalidade política, geográfica, econômica, simbólica, humana e cultural.

Por último, o hino *Invocação em Defesa da Pátria*, letra de Manuel Bandeira e música de Villa-Lobos, esta canção apresentada nas comemorações da *Semana da Pátria* de 1943, em forma de “prece coletiva”, invocava pela preservação da pátria e de seus filhos, dando a ideia de uma solidariedade coletiva, evocando elementos importantes para a época, como a defesa da paz, a proteção de Deus e a proteção contra a guerra:

Ó Divino Onipotente!  
 Permite que a nossa terra,  
 Viva em paz alegremente!  
 Preservai-lhe o horror da guerra!

---

<sup>1044</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejo – Canto Orfeônico...*, cit., p. 54.

Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!  
 Tão amados de seus filhos!  
 Que estes sejam como irmãos sempre unidos, sempre amigos!  
 Inspirai-lhes o sagrado.  
 Santo amor da liberdade!  
 Concedei a esta pátria querida Prosperidade e fartura! [...]  
 Mãe altiva de uma raça livre,  
 Tua existência será eterna  
 E teus filhos velam tua grandeza.  
 Ó meu Brasil! És a Canaan!  
 És um Paraíso para o estrangeiro amigo.  
 Clarins da aurora!  
 Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil<sup>1045</sup>!

Segundo Galinari, “os hinos comportam determinados procedimentos discursivos capazes de formar, sejam nas escolas ou noutros espaços de convivência, um cidadão coerente com o projeto político-econômico-ideológico do Estado Vargas”<sup>1046</sup>, na medida em que o ideal de união, previsto neste discurso estava, antes de tudo, no próprio ato de cantar em coro. A partir dessa perspectiva, da prática coral à social, a transferência deveria acontecer em vários níveis: da *disciplina* do canto à *disciplina* do trabalho, da *regência* do maestro para o *controle* do Estado e da *união* das vozes à *união* das classes sociais.

A nação mestiça pensada pelos *intelectuais* da geração de 1870 deveria, agora, cantar a uma só voz, num sentimento cívico e espontâneo propiciado pelo canto em conjunto: “[...] nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares influência tão poderosa como a música, interessando até aos espíritos mais retardados e estendendo o seu domínio até aos irracionais”,<sup>1047</sup> disse Villa-Lobos que, a partir de 1936 passa a comandar os grandes eventos orfeônicos: *Avante, Brasileiros!!*

<sup>1045</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos Canto Orfeônico...*, cit., p. 130.

<sup>1046</sup> Ver GALINARI, Melliandro Mendes. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas:...*, cit., p. 88.

<sup>1047</sup> 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. 10.

### 5.3 – A dimensão política do canto orfeônico

Sete de setembro de 1939, tarde de quinta-feira. “Trinta mil colegiais concentrados no estádio Vasco da Gama, em São Januário, deram um espetáculo de extraordinária magnificência, durante a cerimônia da Hora da Independência”:

A esplêndida demonstração da mocidade escolar foi assistida por todos os ministros de Estado, corpo diplomático e as delegações militares [...]. Nas arquibancadas, a multidão tremia de entusiasmo [...]. O Sr Getúlio Vargas chegou ao estádio em companhia do pessoal de seus gabinetes civil e militar. [...] Tiveram início, então, as demonstrações de cânticos orfeônicos. As crianças obedeciam à regência do maestro Villa-Lobos, encantando os espectadores pela coesão e perfeito entendimento demonstrado nos cânticos. A cada novo número, correspondia uma tempestade de aplausos. Quando os colegiais entoaram o Hino Nacional, os cadetes argentinos levantaram um ‘viva’ ao Brasil. Logo o chefe do governo pronunciou o seu discurso [...]. As crianças desceram, em massa das arquibancadas para o centro do campo e ergueram um ‘viva’ ao Sr Getúlio Vargas, entoando o cântico “Viva ao Brasil”. Esse fecho de magnífico espetáculo de civismo despertou grande interesse da multidão e o próprio chefe de Governo, emocionado, agradeceu acenando com o chapéu para os colegiais [...] <sup>1048</sup>.

Todos os jornais cariocas deram destaque à grande festa. Além da presença do público numeroso e de toda a imprensa local, compareceram à solenidade muitas autoridades civis e militares e até representantes de delegações estrangeiras. Compendo os festejos, o discurso de Getúlio, o desfile dos representantes das Forças Armadas, a Parada da Mocidade, o imenso coral orfeônico formado pelas crianças das escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, cantando hinos cívicos e dando *vivas* ao Presidente sob a batuta do maestro Heitor Villa-Lobos.

A comemoração da *Semana da Pátria* de 1939 ou a *Hora da Independência*, como ficou conhecida, foi uma das maiores festas cívicas realizadas durante o Estado Novo, em termos de público, de propaganda e de investimentos do governo. A concentração orfeônica comandada por Villa-Lobos, naquele ano, foi planejada para ser grandiosa: às quatro horas da tarde, “Hora da Independência”, o canto de jovens estudantes tomaria conta do estádio e das estações de rádios –

noticiavam os principais jornais da capital federal. O jornal *Correio da Manhã* publicou a programação:

30.000 crianças, com acompanhamento de 1.000 músicos de banda [...] executarão em coro orfeônico o Hino Nacional. Em seguida, falará à nação, sobre a grande data, o Presidente da República [...].

Após o discurso do chefe da nação, será entoado novamente o Hino Nacional, prosseguindo o coro orfeônico na execução de um programa de hinos e músicas genuinamente brasileiros: 1 – Saudação (efeito orfeônico), Hino à República, 2 – Saudação: Salve a Terra Brasileira! (efeito orfeônico), Sete de Setembro, Alegria (efeito orfeônico), Sertanejo do Brasil, ondas (efeito orfeônico), Pescador da Barquinha, Anoitecer, Terror (efeito orfeônico), Minha terra tem palmeiras, O balão de Bitú, Coqueiral (efeito orfeônico), Herança de nossa raça, Canto do Pajé, Saudação ao Presidente (efeito musical), Hino Nacional. Os escolares sairão cantando<sup>1049</sup>.

As comemorações do *Dia da Pátria*, na verdade, não se limitavam ao Sete de Setembro. Os festejos duravam toda a semana. Diariamente havia pronunciamento de autoridades civis e militares durante a *Hora do Brasil* ou no decorrer da programação; as casas comerciais se enfeitavam com bandeirinhas do Brasil; nas escolas, as professoras lembravam a importância da data. Enfim, a cidade saía de sua rotina.

Segundo Maurício Parada, o calendário de festas cívicas nacionais, começou a ser estruturado em 1936 e sua forma acabada pode ser encontrada já em 1938. Eram destaques nos jornais da época as festas do *Dia de Tiradentes*, *Dia do Trabalho*, *Semana da Pátria*, *Dia da Juventude*, *Hora da Independência*, *Dia da Revolução Brasileira* e *Dia da Bandeira*, cada uma com seu público, com sua pedagogia e seus temas próprios. O patrocínio pelo regime Vargas às cerimônias cívicas – incluindo aí as concentrações orfeônicas –, procurava realizar uma *síntese cultural* em monumentais rituais comemorativos de datas cívicas e históricas importantes. Esses rituais procuravam reinventar uma *harmonia nacional* que o *novo* regime acusava ter sido destruída pela República Velha, assim como buscavam construir uma *nova* cultura política que serviria para “guiar a nação” na direção da modernidade, do progresso, da soberania e da

<sup>1048</sup> Jornal *O Globo*, sexta-feira, 8 de setembro de 1939. Rio de Janeiro, Matutina, Geral, Ano XV, nº 4.094, p. 1. Disponível no site [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com). Acesso em 23/06/2017.

<sup>1049</sup> Jornal *O Correio da Manhã*, quinta-feira, 7 de setembro de 1939. Rio de Janeiro, Ano XXXIX, nº 13.755, p. 3. Disponível no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 23/06/2017.

ordem<sup>1050</sup>. Dentro dessa perspectiva, o *novo* Estado possibilitaria ao homem brasileiro recuperar o seu “tempo perdido” e à nação recuperar sua “verdadeira essência”.

A criação de uma “comunidade imaginada”, segundo Benedict Anderson (2009) ou de uma “invenção das tradições” nas palavras de Hobsbawn & Ranger (1997) não foi, contudo, uma tarefa simples. Foram necessárias estratégias que não se limitaram à repressão policial, à censura e à propaganda oficial, embora muito poderosas. As comemorações cívicas – com toda a sua dramaticidade – teriam um papel muito importante na formação dessa ideia de unidade, na medida em que aconteciam ao mesmo tempo em várias cidades brasileiras, criando, pela repetição, um sentido de continuidade, de comunidade nacional.

Nestas cerimônias, os participantes eram, sobretudo, jovens estudantes matriculados nas redes de ensino público e privado que, em processo de aprendizagem incorporavam a pedagogia do desfile, cujos temas valorizavam as ideias de solidariedade, disciplina, ordem, civismo e modernidade. Ao realizar estas cerimônias podemos dizer que o Estado Novo estava produzindo uma “fala específica” para a conquista e a disciplinarização da juventude, para garantir no futuro a estabilização do regime e a criação de uma sociedade moderna e ordeira. Essas cerimônias se transformaram em espetáculos da *harmonia* e do *comportamento* pretendidos pelo regime autoritário implantado em 1937 e que não devem ser entendidas como mera propaganda política do governo. Getúlio comparecia a esses eventos e “falava à Nação” sempre na comemoração do Dia da Independência. Era o ponto máximo da festa. Um bom exemplo desse desejo e desse ideal de jovem foi o discurso do presidente nas comemorações de 1938:

É inadiável dar pronta solução ao problema do fortalecimento da raça, assegurando o preparo cultural e eugênico das novas gerações. Na formação da mocidade está o fundamento de uma política construtiva e dinâmica. A sua prática virá remover numerosos obstáculos que entorpecem o progresso nacional. A fuga dos campos, o desamor pela gleba, a caça ao emprego público, as falhas da organização, as influências rotineiras e os vícios da falsa civilização constituem efeitos, na maior parte, da educação insuficiente e defeituosa nos seus processos objetivos. Remover tantos males é imperativo, ineludível, e não só o conseguiremos dispendo de uma mocidade e habilitada profissionalmente. [...]  
As comemorações da Pátria e da Raça deverão ser, daqui por diante, uma demonstração inequívoca do nosso esforço pelo levantamento do nível cultural e

---

<sup>1050</sup> Ver PARADA, Mauricio. “Festa e política”. *Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2009, p. 69-148.

eugênico da mocidade, fonte de revigoração das energias nacionais e penhor seguro do progresso da Pátria<sup>1051</sup>.

Ou seja, na fala do presidente, o “jovem estudante nacional” representava a promessa da manutenção do regime no futuro e, sendo assim, deveria ser “cuidado”, evitando-se cometer “os vícios e os obstáculos” do passado que entravaram o “progresso nacional”, ou seja, numa crítica ao liberalismo, à ideia de inferioridade da raça, como também, à alusão ao contexto político anterior ao Estado Novo (a Intentona Comunista, por exemplo). Por esse motivo as iniciativas para a disciplinarização da juventude receberam o apoio do Estado, tanto na institucionalização do ensino da educação física nas escolas, quanto do ensino do canto orfeônico. A capacidade pedagógica e educativa da música, através dos hinos e canções patrióticas, executadas pelos orfeões escolares era sempre ressaltada como propulsores do civismo e da disciplina coletiva, funcionando como verdadeiras medidas eugênicas que garantiriam o “fortalecimento da raça”, nas palavras do presidente.

Dentro desse projeto, Villa-Lobos ocupou um papel de destaque. À frente da SEMA, ele foi o maior responsável pela propagação do ensino orfeônico nas escolas, bem como, na organização das grandes cerimônias orfeônicas, que compunham o calendário cívico do *novo* Estado. Aos poucos, as concentrações foram se tornando mais frequentes e se transformaram na *menina dos olhos* do maestro, representando um momento de pura *emoção coletiva*, no qual música e política compartilhavam a comunidade nacional. Na proposta de Villa-Lobos, as classes de canto orfeônico serviram não somente como iniciação à cultura musical, mas, sobretudo, constituíram local de *coesão* em torno de um projeto de cultura cívica. Na construção deste ambiente cotidiano, entretanto, a sua prática não devia ser confundida com manifestações de ordem puramente estética, pois o canto orfeônico era a *síntese* de dois fatores educacionais complexos, segundo o maestro:

Em primeiro lugar, reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical: - a iniciação segura no ritmo, a educação auditiva, a sensação perfeita dos acordes. E, mais tarde, o tirocínio da leitura, a compreensão e a familiaridade com as ideias melódicas e com os textos expressos pelos autores

---

<sup>1051</sup> “O Discurso do Presidente Getúlio Vargas”. Jornal *Diário Carioca*, quinta-feira, dia 8 de setembro de 1938. Rio de Janeiro, Edição 3.144, Ano XI, p. 3. Informações obtidas no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 31/05/2016.

diversos e, por último, as sensações de ordem propriamente estética: - faculdade de emoção ante a beleza melódica ou ante a capacidade dinamogênica do ritmo. 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 ideia 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 o seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria<sup>1052</sup>.

Se o canto orfeônico “integrou o indivíduo como patrimônio coletivo da Pátria”, não se limitou, contudo, ao momento da celebração cívica nos estádios e nas praças públicas; ele se perpetuou no dia a dia nas escolas, durante as aulas de música, com os estudantes cantando hinos patrióticos, hasteando a bandeira nacional e treinando as saudações orfeônicas que eram executadas nas apresentações dos coros escolares, potencializando a dramaticidade das cerimônias. Os movimentos rítmicos repetidos pelos jovens escolares, durante as apresentações, criavam a imagem de corpos disciplinados em simbiose com os valores nacionais de ordem, de obediência e de respeito à autoridade.

A imagem da disciplina e da ordem dos jovens escolares tornou-se o principal símbolo nas concentrações orfeônicas. Jovens silenciosos, demonstrando respeito, obediência e veneração e movimentando-se dentro de regras pré-estabelecidas, sendo recebidos com aplausos e entusiasmos pelo público. Para o governo, essas demonstrações de jovens dando *vivas* ao chefe da nação, significavam o respeito ao poder constituído e Getúlio soube aproveitar bem esses momentos.

Para Villa-Lobos, as concentrações nos estádio Vasco da Gama e Fluminense, além das realizadas nas praças públicas, como Esplanada do Castelo e Largo do Russel, representavam, além da aproximação com um público bem diferenciado - a *multidão* -, a oportunidade de divulgar as conquistas realizadas frente à Sema. Com o apoio do Ministério da Educação e Saúde, foram utilizados prospectos de divulgação para atrair o público. Num deles, o maestro incitava todas as classes a participarem:

---

<sup>1052</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 8.

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

Avante!

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

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

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

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

- Pela Voz Humana, pelo Canto Orfeônico!!!

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

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

- “A nação que não tem ideia exata de arte, não tem cultura, nem opinião própria, por conseguinte não tem sensibilidade para poder definir as mais raras manifestações alma do povo”<sup>1053</sup>.

O maestro *incitava* a participação de *todos* os segmentos sociais, de *todos os brasileiros*, procurando criar um ambiente de união, portanto, sua *fala* foi parte da construção discursiva do Estado Nacional pretendido pelo governo Vargas. Este, por sua vez, não desprezou as oportunidades de buscar *convencer* através da cultura, a fim de ampliar sua base de apoio, viabilizando uma pedagogia de mobilização através da música, como um dos caminhos possíveis para se alcançar a *harmonia* social.

As concentrações orfeônicas entraram, assim, para o repertório de ações públicas e se tornaram conhecidas da população, sendo razoavelmente gerenciadas pelos técnicos do Estado. Nos eventos de 1936 e 1937, por exemplo, o Ministério da Educação e Saúde numa associação com a Secretaria de Educação do Distrito Federal, foram os principais responsáveis pela organização dos eventos, o que permitiu, pela primeira vez, a utilização de um sistema de radiodifusão e a transmissão do concerto orfeônico por todas as estações de rádio do país e também para o exterior. Além da transmissão radiofônica, em 1937 houve também a filmagem do espetáculo, para a realização de um cinejornal a ser distribuído para todo o país. Nesses dois anos

(1936 e 1937) a *Hora da Independência* foi realizada na Esplanada do Castelo. Sua escolha está relacionada a uma simbologia: teria sido ali o início da ocupação urbana, dando origem ao crescimento da cidade. Também o horário de 16:00 horas para o início do espetáculo tinha uma simbologia: teria sido nesta hora, no dia 7 de setembro de 1822, que D. Pedro teria proclamado a Independência do Brasil de Portugal. O espaço para a apresentação também era cuidadosamente montado: um amplo palanque para as autoridades – o presidente da República, os ministros, senadores, deputados, corpo diplomático, militares e juizes. Em frente ficavam os escolares em uma imensa arquibancada, em forma de anfiteatro, onde cada escola já sabia previamente o lugar a ser ocupado. No centro, num palanque bem alto, ficava o maestro. O público ficava atrás do palanque do Presidente e do outro lado as sociedades e corporações organizadas, como por exemplo, as escolas militares<sup>1054</sup>. A seguir, uma foto da concentração de 1940, no estádio do Vasco da Gama.



Foto: Concentração Orfeônica no estádio Vasco da Gama, em 7 de setembro de 1940. Acervo do Museu Villa-Lobos.

<sup>1053</sup> O prospecto assinado por Villa-Lobos, também traz uma incitação de Roquette-Pinto: *Avante, Brasileiros!* Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 20:HVL:04.02.10.

<sup>1054</sup> PARADA, Mauricio. *Educando corpos e criando a nação...*, cit., p. 80-83. Em relação à distribuição do espaço ver croquis para a apresentação no ano de 1935, na Esplanada do Castelo. Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta 24:HVL:04.05.63. O croquis foi reproduzido no anexo VIII.

A partir de 1938 nota-se a transferência das concentrações orfeônicas dos espaços abertos para os espaços fechados dos estádios. Segundo Mauricio Parada, como espetáculo sonoro, o evento necessitava de uma imobilidade, pois nos ambientes abertos, “o som da multidão e a profusão de ruídos”, [...] do centro da cidade e a “dimensão midiática que o evento foi tomando” levaram a uma redefinição do “espaço cênico” para dentro dos estádios de futebol<sup>1055</sup>.



Foto: Concentração Orfeônica no estádio Vasco da Gama, em 7 de Setembro de 1940. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Mas, além do fechamento espacial das cerimônias, as mudanças foram também discursivas e simbólicas, na medida em que neste ano foi lançada uma lista minuciosa com as normas a serem seguidas pelos professores e pelos alunos para a realização do evento: localização, distribuição espacial, circulação, tudo previamente planejado. Os alunos deveriam embarcar nos bondes e desembarcar no estádio separado por vozes. Cada voz tinha um lugar específico na arquibancada. Os professores deveriam cuidar para que os alunos “olhassem para o palanque-chefe” e “prestassem atenção às determinações do regente”. Além disso, era frequentemente destacado nos jornais, que as crianças antes de cantar recebiam merenda, leite e água, destacando, portando, “os cuidados dos organizadores com a segurança e saúde das

<sup>1055</sup> PARADA, Mauricio. *Educando corpos e criando a nação...*, cit., p. 88. Para a apresentação de 1938, no estádio do Vasco da Gama, há também um croquis com a divisão dos espaços. Documento disponível no Museu Villa-Lobos, na Seção de Manuscritos: Pasta 24: HVL: 04.05.60. O croquis foi reproduzido no anexo IX.

crianças”<sup>1056</sup>. Outra nova exigência foi a necessidade do silêncio absoluto no estádio fechado, para poder ouvir as instruções do maestro e a “fala do presidente”. A *disciplina* e o *silêncio* - da plateia e dos estudantes - mensuravam o sucesso das cerimônias.



Foto: Concentração Orfeônica de 7 de Setembro de 1938. Acervo do Museu Villa-Lobos.

Na medida em que se consolidava o *novo* regime, os festejos da *Semana da Pátria* e, com eles, a realização das concentrações orfeônicas, cresciam em tamanho, em importância e também nos gastos. Cálculos, planilhas e instruções foram elaborados e as cerimônias entraram na rotina administrativa. Muitas *vozes* discordantes reclamaram as grandes somas gastas com os eventos. Villa-Lobos, em seus escritos e entrevistas, tentou justificar essa situação atribuindo como ação “de exclusiva iniciativa do atual Governo”, a implementação do ensino de canto orfeônico nas escolas, visto “como o melhor processo de disciplina coletiva e o principal veículo da educação cívica” e se referiu à existência de vozes contrárias como “fatos que fazem transparecer, embora veladamente, uma certa má vontade daqueles que *chegaram depois*”. E defendeu a iniciativa do Estado na aplicação do canto orfeônico nas escolas e nas “formidáveis demonstrações cívicas-

<sup>1056</sup> Ver Instruções organizadas pelo orientador geral da concentração cívica orfeônica do Dia da Pátria, de acordo com os Srs. Diretores: Nacional de Educação e do Departamento de Educação do Distrito Federal. Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: Pasta 24:HVL:04.05.51. Ver Anexo X.

orfeônicas realizadas no Dia da Pátria todos os anos, nas quais reúnem-se, disciplinadamente, uma multidão de mais de 80.000 pessoas, com o único fim de concretizar [...] o amor à Pátria”, pois, segundo ele, “nunca houve no Brasil, nem em nenhum outro lugar do mundo” tamanha iniciativa<sup>1057</sup>.

Comparando as concentrações orfeônicas com outros grandes espetáculos promovidos pelo poder público, como “as grandes partidas de futebol e os grandes prêmios de corridas a cavalo”, o maestro admitiu que “as despesas avultadas” gastas com estas como sendo “absolutamente incontestáveis”; mas seu principal argumento, a favor das demonstrações orfeônicas, era que os outros espetáculos já haviam se “transviado de úteis demonstrações recreativas da educação físico-social, em verdadeiras realizações de interesses industriais e expansões viciosas da competição humana”, enquanto as concentrações orfeônicas eram, “unicamente, de fins cívico-social e artístico e gratuitamente para o povo”<sup>1058</sup>.

Para se ter uma ideia das cifras gastas para a realização das concentrações, eis alguns dados numéricos. Entre 1935 e 1938, os gastos não foram tão altos. Num plano orçamentário preparado pela SEMA, provavelmente para a concentração orfeônica de 7 de setembro de 1936 ou 1937, na Esplanada do Castelo, envolvendo 20.000 estudantes, o gasto total seria de 23:040\$000 (vinte e três contos e quarenta mil réis)<sup>1059</sup>.

No documento, além da designação da *Comissão de Concentração*, composta pelo engenheiro Dr. Mário Brito, Capitão L. Lopes Bonorino, Capitão Rollim, Capitão Brocardo Bicudo e o maestro Villa-Lobos, dava providências para a aplicação da verba de 23:040\$000 para o custeio geral, da seguinte maneira:

1- Gratificação de 8 (oito) professores de canto orfeônico para preparar as escolas particulares, a 200\$ .....	1:600\$000
2- 20.000 (vinte mil) bandeirinhas .....	5:000\$000
3- Gasolina (indispensável para o serviço de automóvel do maestro Villa-Lobos .....	1.440\$000
4- Instalação, autofalante, microfone, rádio, etc .....	10:000\$000
5- Cópias de música, letra, etc., partes de banda e de coros.....	4:000\$000
	Total:.....22:040\$000

<sup>1057</sup> Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: MVL:Pasta 24:HVL:04.05.67. No rascunho deste texto, em lugar de “daqueles que chegaram depois”, o maestro havia escrito “de quem não participou da revolução de 30”. [Grifos meu].

<sup>1058</sup> Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:Pasta 24:HVL:04.05.67.

<sup>1059</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 35 – fot.494. Não há data no documento, apenas menciona a comemoração do 7 de setembro na Esplanada do Castelo. É provável, contudo, que se refira à apresentação de 1936 ou 1937, quando ainda era realizada na Esplanada.

A cifra solicitada pela SEMA, pelo visto, não causou nenhum alarde na época. Em outro orçamento, do ano de 1936, referente às comemorações do centenário de nascimento de Carlos Gomes, foram programados três concertos: dois sob a responsabilidade de Villa-Lobos – uma concentração orfeônica no estádio do Fluminense e a apresentação da ópera *Colombo*, no Teatro Municipal; e o outro a cargo de Francisco Mignone, também no Teatro Municipal, onde seriam apresentadas várias obras de Carlos Gomes. Para o concerto, o maestro Mignone apresentou um orçamento de 20:500\$000 (vinte contos e quinhentos mil réis), que seriam gastos com o pagamento dos professores da orquestra e para o maestro regente, ensaiador e preparador, cópia do material de orquestra, direitos autorais e transporte de instrumentos<sup>1060</sup>.

Quanto ao orçamento apresentado por Villa-Lobos, a diferença era gritante. Na primeira planilha apresentada, o custo total dos dois eventos seria de 127:000\$000 (cento e vinte e sete contos de réis), sendo 80:000\$000 (oitenta contos de réis) para o concerto no Municipal e 47:000\$000 (quarenta e sete contos de réis) para a demonstração orfeônica. O documento era muito mais minucioso que o apresentado por Mignone. Eis um esboço do orçamento:

Orçamento para o Teatro Municipal:	
Orfeão de Professores (150 efetivos).....	12:000\$000
Contratados (100 professores).....	12:000\$000
Passagens e gratificação para 150 alunos das Escolas Técnicas Secundárias, 70 músicos da Polícia Municipal e 80 soldados do Batalhão da Fortaleza de São João .....	4:500\$000
5 solistas .....	5:000\$000
Impressão das partes de coros .....	5:000\$000
Cópias do material de orquestra e banda.....	3:000\$000
Cenografia.....	20:000\$000
Gratificação para Orquestra do Teatro Municipal (8 ensaios e execução) .....	10:000\$000
Professores de Orquestra extra (10) .....	1:500\$000
Maestros auxiliares de coros (3) .....	3:000\$000
Gratificação de professores que irão ensaiar os alunos e soldados.....	1:000\$000
Honorários do regente chefe.....	3:000\$000
Total .....	80:000\$000
Orçamento para o Estádio do Fluminense (ao ar livre)	
Orfeão do Professores.....	6:000\$000
Contratados .....	4:500\$000
Gratificações aos alunos, Polícia Municipal e Soldados do Batalhão da Fortaleza .....	1:500\$000
Gratificação à Orquestra .....	5:000\$000

<sup>1060</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 34 – fot. 748-749.

Gratificação à Banda .....	1:000\$000
Cachê dos solistas .....	5:000\$000
Cantores Extraordinários (500 a 600) .....	15:000\$000
Gratificação aos maestros auxiliares (3) .....	1:000\$000
Honorários do regente-chefe .....	2:000\$000
Instalação de auto-falantes (Técnico) .....	6:000\$000
Total (no Estádio) .....	47:000\$000
Total (no Teatro) .....	80:000\$000
Despesa Total.....	127:000\$000

Comparando-se os dois orçamentos: de Mignone e Villa-Lobos, os valores são bem discrepantes. Os gastos com os professores do Orfeão e com a sua própria remuneração eram altos, no caso de Villa-Lobos. Este, no final, foi diminuído para 94:000\$000 (noventa e quatro contos de réis), após negociação direta com Capanema, apesar de não ter interferido na remuneração do maestro, que continuou a mesma<sup>1061</sup>.

A partir de 1940, entretanto, as cifras duplicaram. No plano orçamentário para os festejos da *Semana da Pátria*, deste ano, os gastos chegaram próximos a oitocentos contos de réis:<sup>1062</sup>

<b>Serviços</b>	<b>Valor</b>
Departamento Nacional de Educação	91:411\$800
Cia de Carris, Luz e Força-Light	324:411\$000
<b>Maestro Villa-Lobos</b>	<b>188:500\$000</b>
Funcionários do Ministério e da Prefeitura do Distrito Federal	109:458\$700
Serviços de Obras	85:259\$700
Total	799:041\$200

Fonte: Arquivo Gustavo Capanema.

O valor pago ao maestro por essa apresentação orfeônica é quase quatro vezes maior ao apresentado durante o Centenário de Carlos Gomes, no estádio do Fluminense, embora aí não esteja discriminado o valor dos seus honorários. O valor, contudo, foi reclamado pelo General

<sup>1061</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 34 – fot. 746. A renegociação dos valores está em Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 34 – fot. 786-787.

<sup>1062</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 35 – fot. 276. [Grifos meu].

Francisco José Pinto (1883-1942), chefe do Gabinete Militar da Presidência da República que, em carta ao presidente Getúlio Vargas repudiou a “excessiva largueza dos gastos”:

Embora grande tenha sido o vulto das festividades, alguns reparos cabe fazer sobre a excessiva liberalidade com que se fizeram gastos, por exemplo, a importância de 188:500\$000 paga ao maestro Villa-Lobos, a títulos diversos; a mesma observação se aplica às despesas de transporte, numa importância de 324:411\$000, paga à Light.

Releva notar ainda que, enquanto se vende a domicilio, para o pequeno consumidor doméstico, o leite a 1\$000 o litro, foi fornecido, em grande quantidade, (1.500 litros) ao preço de 1\$050. O mesmo se passa com a laranjada distribuída, pelo qual se pagou a importância de 1\$400 por litro, para uma compra de 5.000 litros.

Outras despesas menores, como sejam almoço ao pessoal da polícia a 16\$000 etc. merecem reparo.

A impressão de conjunto é que houve censurável largueza dos gastos<sup>1063</sup>.

Villa-Lobos, entretanto, teve dificuldades para o recebimento do valor combinado, pois em carta, o ministro Capanema agradeceu a colaboração do maestro nos festejos cívicos da *Semana da Pátria* de 1940 e informou que o Ministério da Educação estava tomando as providências junto ao Ministério da Fazenda, “no sentido de serem liquidados mediante crédito especial os compromissos resultantes do preparo e execução dos números orfeônicos da *Semana da Pátria*”<sup>1064</sup>.

O fato é que as somas gastas pelo Estado no gerenciamento dessas cerimônias revelaram o grande interesse em criar, no espaço público, novas identidades simbólicas para a nação: ao mesmo tempo em que a *invenção do trabalhismo* criou uma nova imagem do trabalhador – o *novo* homem/o cidadão –, houve um esforço também para a criação de um *novo* modelo do jovem estudante brasileiro. O aumento nos gastos nas cerimônias cívicas demonstrou este interesse do Estado<sup>1065</sup>.

<sup>1063</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema, no CPDOC: GCg1935.09.26 – rolo 35 – fot. 279.

<sup>1064</sup> Carta datada de 16 de maio de 1941 e disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos:Seção de Correspondência:Pasta:Ministério da Educação e Saúde:FE 2159 (frente e verso), 2 p. O crédito especial foi aberto em 9 de outubro de 1941, pelo Decreto-lei nº 3.696 disponível no [site www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949). Acesso em 06/06/2016.

<sup>1065</sup> Sobre a construção da imagem do cidadão-trabalhador e do trabalhismo, a partir de sua dimensão simbólica ver GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 3ª ed. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2005, p. 211-236.

Em relação à posição do maestro Villa-Lobos, ele também saiu fortalecido das investidas orfeônicas. Sua popularidade aumentava cada vez mais, como também seus admiradores. E com a vida financeira bem mais equilibrada, nada a lembrar do início dos anos de 1930, a dependência dos amigos... Ele agora se dava o luxo de escolher as apresentações e estabelecer o preço a ser contratado. Quem iria contestá-lo?

Mas, apesar do prestígio, em determinados momentos houve embates e disputas de poder, como o verificado nas críticas do general Pinto, em 1940. Portanto, num campo onde outras vozes surgiram, partilhando das discussões e querendo, cada qual, participar do coro, Villa-Lobos, em alguns momentos, precisou tomar posição, seguir as regras do jogo e mostrar sua perspicácia política. Um desses embates está relacionado a uma peça chamada *Dança da Terra*, que o maestro incluiu no programa das comemorações do *Dia da Pátria*, em setembro de 1943<sup>1066</sup>.

O ano de 1943 foi um ano conturbado tanto na política, quanto na economia, devido a vários fatores: a guerra na Europa, e seus efeitos nas economias em todo o mundo; a entrada do Brasil na guerra, ao lado dos Aliados, causou descontentamento, principalmente dos militares e aumentou a agitação política em torno da questão, afinal, se externamente o Brasil lutava ao lado de países democráticos, internamente vivia-se uma ditadura. Uma situação política, portanto, insustentável. Mas, apesar deste cenário, o maestro, entre os meses de junho-julho, começou a organizar os ensaios para a comemoração da Semana da Pátria, como fazia todos os anos. Entretanto, surgiram várias críticas nos jornais. *A Notícia* trouxe a seguinte manchete no dia 30 de julho:

A Canção “Dança da Terra” é a revivescência de uma monstruosidade.  
O senhor Villa-Lobos vai fazer cantá-la na festa cívica de Sete de Setembro.  
Protestam os pais das crianças que são obrigadas a decorar o estranho Hino ao “Rei Bastião”.  
Segundo informações que nestes últimos dias tem chegado a nosso conhecimento, muitos pais de alunos de nossos institutos de ensino primário formulam reclamações contra o fato de estar sendo ensinada às crianças uma canção cujos termos causam profunda estranheza a quem lê. E o mais extraordinário é que essa canção foi forjada pelos próprios dirigentes do serviço de canto orfeônico e por eles incluída no programa de festejos do Dia da Pátria, a 7 de Setembro próximo.  
Imediatamente procuramos apurar o que havia de verdade a tal respeito, e verificamos tratar-se da canção intitulada “Dança da Terra”, não figurando nas cópias que nos mostraram os nomes dos autores da letra e da música..  
Qual o motivo, porém, da repulsa que se manifesta nas referidas reclamações?

<sup>1066</sup> Sobre a questão da *Dança da Terra* ver CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete:...*, cit., p. 133-200.

Todos quantos conhecem a história do nosso país sabem que por volta de 1836 alguns indivíduos de baixa extração e vil caráter, conseguiram fanatizar uns quantos simplórios sertanejos residentes no lugar chamado Pedra Bonita, na então província de Pernambuco, convencendo-os de que ali existia um “reino encantado” do qual era rei o malogrado D. Sebastião, de Portugal, morto havia mais de dois séculos e meio. Para desencantar esse reino, e fazer reaparecer as imensas riquezas que nele se guardavam, os tais impostores, abusando da credulidade de mulheres e crianças, puseram-se a praticar cerimônias imorais e hediondas, culminando no sacrifício de dezenas de criaturas, barbaramente degoladas para que com sangue humano se molhasse o rochedo natural de que proveio o nome do lugarejo, enorme pedra de trinta metros de altura. Tal condição foi imposta pelos reis vivos, os famigerados cangaceiros João Ferreira e Pedro Antônio, autores e executores do monstruoso embuste para que se operasse o desencantamento do tal reino. Divulgada a notícia do sangrento holocausto, partiu de Vila Bela um contingente policial, auxiliado por voluntários, a fim de sustar a prática nefanda. Houve luta, e séria, pois os “reis” e seus cúmplices ofereceram tenaz resistência. Vários milicianos pereceram antes que os terríveis fanáticos fossem completamente aniquilados. [...]

É realmente de estranhar que nesse episódio, cuja recordação só nos pode trazer vergonha e desgosto, se haja encontrado o tema da canção indevidamente denominada “Dança da Terra”, que as crianças vão ser coagidas a cantar no dia Sete de Setembro. Dir-se-ia que nossa História é desprovida de fatos edificantes, e que a imaginação de nossos poetas é paupérrima, o que, graças a Deus, não acontece. O que há é uma absoluta falta de critério na escolha dos assuntos por parte dos que têm a responsabilidade de tal trabalho. É incrível que num dia de exaltação cívica, de entusiasmo, de anseios por um futuro mais glorioso, os jovens brasileiros vão fingir que são vítimas voluntárias na hecatombe promovida há mais de cem anos por uns torpes fanáticos que visavam a satisfação dos mais baixos instintos. Eis aí porque em plena Cidade Maravilhosa, na presença de forasteiros ilustres, trinta mil crianças cariocas, (que felizmente não sabem o que estão dizendo) – vão entoar esta coisa horrível:

Imolai as nossas vidas!  
 Imolai as nossas vidas!  
 Rei Bastião! Dão Bastião!  
 Imolai as nossas vidas!  
 Pedra do Reino Encantado!  
 Trono de Vida e de Morte!

E assim por diante!...

Como dizem os reclamantes, isso não é, nunca foi e nunca será uma canção escolar, é um grito de canibais, inspirados pela leitura do “Educando para a Morte”, as insânia hitleriana.

Como se isso não bastasse, acrescentaram, não se atina porque, a essa canção [...] umas frases em idioma de nossos selvagens, os quais [...] nenhuma participação tiveram na matança de Pedra Bonita!...

Em suma: a canção que as crianças estão decorando e vão cantar [...] é uma salada intragável de absurdos e disparates [...]. Não tem, nem pode ter, finalidade alguma cívica, moral, patriótica. [...] Em qualquer país cristão e civilizado quem propuser que se cante em dia de festa nacional semelhante

barbaridade deverá ser imediatamente submetido a um exame de sanidade mental.

É de crer que as altas autoridades da educação nacional que não tenham ainda tomado conhecimento do clamor que se vai erguendo contra o absurdo que se pretende cometer. Uma vez, porém, inteiradas do que ocorre, não deixarão de riscar do programa de nossa festa magna esse número vergonhoso, ali incluído à sua revelia...<sup>1067</sup>.

O longo artigo, por si só, dimensiona o impacto que causou a canção escolhida pelo maestro. Várias cartas de pais de alunos foram endereçadas a Capanema na época, todos indignados com a irresponsabilidade em inserir esse tipo de peça na programação da Semana da Pátria. Além das cartas dos pais, Capanema recebeu também correspondência de alunos da Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette que estavam igualmente indignados com a situação: “pela primeira vez em nossa Pátria as crianças erguerão a sua voz para exaltar uma monstruosidade”<sup>1068</sup>. Todos, sem exceção, exigiam a retirada da peça da programação. O fato tomou proporções gigantescas... E Villa-Lobos precisou agir com rapidez...

Nessa perspectiva, percebendo a grande polêmica que tinha criado, usou de sua autoridade e fez algumas modificações na letra, antes, é claro, que a ordem partisse de alguma autoridade política (Capanema ou mesmo o Presidente da República), para que a peça fosse excluída da apresentação. Como forma de aliviar a situação provocada, o maestro inseriu também na programação, um canto religioso, cujo letra era de Manuel Bandeira e música dele próprio, intitulado *Invocação em Defesa da Pátria*. O canto evocava a paz, a proteção de Deus, e que a guerra se mantivesse afastada do Brasil, portanto, temas bem propícios para o momento do país<sup>1069</sup>.

Apesar dos embates que envolveram a relação maestro e Estado, percebe-se que, mesmo em momentos difíceis, a voz do maestro foi respeitada pelas autoridades e este revelou uma enorme capacidade de negociação.

Portanto, as concentrações orfeônicas, com toda a sua dramaticidade, demonstraram a possibilidade de se manter unidas, não pelo medo, mas pelo sentimento, em cerimônias marcadas

<sup>1067</sup> Jornal *A Notícia*, sexta-feira, 30 de julho de 1943. Rio de Janeiro, Ano XXII, Edição 3.530, p. 1 e 4. Disponível em [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 24 de maio de 2016.

<sup>1068</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema: GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot.396.

<sup>1069</sup> Este canto de caráter cívico religioso foi reproduzido no item 5.2.6.

pela emoção, milhares de vozes sob o comando de Villa-Lobos. A imagem de força de Getúlio podia se associar à imagem do grande maestro: um regendo as concentrações do dia da Pátria, o outro regendo a Pátria todos os dias. Cabia manter a afinação... E esta afinação chegou ao ponto máximo quando da criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico sendo Villa-Lobos, o seu primeiro diretor.

#### 5.4 – O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

Os alunos do Conservatório serão os futuros professores especializados da nova disciplina e a eles caberá, portanto, a nobre e a delicada missão de educar, cívica e musicalmente, as novas gerações do Brasil, como sentinelas avançadas e continuadoras desse movimento de autêntico nacionalismo musical<sup>1070</sup>.

Atuando nos anos trinta como órgão executivo e doutrinário, na medida em que permitiu o surgimento de especialistas e, circunscrevendo o campo sobre o qual o ensino da música orfeônica deveria atuar, a Superintendência de Educação Musical e Artística criou formas entendidas por todos como legítimas para a mobilização e o controle dos jovens estudantes, redimensionando o lugar da música dentro das políticas culturais do Estado brasileiro. O órgão, entretanto, funcionou até 1938 quando, através do Decreto-lei nº 6.215 de 21 de maio foi extinto, sendo que, através desse mesmo decreto, foram estabelecidas as normas para o funcionamento do *Departamento de Música*, ligado à Faculdade de Educação do Distrito Federal, com a finalidade de orientar o ensino da música e canto orfeônico nas instituições vinculadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura, como era feito anteriormente pela SEMA. Através de seu diretor foram indicados chefes para o Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação, para o Serviço de Música do Instituto de Educação e para o Serviço de Música da Difusão Cultural<sup>1071</sup>. Villa-Lobos assumiu a chefia do *Serviço de Educação Musical e Artística*, cargo que

<sup>1070</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 20.

<sup>1071</sup> *Coleções das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1938*, vol.2, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. Disponível no site [www.bd.camara.gov.br](http://www.bd.camara.gov.br). Acesso em 20/06/2016.

exerceu até 1941, quando se afastou para redimensionar o seu projeto do ensino musical para âmbito nacional.

Na verdade, esse projeto já vinha sendo elaborado desde 1939, ano em que o maestro apresentou ao ministro Gustavo Capanema um plano de reforma do ensino musical, no qual propunha a criação de um *Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical*, ligado diretamente ao Ministério da Educação e Saúde, saindo, portanto, da esfera municipal. Nesta proposta, o Departamento seria formado por uma Escola Nacional de Música, Escola de Estudos Superiores, Escola de Professores (da qual faria parte um curso de formação de regente de banda) e uma Inspeção Geral, além de Inspetorias Regionais que teriam a incumbência de controlar o ensino do canto orfeônico em todos os níveis e em todas as escolas do país. Ficaria responsável também pela execução correta dos hinos oficiais; de incentivar a “apreciação da música elevada”; de encaminhar as “tendências folclóricas” da música popular nacional (Música, Literatura e Dança); além da responsabilidade da censura artística nas estações de rádio e na realização de pesquisas, seleção e classificação de material folclórico nacional. Este Departamento seria formado por um conselho com quatro diretores, para cada uma de suas subdivisões<sup>1072</sup>.

Este plano, contudo, não foi implementado em 1939 por Capanema. Foi somente em 1941, quando se discutia a Reforma do Ensino Secundário e o ministro nomeou uma comissão de técnicos, cuja presidência coube ao próprio maestro, incumbida de elaborar uma proposta para o ensino musical, a nível nacional, que seria incluída no Plano Nacional de Educação. O trabalho nesta comissão permitiu a Villa-Lobos as condições para aprovação de um plano similar ao que tinha elaborado anteriormente. Em carta ao ministro ele disse na ocasião:

---

<sup>1072</sup> Esta proposta encontra-se disponível no Arquivo Gustavo Capanema no CPDOC: GC g 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471 e no Museu Villa-Lobos: MVL:Pasta 19:HVL: 04.01.07 (3 páginas) e HVL: 04.01.32; e na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: Prefeitura do Distrito Federal 2: 11.08.1939 (4 páginas). Entretanto, além desta versão entregue há mais duas intituladas Departamento Nacional de Música, Educação, Cultura e Propaganda: uma depositada no Arquivo Gustavo Capanema (CPDOC:GC f 1937.02.19-rolo 21-fot. 723), onde o Departamento seria formado pela Escola Nacional de Professores Especializados (em música cívica e folclórica), incluindo a formação de Regente de Banda; pela Escola Nacional de Instrumentista (música artística e científica); pela Escola Nacional de Estudos Superiores (nível universitário) e pelo Serviço Nacional do Controle da Aplicação do Canto Orfeônico; outra versão está arquivada no Museu Villa-Lobos (MVL:Pasta 22: HVL:04.05.07/80.18A.41E), onde o Departamento de Música seria formado pela Divisão Nacional do Controle de Aplicação do Ensino Artístico e Realizações Musicais, pela Inspeção Geral e Inspetorias Regionais de Canto Orfeônico, pela Escola Nacional de Canto Orfeônico (música cívica e folclórica), pela Escola Nacional de Música (música artística e científica), incluindo a formação de Regente de Banda; pela Escola Nacional de Musicologia (nível universitário) e pela Orquestra Nacional.

Tendo sido designado por V. Ex. para fazer parte da comissão técnica para elaboração de um plano nacional de educação, cultura, proteção e controle 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 da 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 a 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, 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 e, também, algum dia, salvar a Arte da nossa querida Pátria.

Cordiais Saudações  
Heitor Villa-Lobos<sup>1073</sup>

Na proposta do maestro, viabilizada pela referida comissão técnica, o Departamento Nacional de Música e Teatro estava dividido em três partes<sup>1074</sup>:

<sup>1073</sup> Carta de 9 de setembro de 1941, 2p., e está disponível na Seção de Correspondência do Museu Villa-Lobos: Pasta Ministério da Educação e Saúde 1-sem codificação.

<sup>1074</sup> Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema – CPDOC: GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 330 a 353.

**Departamento Nacional de Música e Teatro**

<b>1ª Divisão: Ensino de Música e Teatro</b>	<b>2ª Divisão: Serviço Nacional de Música</b>	<b>3ª Divisão: Serviço Nacional de Teatro</b>
Conservatório Nacional de Música	Orquestra Nacional	Teatro Nacional
Conservatório Nacional de Canto Orfeônico	Banda Nacional	Amparo às Companhias Nacionais de Teatro, de iniciativa particular
Conservatório Nacional de Teatro	Amparo e orientação das Sociedades Artísticas e dos Conjuntos Musicais (bandas, orquestras e coros)	Controle do Teatro de Rádio
Fiscalização de todos os estabelecimentos de ensino, públicos ou particulares, municipais e estaduais de música, canto orfeônico e teatro	Amparo aos artistas	
Controle da prática do canto orfeônico e teatro nos estabelecimentos de ensino secundário, normal e profissional	Controle artístico dos rádios, concertos, gravações e filmagens	
Controle da repartição estadual que cuida do canto orfeônico e teatro nas escolas primárias	Serviço de oficina de gravação e impressão	

Fonte: Arquivo Gustavo Capanema.

O Departamento Nacional de Música e agora também de Teatro, era dividido em seções distintas para o ensino, para a parte artística e para o teatro, com a especificação das funções de cada uma, além da discriminação de um corpo de funcionários necessário para o seu funcionamento. Destacou-se no plano o caráter de censura e controle artísticos a ser desempenhado por este Departamento, em todos os festejos e solenidades populares, particulares e oficiais em todo o país. É importante lembrar que tais funções eram desempenhadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no período. Ao que parece, o maestro desejava transferir funções exercidas por este órgão para o Departamento Nacional de Música e Teatro, ou seja, de um órgão político para um órgão artístico-cultural. Lembrando também que em uma das versões encontradas do plano, seu título era exatamente Departamento Nacional de Música, Educação, Cultura, *Controle e Propaganda*. Talvez pretendesse colocar o Departamento com *status* de um verdadeiro Ministério<sup>1075</sup>.

---

<sup>1075</sup> Arquivo Gustavo Capanema – CPDOC: GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 330 a 353. Também disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 22: HVL:04.05.07 e 80.18A.41E.

Em linhas gerais, a proposta da comissão foi aceita pelo governo e, no mesmo ano de 1941 foi sancionado o decreto-lei instituindo o Departamento Nacional de Música e Teatro. Segundo o artigo 2 do decreto, ao Departamento caberia:

- a) Superintender a administração do ensino federal de música, canto orfeônico e teatro, para formação de professores e de artistas, e bem assim orientar e fiscalizar, nas formas da lei e regulamentos, os estabelecimentos reconhecidos de ensino de música, canto orfeônico e teatro, com a mesma finalidade, públicos e particulares, existentes no país;
- b) Orientar e fiscalizar, diretamente, o ensino da música e canto orfeônico e do teatro, como atividades educativas gerais, de feição cultural e cívica, nos estabelecimentos, públicos e particulares, de ensino secundário, normal e profissional, que funcionam em território nacional;
- c) Estabelecer as diretrizes técnicas gerais da ação das repartições, que tenham por objetivo dirigir, no Distrito Federal, nos Estados e Territórios, o ensino da música, do canto orfeônico e do teatro, como atividades educativas gerais dos alunos das escolas primárias;
- d) Promover, coordenar e incentivar a execução das medidas que tenham por objetivo o cultivo e o desenvolvimento da música e do teatro, como expressões da alta cultura do país e como meios de divertimento popular, e bem assim a proteção dos artistas que praticam essas artes;
- e) Controlar, do ponto de vista artístico, todas as modalidades e meios de execução da música e de representação teatral, afim de coibir as exibições que atentem contra o bom gosto artístico, que deva ser preservado, ou que, apresentando-se como expressões da arte nacional, não se revistam deste caráter ou sejam mesmo deturpações dessa arte;
- f) Promover minucioso estudo da música e do teatro nacionais, já pela restauração ou revivescência das obras que hajam sido, no passado, expressões legítimas e altas da arte brasileira, já pela sondagem e recolhimento de todas as formas puras e expressivas da arte popular do país, no passado e no presente [...]<sup>1076</sup>.

O caráter de controle das diretrizes técnicas do ensino da música, em todo o território nacional, passou a ser competência deste Departamento, em todos os níveis de ensino, bem como, a coordenação de todas as atividades culturais relacionadas à música e ao teatro. O caráter de *censura* proposto no plano aparece aqui na letra “e” do referido artigo, ou seja, caberia ao

---

<sup>1076</sup> Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL: Pasta 20:HVL: 04.02.17 (4 páginas). Este documento é cópia do original localizado no Acervo Gustavo Capanema – CPDOC: GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 333.

Departamento *zelar* pelas manifestações artístico-culturais que fossem consideradas *apropriadas* dentro dos valores veiculados pelo regime.

Mas, ao contrário da divisão proposta pela comissão, o decreto-lei criou o Departamento Nacional de Música e Teatro com sete órgãos distintos. São eles: I – Serviço de Administração; II – Divisão do Ensino da Música e Teatro; III – Conservatório Nacional de Música; IV – Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; V – Conservatório Nacional de Teatro; VI – Serviço Nacional de Música; VII – Serviço Nacional de Teatro. Na divisão proposta pela comissão, havia 3 grandes seções, sendo que a Divisão do Ensino da Música e Teatro englobaria os itens III, IV e V mencionados neste decreto. A novidade aqui foi que a Escola Nacional de Música passou a ser ligada ao Conservatório Nacional de Música e não mais à Universidade do Brasil e este, ao Departamento Nacional de Música, tal qual o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (art. 3º, Parágrafo 1º). Ou seja, as duas instituições estavam no mesmo nível hierárquico em relação ao Ministério da Educação e Saúde, o que provocou a insatisfação dos professores daquela Escola. O decreto determinava também que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e o Conservatório Nacional de Teatro somente passariam a funcionar depois de decretos-leis especiais que definissem sua organização e seu regime de funcionamento (art. 5º do decreto)<sup>1077</sup>.

A necessidade de regulamentação, no plano nacional, de uma instituição que preparasse professores para o magistério, bem como, se tornasse um centro de pesquisa e de orientação dos cantos patrióticos era defendido não só por Villa-Lobos, mas também por Capanema.

Para Villa-Lobos, o controle do ensino do canto orfeônico através do Conservatório “seria a forma de se incorporar ao patrimônio cultural brasileiro”, o movimento de cultura e de civismo. Segundo o maestro, “os processos técnicos deste ensino são originais, meticolosos e variados” e resultado da aplicação rigorosa da “psicologia e da biologia educacionais, com o aperfeiçoamento instintivo dos fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra, empregando-se sempre o maior esforço possível para o aprimoramento da percepção individual e coletiva, graças à atividade direta dos professores”. Dessa forma, o Conservatório cumpriria o papel de estabelecer as regras e diretrizes desse ensino em todo país,

---

<sup>1077</sup> O decreto previa também, em seu artigo 4º, a criação no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, do cargo de diretor geral, em comissão, do padrão P, para o Departamento Nacional de Música e Teatro; dois cargos de diretor geral, em comissão, do padrão N, da Divisão de Ensino de Música e Teatro e do Serviço Nacional de Música, e ainda a função de chefe do Serviço de Administração, com gratificação anual de 6:000\$000 (seis contos de réis). Documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL: Pasta 20:HVL: 04.02.17 (4 páginas) e Acervo Gustavo Capanema – CPDOC: GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 333.

aplicando “métodos especiais para o caso de alunos anormais que não se ajustarem aos moldes pedagógicos do ensino de canto orfeônico”, bem como, utilizando a técnica tradicional, “nos momentos oportunos, com o propósito de preparar solidamente o aluno”<sup>1078</sup>.

Também o ministro defendia a necessidade de se padronizar o ensino do canto orfeônico em todo o país, através da criação de uma instituição que fiscalizasse sua aplicação. Em carta ao Presidente Getúlio Vargas, através da qual encaminhou o esboço do decreto-lei que iria instituir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Capanema defendeu claramente a criação da instituição:

Sr Presidente

A educação cívica da juventude tem, no canto orfeônico, um dos 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. [...]

Por meio do canto, não só se tornam 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. [...]<sup>1079</sup>.

Embora a ênfase de Capanema tenha sido no caráter cívico do ensino do canto orfeônico, pode-se afirmar que houve uma confluência de interesses e de ideais da parte do maestro e do ministro. Os dois, ao defenderem a criação de uma instituição que iria controlar o ensino do canto orfeônico nas escolas de todo o país, além da responsabilidade da formação dos professores, não

<sup>1078</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 19-20; 70-71. Ver também documento disponível na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos: MVL: Pasta 20: HVL: 04.02.11.

<sup>1079</sup> Carta de 3 de agosto de 1942 e disponível no Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC: GC g 1942.05.12/2 – rolo 56 –fot. 690. Mais tarde, em 1946, entretanto, quando elaborou um texto, num formato de relatório das atividades desenvolvidas durante o governo, documento este, encaminhado ao presidente, Capanema deu pouco destaque ao canto orfeônico, tendo se limitado a citá-lo, juntamente, com o ensino da educação física. O documento, que faz parte do Arquivo Getúlio Vargas do CPDOC, foi reproduzido por SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um Auto-retrato*. Brasília, CPDOC/FGV, Editora da UnB, 1983, p. 371-372.

só estabeleceram, neste momento, o que tenho chamado neste trabalho de *negociação cívica*, como também, compartilharam os mesmos ideais em torno daquilo que a música, pelo menos no que se refere ao canto orfeônico, poderia representar para a consolidação da nacionalidade brasileira, através de uma sólida formação cívica da juventude.

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi oficialmente instituído em 26 de novembro de 1942, através do decreto-lei 4.993, sendo Villa-Lobos nomeado seu primeiro diretor, concentrando em suas mãos, portanto, o poder máximo do ensino musical no país. Inicialmente, o Conservatório funcionou na Avenida Pasteur, nº 350, no 3º andar, no Rio de Janeiro e contou com um corpo docente composto, além de Villa-Lobos, pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983), pelo crítico literário e musical João Cândido Andrade Muricy (1895-1984), pelo compositor Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), pelo pianista Arnaldo Estrella (1908-1980) entre outros<sup>1080</sup>.

A criação do Conservatório foi notícia em vários jornais cariocas: o *Correio da Manhã* e *A Noite*, destacaram os novos rumos do ensino da música, publicando, na íntegra, o decreto-lei de criação do Conservatório, bem como, a exposição de motivos encaminhada por Capanema. Na mesma direção seguiu *O Jornal* que deu destaque, em sua edição de 15 de janeiro de 1943, ao discurso do maestro enaltecendo o governo brasileiro pelo amparo ao artista nacional: “hoje o artista no Brasil é um profissional respeitado e que pode trabalhar” e, por isso, “todos teriam uma dívida de honra para com o atual governo e que ele procuraria saldar a sua, trabalhando até o último alento para que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico fosse a concretização dos ideais que orientam a sua criação”<sup>1081</sup>. Jornais paulistas também deram destaque à criação do Conservatório, mas não deixaram de lembrar o ineditismo de São Paulo quanto ao assunto: “e nosso Estado já firmou, nesse setor da educação artística, tradições muito brilhantes”, prova disso eram os “inúmeros coros orfeônicos” existentes no Estado; bem como “os inúmeros professores de canto orfeônico” existentes, formados pela escola paulista, sem falar na “abundância de

---

<sup>1080</sup> VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a música popular*. Disponível no site [www2.unirio.br](http://www2.unirio.br). Acesso em 10/06/2017.

<sup>1081</sup> Ver jornal *Correio da Manhã*, sexta-feira, 27 de novembro de 1942. Rio de Janeiro, Edição 14.746, Ano XLII, p. 3; jornal *A Noite*, quinta-feira, 26 de novembro de 1942. Rio de Janeiro, Edição 11.062, Ano XXXII, p. 10; jornal *O Jornal*, sexta-feira, 27 de novembro de 1942. Rio de Janeiro, Edição 7.198, Ano XXIV, p. 5 e Edição 7.238, de 15 de janeiro de 1943, Ano XXV, p. 11. Disponíveis no site [www.bn.digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bn.digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 11/06/2017.

composições” criadas por compositores também paulistas<sup>1082</sup>. Como se vê, a “escola paulista reivindicou” sua tradição no ensino de canto orfeônico.

Com a instalação do Conservatório Nacional, todos os cursos anteriores promovidos pela SEMA passaram a ficar sob sua responsabilidade, determinando ainda os programas a serem seguidos, os hinos e canções a serem ensinadas, as normas didáticas e critérios de avaliação. Além da formação de professores, o Conservatório era responsável pela elaboração das diretrizes técnicas do ensino do canto orfeônico em todo o país, além da realização de pesquisas visando a restauração das músicas patrióticas que representassem a “expressão legítima da arte brasileira”, bem como, o “recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país”. O decreto estabelecia ainda que, através de cooperação técnica com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Conservatório promoveria a gravação em disco dos hinos e músicas patrióticas que deveriam ser cantados em todos os estabelecimentos de ensino do país<sup>1083</sup>.

A partir de 1942, vários Conservatórios de Canto Orfeônico surgiram em outros estados, seguindo o modelo oficial do Rio de Janeiro e cumprindo, dessa forma, a determinação do Ministério da Educação e Saúde de que todas as instituições de ensino de canto orfeônico do país só poderiam funcionar com um quadro docente com formação específica na disciplina. Ou seja, só poderiam ministrar cursos, os professores formados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou pelos demais conservatórios “reconhecidos” ou “equiparados” pelo Conservatório do Distrito Federal. Seria uma forma de garantir um padrão nacional para o ensino de canto orfeônico. Dentre os conservatórios que surgiram, muitos foram fundados após 1945: o Conservatório Paulista de Canto Orfeônico (1947), o Conservatório de Canto Orfeônico Maestro Julião (1950), Conservatório Baiano de Canto Orfeônico (1950), o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (1951) e o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná (1956), entre outros. Isso demonstra que o ensino do canto orfeônico continuou a ser praticado mesmo com o fim do Estado Novo, embora já não mais exercesse a função de propaganda de governo e, tampouco, representasse a proposta oficial de ensino musical<sup>1084</sup>.

---

<sup>1082</sup> Ver jornal *Correio Paulistano*, terça-feira, 1º de dezembro de 1942. Rio de Janeiro, Edição 26.605, Ano LXXXIX, p. 5. Disponíveis no site [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 11/06/2017.

<sup>1083</sup> Artigo 2º do Decreto-lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942 (publicado em 28/11/1942 e entrou em vigor a partir de 1º de janeiro de 1943). Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 08/06/2016.

<sup>1084</sup> Além dos Conservatórios mencionados, outras instituições foram fundadas como o Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe fundado em 28/11/1945; além da experiência do ensino do canto orfeônico nas escolas de Goiás, na década de 1950. Ver SOUZA, Jusamara. “Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil”, cit., p. 114. Ver também [www.biblioteca.ibge.gov.br](http://www.biblioteca.ibge.gov.br). Acesso em 19/08/2017.

O Conservatório Nacional oferecia três tipos de cursos: o *Curso de Férias*, que durava dois meses; o *Curso de Emergência*, de seis meses e o *Curso de Especialização* ou Seriado, que formava professores, com duração de três anos. Os dois primeiros conferiam certificados, cabendo ao último a emissão de diplomas. Outras disposições importantes estabelecidas dizem respeito à contratação de técnicos nacionais ou estrangeiros para ministrarem as aulas, bem como, a designação de funcionários públicos para tal fim, além do pagamento de taxas, por parte dos alunos, previstas para a manutenção inicial do Conservatório<sup>1085</sup>.

A preocupação com a composição do quadro docente fez com que Villa-Lobos elaborasse um levantamento do contingente de professores de música, necessário para atender à demanda no Distrito Federal. O documento assinalava que o ensino era ministrado por professores especializados em apenas 10 escolas técnicas, 1 escola artesanal, 2 ginásios e 25 escolas primárias. Ao todo eram 72 professores com um custo anual de Cr\$ 2.038.680,00. Não havia ensino de música em 220 escolas primárias, em 42 cursos noturnos e em 15 parques de recreação, por falta de pessoal docente e técnico. Para atender a esta demanda ele propunha a contratação de mais 218 professores e de 10 técnicos em educação musical, com uma previsão de despesa anual total de Cr\$ 8.991.000,00<sup>1086</sup>. Portanto, o aumento real de despesa seria de Cr\$ 6.952.320,00 para a reestruturação do quadro técnico, com a abertura de concursos para preenchimento das vagas necessárias.

A falta de pessoal qualificado sempre foi apontado por Villa-Lobos, como uma das maiores dificuldades no ensino do canto orfeônico, situação que provocava a sobrecarga de trabalho dos professores existentes e a diminuição do tempo de aula, para atender a um número maior de turmas. Os cursos para formação de professores oferecidos pelo Conservatório

---

<sup>1085</sup> Artigos 3º ao 7º do Decreto-lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942 (publicado em 28/11/1942 e entrou em vigor a partir de 1º de janeiro de 1943). Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 08/06/2016. Quando das inscrições para os Cursos de Especialização, de Preparação e de Emergência eram lançados editais com as normas a serem cumpridas. Para qualquer curso, “todos os candidatos, sem exceção, estarão sujeitos à prova de competência musical [...] Prova escrita: a) Ditado cantado; b) Discernimento. Prova oral: a) Solfejo a 1ª voz; b) Solfejo a 2 vozes; c) Memória visual; d) Memória auditiva. Prova prática: Execução de uma peça qualquer, à escolha do candidato, podendo essa execução ser no piano ou qualquer outro instrumento, só se permitindo, excepcionalmente a demonstração simplesmente cantada”. Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 42:HVL: 09.01.04 (2 páginas).

<sup>1086</sup> Segundo Villa-Lobos esse aumento de pessoal atenderia às 245 escolas primárias, 10 escolas técnicas, 1 escola artesanal, 2 ginásios, 42 cursos noturnos e 15 parques de recreação. No documento ainda discute o padrão dos cargos, alertando que os padrões fixos propostos não davam acesso à promoção, o que talvez não fosse aceito pelos professores já efetivos. Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos:MVL:Pasta 20:HVL:04.02.12 (2p).

objetivavam mudar esse quadro. O início de suas atividades foi marcado, aliás, por um convite curioso do maestro para todos aqueles que quisessem aprender:

Convite a Civilização  
(Para aquele que [quer] transmitir aos que não sabem)

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 as suas próprias ideias.  
Nunca será um independente da sua personalidade.  
É fácil aprender a ler, escrever e a contar,  
Depende unicamente da boa vontade.  
Em um ano apenas estará iniciado a compreender todos os itens acima mencionados.  
O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Ministério da Educação e Saúde abre as portas, gratuitamente, aos que querem aprender a ler, escrever, contar e cantar o Hino Nacional, em um ano.  
Horário dos Cursos: Manhã – 8 às 10:00h  
Tarde – 14 às 16:00h  
Noite – 18 às 20:00h<sup>1087</sup>.

Como se lê no convite, o Conservatório propunha a alfabetização em um ano, de todas as pessoas inscritas no curso, ministrado inteiramente grátis, pelos próprios professores da casa. Certamente, um exagero do maestro, afinal, não seria esta a função da instituição. Mas, ao que parece, Villa desejava torná-lo um espaço de troca de experiências e de sociabilidade, ou seja, torná-lo um ponto de encontro, indo além de sua função de formar professores de canto orfeônico. Além do ler, escrever e contar, esses cursos serviam também para ensinar a cantar corretamente o Hino Nacional. As opiniões sobre o Conservatório, todavia, não eram unânimes. Numa entrevista concedida em 1946, o maestro desabafou:

<sup>1087</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 20:HVL:04.02.07.

O Conservatório de Canto Orfeônico é muito mal compreendido por muita gente. Donde a necessidade de maior divulgação dos seus objetivos e resultados para acabar com os mal-entendidos. A finalidade deste conservatório não é apenas formar professores de música. Aqui temos uma casa de educação onde se praticam constantemente os elementos essenciais duma profissão que educa socialmente por meio da música. Com este fim, não só se estabelece provas constantes da capacidade recíproca, individual e coletiva, sabinas, reuniões, estudos pedagógicos nos centros de coordenação, como procura consolidar o convívio, a confraternização entre professores e alunos e qualquer pessoa estranha ao Conservatório que se interesse pela sociabilidade musical. Por isso o Conservatório procura constantemente verificar os progressos do amor pela música através do sentimento cívico individual e coletivo. Tal movimento se vem processando em São Paulo, Espírito Santo, Estado do Rio, graças aos nossos ex-alunos que compreenderam este sentimento de solidariedade tão raro na época atual<sup>1088</sup>.

A criação de um Conservatório de Canto Orfeônico, com jurisdição nacional, autorizado a formar professores, bem como, a expedir diplomas e certificados, mexeu não só com a “ vaidade paulista”, mas também provocou críticas e resistências ao trabalho desenvolvido pelo maestro. Afinal, como diretor do Conservatório, Villa-Lobos passou a ser a autoridade máxima do ensino musical no país. Uma das críticas, por exemplo, partiu dos intelectuais ligados à Escola Nacional de Música que, insatisfeitos com a nivelção das duas instituições diante do Ministério da Educação e Saúde, já que as duas instituições estavam subordinadas ao Departamento Nacional de Música, ainda criticavam a falta de uma formação acadêmica do maestro. Em contrapartida, a fim de minimizar essa rejeição, o maestro atribuía ao Conservatório o papel de “ casa de educação”, ou seja, espaço de encontro entre alunos, professores e “ qualquer pessoa estranha”, a fim de torná-lo um local, não só de aprendizado, mas de “ sociabilidade musical”. Destacou que as atividades desenvolvidas neste espaço serviram para colocar o Brasil na linha evolutiva do progresso, fato reconhecido, segundo ele, por vários educadores estrangeiros, tendo assim o seu reconhecimento enquanto espaço cultural.

Quanto aos cursos, os requisitos para matricular-se variavam de acordo com a modalidade. Para o Curso de Especialização era necessário ter, no mínimo 16 anos completos e apresentar certificado de conclusão do segundo ciclo, em Conservatório de Música ou de curso de

---

<sup>1088</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. “Fala Villa-Lobos”. Entrevista concedida a Sheila Ivert. In: *Revista Sucessos*, 1946, p. 10. Disponível no Acervo Curt Lange/UFGM2.2.S15.1096. Disponível no site [www.curtlange.llc.ufmg.br](http://www.curtlange.llc.ufmg.br). Acesso

preparação nos Conservatórios de Canto Orfeônico. Já para o Curso de Preparação de Professores eram admitidos alunos a partir de 15 anos completos e que tivessem concluído o curso ginasial. O Curso de Emergência exigia do candidato certificado de curso em Teoria e Solfejo, realizado em estabelecimento oficial, equiparado ou reconhecido, bem como, atestado de tempo de exercício no magistério de música ou canto orfeônico, mínimo de três anos, assinado pelo diretor do estabelecimento a que estivesse vinculado e, visado pelo inspetor federal. Para qualquer um dos cursos, os candidatos estavam sujeitos à prova de competência musical: prova escrita (versando ditado cantado), prova oral (solfejo a uma e duas vozes; harmonia visual e memória auditiva) e prova prática (execução de uma peça qualquer, à escolha do candidato, podendo ser executado ao piano ou outro instrumento)<sup>1089</sup>.



Foto de uma turma do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Acervo do Museu Villa-Lobos.

---

em 08/07/2016.

<sup>1089</sup> Artigos 30 e 31 do Decreto-Lei 9.494 de 22 de julho de 1946 (publicado em 27/07/1946, p. 10.923). Disponível no site [www.2camara.leg.br](http://www.2camara.leg.br). Acesso em 18/06/2016. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 73-76 e 78-108 e documento intitulado “Justificação do Ensino de Canto Orfeônico”: MVL:Pasta 20:HVL: 04.02.13(6p) e “Conservatório de Canto Orfeônico”: MVL:Pasta 42:HVL:09.01.04(2p.), da Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos.

Todavia, o Ministério da Educação e Saúde não havia, até 1945, baixado as instruções normativas para a organização dos cursos de formação de professores e para os demais assuntos correlacionados. Sendo assim, muitas vezes, a própria diretoria do Conservatório recorria à publicação de portarias a fim de encaminhar as questões relativas ao funcionamento dos cursos. Em relação à estrutura curricular, esta foi instituída somente em 1946, através da *Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico* - Decreto-Lei 9.494, de 22 de julho de 1946 – que estabeleceu uma divisão em cinco seções, para o Curso de Especialização, a saber:<sup>1090</sup>

#### **Estrutura do Curso de Especialização para Formação de Professores: Disciplinas**

<b>I - Didática do Canto Orfeônico</b>	<b>II - Prática do Canto Orfeônico</b>	<b>III - Formação Musical</b>	<b>IV - Estética Musical (Musicologia)</b>	<b>V - Cultura Pedagógica</b>
1- Fisiologia da Voz 2- Polítonia Coral 3- Prosódia Musical 4- Organologia e Organografia	1- Teoria do Canto Orfeônico 2- Prática de Regência 3- Coordenação Orfeônica Escolar	1- Didática do Ritmo 2- Didática do Som 3- Didática da Teoria Musical 4- Técnica Vocal	1- História da Educação Musical 2- Apreciação Musical 3- Etnografia Musical 4- Pesquisa Folclórica	1- Biologia Educacional 2- Psicologia Educacional 3- Filosofia Educacional 4- Terapêutica pela Música 5- Educação Esportiva

Fonte: Decreto-lei nº 9.494 de 22 de julho de 1946.

O Curso durava três anos e abrangia conhecimentos técnicos, teóricos e práticos de pedagogia e didática do canto orfeônico; e tinha como finalidade “despertar no professor-aluno valores nacionais, incluindo uma atitude cívica e disciplina de conjunto”. Chama a atenção na quinta seção da estrutura curricular, a presença das disciplinas *Terapêutica da Música e Educação Esportiva*, que faz lembrar o modelo de educação higienista, presente nas discussões pedagógicas do período, preocupadas na transmissão de regras e normas sociais que seriam adequadas para a formação do aluno. O objetivo de educar socialmente através da música, como inúmeras vezes o maestro definiu a finalidade do canto orfeônico, aparece nitidamente na

<sup>1090</sup> Decreto-lei 9.494 de 22 de julho de 1946. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 26/05/2017. A estrutura curricular do curso de especialização foi publicada em VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação*

aplicação dessas duas disciplinas. Em seu livro *Educação Musical* Villa-Lobos destacou que o objetivo da disciplina *Terapêutica Musical* era empregar, a partir de “experiências científicas”, os meios musicais adequados para “a cura de alunos anormais e displicentes em face da música, assim como para corrigir a deficiência dos alunos vindos de meios sociais atrasados”. Nessa perspectiva, os alunos tidos como “anormais”, sem talento para a “apreciação musical” ou talvez os indisciplinados, em geral, eram os mais pobres. Ou seja, a música sendo tratada como uma linguagem capaz de estruturar modelos de condutas socialmente aceitos. Quanto à disciplina *Educação Esportiva*, esta tinha como finalidade relacionar o canto orfeônico com práticas do exercício físico, a fim de transmitir o bom comportamento cívico. No final dos três anos, o aluno do curso de especialização, após ter cursado disciplinas teóricas, práticas na área musical, como também de psicologia infantil, de sociologia, de pedagogia e das ciências médicas saía diplomado professor de canto orfeônico e apto para exercer seu papel de educador cívico<sup>1091</sup>.

Além dos cursos já mencionados, o Conservatório oferecia uma modalidade destinada ao músico popular, o *Curso Livre de Educação Musical Popular*, “destinado a orientar e proteger os compositores de música popular brasileira”. Para se inscrever, o aluno deveria ter concluído, pelo menos, a 3ª série do ensino primário. As disciplinas que compunham a grade curricular do curso eram: Solfejo, Ditado e Ritmo; Rudimentos de Música; Folclore Musical Brasileiro; Rudimentos de Instrumentação e Morfologia da Música Popular. O curso tinha duração de dois anos e o aluno que concluísse saíria com o certificado de *Compositor Popular*<sup>1092</sup>.

Temos aqui um exemplo clássico da aproximação da proposta pedagógica de Villa-Lobos ao projeto político de Vargas durante o Estado Novo, onde ser cidadão era ser trabalhador. Como resultado desse processo, a figura do *malandro*, do *boêmio*, do compositor popular, figuras tradicionais no Rio de Janeiro, apareciam como a imagem invertida do trabalhador e da ordem estabelecida. Assim, com o certificado, oficialmente reconhecido, de Compositor Popular, eles poderiam ter o registro na Ordem dos Músicos do Brasil, tornando-se trabalhadores reconhecidos da música. O curso, por um lado, veio ao encontro da política varguista de transformar a figura do *malandro* do samba, em *trabalhador ordeiro* da música; por outro lado, demonstrou a capacidade do maestro em *jogar nas regras do jogo*, pois o compositor popular, finalmente,

---

*Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 73-76 e no *Boletim Latino Americano de Musica*. Montevideo, Tomo VI, abril de 1946, p. 560-564.

<sup>1091</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 76. Ver também Título III, Capítulo I, artigo 11, do Decreto-Lei 9.494, de 22 de julho de 1946.

poderia obter um diploma e ter sua profissão reconhecida e respeitada, evitando cair na categoria de *vadios* ou *desajustados* no mundo do trabalho e na comunidade política nacional.

Além desse, o curso de *Formação de Músico-Artífice* também foi oferecido pelo Conservatório, visando preparar técnicos para os serviços de cópia, gravação e impressão de música em todas as modalidades, não só para casas editoras, como para a própria instituição, a fim de baratear esses serviços, que eram onerosos, mas indispensáveis para a publicação de músicas no próprio Conservatório<sup>1093</sup>. Este curso era realizado em dois períodos, distribuídos da seguinte forma:

#### Curso de Formação de Músico-Artífice

1º período	2º período
Cópia de Música 1- Cópia em papel liso e com pentagramas 2- Execução de matrizes para mimeógrafo. Gravura Musical 1- Preparação de chapas de chumbo para gravação 2- Tiragem de provas de chapas 3- Gravação Impressão Musical 1- Impressão em mimeógrafo 2- Reprodução de cópias heliográficas	Cópia de música 1- Cópia em papel vegetal 2- Execução de matrizes para mimeógrafos Gravura musical 1- Gravação Impressão musical 1- Impressão em máquina rotativa 2- Reprodução de cópia em Rotofoto

Fonte: Acervo Gustavo Capanema/CPDOC.

Paralelamente, o aluno deste curso também teria de frequentar as aulas de Formação Musical e Teoria do Canto Orfeônico ministrada no Conservatório.

Neste momento, todos os programas de disciplinas e as disposições gerais dos cursos oferecidos pelo Conservatório eram elaborados e/ou supervisionados pelo próprio Villa-Lobos. Enquanto foi diretor, o maestro concentrou em suas mãos todas as atividades de coordenação, elaborando currículos para todos os cursos, bem como, estabelecendo as instruções, através de

<sup>1092</sup> Informações obtidas no Arquivo Gustavo Capanema: GC g 1935.01.30 – rolo 29 – fot. 345.

<sup>1093</sup> Portaria nº 9, de 9 de abril de 1945. Documento disponível no Arquivo Gustavo Capanema: GC g 1935.01.30 – rolo 29 – fot. 263. O texto desta Portaria consta também na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos, mas com o título: “Justificação do Ensino do Canto Orfeônico”: MVL:Pasta 20: HVL: 04.02.13. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 76-77.

portarias, para a realização dos exames e provas para todos os cursos oferecidos<sup>1094</sup>. Era a autoridade máxima na área, não somente no âmbito nacional, sendo ainda o responsável em transmitir ao exterior as diretrizes da educação aplicadas no Brasil. Neste sentido, várias propostas de intercâmbio na área foram estabelecidas com países da América Latina, sobretudo, com a Argentina e o Uruguai, mas não só, pois estabeleceu contato com os EUA também<sup>1095</sup>. Além disso, Villa-Lobos continuava à frente da organização e da regência de concentrações orfeônicas, embora, não por muito tempo.

O Conservatório, além de produzir as partituras e a formação dos técnicos gráficos, tinha atribuição também de oferecer prova de equiparação de certificados. Para atender o contingente de professores que vinha de toda a América Latina e também com a intenção de estabelecer uma homogeneidade entre os docentes no Brasil, foram organizadas atividades extras no Conservatório, relacionadas ao preparo técnico de seus alunos. Nesses moldes funcionava o *Centro de Coordenação*, que promovia uma “formação continuada” dos professores especialistas em canto orfeônico em reuniões semanais. Os professores já formados e os alunos candidatos ao magistério reuniam-se para debater sobre questões pedagógicas relacionadas ao ensino de canto

---

<sup>1094</sup> Em 1943 o Diretor do Conservatório baixou a Portaria nº 45 de 6 de novembro de 1943, estabelecendo todas as instruções para a realização dos exames relativos ao ano de 1943. Os exames de 1ª época seriam realizados em dezembro, constando de provas escritas, orais e práticas. Os exames de 2ª época ocorreriam em fevereiro de 1944. As provas deveriam ser requeridas ao diretor, mediante o pagamento de uma taxa. Só poderiam fazer as provas os alunos que tivessem obtido na única prova parcial realizada em outubro, a nota 3 em cada matéria e 5 no conjunto das disciplinas, do contrário, deveriam realizar provas de 2ª época (artigos 1º e 2º). As bancas examinadoras seriam formadas por três membros, sendo o presidente obrigatoriamente docente e, também, sendo membro obrigatório de cada uma, o professor da respectiva disciplina (art. 6º). Seriam considerados aprovados os alunos que obtivessem no mínimo 5 pontos em cada matéria e a média 7 no conjunto (art. 13º). Em caso de falta ou impedimento de qualquer membro, o diretor faria a indicação de um substituto, dentre o pessoal do Conservatório (art. 7º). As chamadas para as provas eram feitas com 48 horas de antecedência (art. 15º). A presente portaria só seria válida para o ano de 1943, pois para o ano seguinte seria baixado o “regimento interno ou instruções completas” (art. 24º). Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL: HVL:Pasta 20: 04.02.01, 6p. Outras instruções foram dadas para as provas parciais: “cada aluno deve demonstrar: 1º- possuir o sentido cívico e musical dos hinos oficiais durante a prova; 2º- a mais perfeita atitude de disciplina de conjunto; 3º- dicção clara na declamação rítmica; 4º- segurança de ritmo e da afinação melódica dos mesmos hinos”. As provas seriam aplicadas a cada grupo de 4 alunos, sendo o julgamento individual. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL: HVL:Pasta 20: 04.02.21.

<sup>1095</sup> A troca de informações com os países da América Latina, principalmente Argentina e Uruguai, como já dito neste capítulo, já eram realizadas desde o período da SEMA, na década de 1930. Mas se estendeu aos EUA, conforme carta, datada de 29 de abril de 1945, do Sr J. F. Rios ao Ministério de Educação e Saúde solicitando material sobre o ensino musical adotado no Brasil. Villa-Lobos recebeu ordens do Ministério, em 22 de maio para atender a solicitação do Sr. Rios e, no mesmo dia respondeu ao Ministério que poderia enviar a Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico; Programa e regulamento do ensino do canto orfeônico nas escolas; programas e fotografias de realizações orfeônicas; Obras impressas relativas ao canto orfeônico (música para escolas) e Relação de obras adotadas para o ensino nas escolas. No documento aparece ainda uma nota de próprio punho, onde o maestro escreveu: “Não mandar projetos, mas somente textos oficiais”. Carta disponível na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: Pasta Ministério da Educação e Saúde:FE: 4.139, 3p.

orfeônico, bem como, fazer leituras de peças do repertório coral e de obras de autores nacionais e estrangeiros; além da realização de palestras por professores ou alunos da série final do curso ou por conferencistas convidados<sup>1096</sup>.

Além do Centro de Coordenação eram promovidas também as *Sabatinas Musicais*, audições formadas por um conjunto de alunos do próprio Conservatório ou por *virtuoses* e conjuntos de câmara convidados. O encontro acontecia sempre aos sábados, e tinha como objetivo estimular os alunos a pôr em prática o aprendizado das aulas e a preparar as audições, sob a orientação de um professor. Villa-Lobos destacou ainda a realização de torneios entre os conjuntos corais representativos de várias turmas, que suscitaram, segundo ele, grande interesse entre seus frequentadores e também da imprensa, conforme matéria do jornal *Correio da Manhã*:

Eis uma iniciativa interessante, de finalidade puramente educativa, do recém criado Conservatório Nacional de Canto Orfeônico [...].

As “Sabatinas”, tirando o seu nome de práticas escolares, ou universitárias, são, na realidade, verdadeiros concertos, realizados aos sábados, às 5 h da tarde, na sala 4, do edifício onde se alocou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, à Avenida Pasteur, nº 350, na Urca.

O defeito principal [...] é que elas se realizam no mesmo dia e mesma hora em que se efetuam grandes Concertos Sinfônicos, ou de recitais de artistas notáveis, no Teatro Municipal, o que torna a sua frequência impossível e proibitiva para os críticos [...]<sup>1097</sup>.

Além das atividades extracurriculares e dos vários cursos oferecidos, o Conservatório também deveria realizar, segundo Villa-Lobos, pesquisas musicais, “visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica”, o recolhimento de material folclórico, a catalogação de obras de autores brasileiros e a restauração de canções cívicas. Esse trabalho era realizado através da Seção de Biblioteca e Pesquisas, que reunia também cópias de obras como: o

<sup>1096</sup> O Centro de Coordenação funcionava como uma continuidade do 4º Curso de Orientação do Ensino da Música e Canto Orfeônico implementado pela SEMA em 1932. Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p.111.

<sup>1097</sup> Ver jornal *Correio da Manhã*, quarta-feira, 20 de outubro de 1943. Rio de Janeiro, Edição 15.021, Ano XLIII, p. 9. Sobre as “Sabatinas”, ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p.112.

*Requiem* de Henrique Oswald, o de Arthur Eugênio Strutt, todo o material de *Colombo* de Carlos Gomes, além de obras de Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Claudio Santoro, etc<sup>1098</sup>.

Com o fim do Estado Novo, em outubro de 1945, e a destituição do poder de Getúlio, Villa-Lobos foi aos poucos se afastando de suas atividades no Conservatório, e se dedicando mais à vida artística, com a realização de várias viagens ao exterior. Na verdade, desde 1944, ele e Mindinha passaram a viajar com regularidade para os EUA e para Europa, com estadias frequentes em Nova York e Paris. Ele esteve à frente do Conservatório até dezembro de 1947, quando pediu um afastamento temporário a fim de participar de realizações artísticas e educacionais em diversos países<sup>1099</sup>. A partir dessa data, foram várias as solicitações de afastamento do país, sendo que o maestro nunca mais reassumiu, de fato, a direção do Conservatório que esteve aos cuidados de Lorenzo Fernandes até 1948, quando este faleceu.

Nesse período de afastamento da instituição, em que o ensino do canto orfeônico já não tinha mais no Estado um defensor, Villa-Lobos também já não mais demonstrava o seu entusiasmo com o governo e com o meio político. Muito pelo contrário. Em 1948, recém-chegado dos EUA, depois de uma viagem pela França, Itália e Inglaterra, o maestro concedeu uma longa entrevista ao jornalista José Guilherme Mendes, de *O Jornal*, onde ficou muito clara sua insatisfação e seu desânimo em relação ao tratamento que sua obra pedagógica vinha recebendo do governo.

[...] Com o meu método de educação musical, que empreguei no canto orfeônico, não isso que existe hoje, pois o curso que criei foi transformado em banda alemã, em palhaçada. *O mal é que, neste país, desvirtuam tudo o que fiz com o maior carinho, foi aproveitado para outros fins idiotas – dar vivas a não sei quem, dar vivas a Getúlio -, fazer demonstrações estúpidas de disciplina. Enquanto o que eu criei foi, apenas, um método de educação nacional, educação do corpo, do espírito e da alma.* E tudo seria conseguido, unicamente, ensinando as crianças a cantar e a viver, livremente.

Em vez disso, como disse, *quiseram transformar num meio de propaganda fascista ou não sei quê.* Mas, o que é preciso não é encher a cabeça dos meninos

<sup>1098</sup> Conforme artigo 2º, alínea c, do Decreto-lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 08/06/1016. Ver também VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p.112-113.

<sup>1099</sup> Os vários afastamentos aprovados, através de portarias da Presidência da República, foram sem prejuízo de seus vencimentos, a fim de realizar atividades artístico-culturais, na Europa e EUA. A autorização era extensiva a Arminda Neves, sua segunda esposa e professora do Conservatório. Documentos disponíveis na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: Pasta 15:HVL:03.10.01; Pasta 18:HVL:03.18.09; 03.18.10. Em relação ao primeiro afastamento, em que fora substituído por Lorenzo Fernandes, ver carta do chefe de gabinete do Ministro da Educação e Saúde, sr. A. Leal Costa ao maestro Villa-Lobos, de 27 de dezembro de 1947, onde informou ao maestro que a autorização fora concedida e também aceita a indicação do nome de Lorenzo Fernandes para substituí-lo. Documento disponível na Seção de Correspondências do Museu Villa-Lobos: Pasta MES: 2FE 1262.

dessa matéria, daquela, estudar isso, estudar aquilo: pelo meu sistema, a criança só começa a entregar-se a estudos sérios depois de ter formado a educação a que me referi, do corpo, do espírito e da alma. [...]

É verdade que esse meu método eu venho empregando desde 1930 e já o concebera desde 1922. Em 1932, foi o João Alberto quem disse para Pedro Ernesto: “Você vai botar o Villa-Lobos na Prefeitura para ele executar o plano que ele imaginou”. Pois é, isso que tem aí, o canto orfeônico – não esse de hoje transformado em banda alemã – se deve, em grande parte ao João Alberto. [...]

O Congresso votou uma verba para a manutenção de *meu conservatório* no Ministério da Educação e até hoje não me deram o dinheiro. Eles terão que dar, é verdade. Mas o dinheiro não chega para o que eu preciso. [...] E a verdade é que, muitas vezes, tenho sido obrigado a tirar do meu próprio bolso, para não deixar morrer o meu curso [...] <sup>1100</sup>.

Este também foi o ano em que, durante uma viagem aos EUA, o maestro descobriu ter um câncer na bexiga e que o levou a ser operado, no Memorial Hospital, para a retirada da bexiga, da próstata e do rim, por uma equipe de médicos norte-americanos, dando-lhe uma sobrevida de onze anos. Sua saúde a partir daí se tornou muito frágil, embora ainda tenha produzido obras importantes e participado de concertos até a década de 1950.

As atividades do Conservatório foram mantidas até 1967 quando passou a se chamar Instituto Villa-Lobos, através do decreto 61.400, de 22 de setembro de 1967, <sup>1101</sup> mas, agora, não mais responsável pelo ensino do canto orfeônico. Pelo decreto, o Instituto foi acrescido da Escola de Educação Musical e do Centro de Pesquisas Musicais, responsáveis, respectivamente, por ministrar o Curso de Educação Musical; e atividades de pesquisas relacionadas ao som e a imagem, pesquisa musical e pesquisa do comportamento musical brasileiro. O Instituto era responsável pelo registro de professor de Educação Musical e da respectiva carteira. Hoje, o Instituto faz parte do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em síntese, consagrou os resultados alcançados pela SEMA e, conseqüentemente, por um modelo de educação musical que, ao se encaixar no projeto político varguista buscou, através da música, disciplinar corpos, educar a nação e fixar a consciência musical brasileira. Apresentando-se como um verdadeiro *reformador social*, Villa-Lobos acreditava que através da incorporação da música orfeônica no currículo

---

<sup>1100</sup> Jornal *O Jornal*, domingo, 30 de maio. Rio de Janeiro, Edição 8.615, Ano XXX, p. 25-26. Disponível no [site www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital). Acesso em 04/07/2017. [Grifos meu].

escolar, esta assumiria um caráter de coletividade, sensibilizando as pessoas para um sentimento nacionalista, cívico, de solidariedade coletiva e de disciplina, pois “o canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música. Porque, com o seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria”<sup>1102</sup>.

Na proposta idealizada pelo maestro, somente a educação da juventude, em bases renovadas, ou seja, através do canto orfeônico, seria capaz de *reformatar* e corrigir *males* históricos da sociedade, como o hábito de imitar a cultura europeia, o que impedia, segundo ele, a constituição de uma *identidade nacional*. Segundo o educador,

[...] O advento da música nacionalista virá despertar as energias raciais adormecidas. Como um toque de clarim na madrugada clara de uma vida nova, os hinos e as canções cívicas, de um civismo puro e sadio, aprendidos com alegria nas escolas espalhar-se-ão festivamente pelos céus do Universo<sup>1103</sup>.

Nesta perspectiva, a função da música orfeônica não se limitaria a uma função estética, mas assumiria um caráter político, associado à formação moral e cívica da juventude brasileira, onde o hábito de comemorar as datas cívicas, os “grandes acontecimentos” da História do Brasil seria um dos maiores objetivos da disciplina, chegando ao seu clímax nas gigantescas concentrações orfeônicas, consubstanciando o elo entre música e política.

Portanto, a proposta de ensino do canto orfeônico ocupou um lugar importante dentro das políticas públicas, adotadas pelo governo autoritário de Vargas, viabilizando a pedagogia de mobilização através da música e, se transformando em um dos caminhos possíveis para alcançar a harmonia social. Isso porque era um projeto que envolvia famílias inteiras, estudantes, educadores e pessoas comuns que se viam, juntamente com o maestro, construindo o espetáculo, dando a sensação de participação de cada um na vida pública, da união de vontades e a perspectiva da construção de um futuro grandioso para o país. Nesta teia de relações, Villa-Lobos se fez educador e apoiou, sem dúvida, esse Estado, em nome da música, da educação e de sua autopromoção, mas também o fez em nome de uma perspectiva de futuro, em que a arte,

<sup>1101</sup> Decreto nº 61.400, de 22 de setembro de 1967. Disponível no site [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br). Acesso em 26/06/2016.

<sup>1102</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 8.

<sup>1103</sup> Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p.115.

considerada fator de transformação social, se constituiu em uma das linguagens da política. Na partitura política da nação, cabia, portanto, manter a afinação dos acordes entre música e política.

### Considerações Finais

Heitor Villa-Lobos tornou-se um ícone da história da música no Brasil e no mundo no século XX. Reconhecido, ainda em vida, pela sua obra como compositor e maestro, sobre ele muito se escreveu e se falou. São inúmeras as biografias existentes. Em relação ao Villa-Lobos, educador, entretanto, o mesmo não se pode afirmar. Muitos dos discursos produzidos sobre o assunto, inclusive no âmbito da história, são impregnados de uma memória de que o canto orfeônico teria se iniciado na década de trinta, a partir da proposta do maestro, em detrimento de outras vozes e de outros participantes.

Ao tentar marcar uma diferença nesses estudos, minha análise do educador Villa-Lobos e de sua proposta de ensino musical teve a preocupação de não reproduzir a imagem mítica do personagem, muito comum em suas biografias, de que foi destinado a desempenhar uma “missão”, ou de sua “predestinação” e do “desinteresse político”, além de representações da ligação entre arte e educação que começam a ser elaboradas em depoimentos do próprio maestro e de seus contemporâneos; mas sim de apontar os aspectos políticos que envolveram a sua atuação e sua posição de autoridade máxima em relação à educação musical, tendo em vista os cargos que assumiu no governo. Além disso, apesar de sua centralidade, procurei mostrar que neste campo o maestro-educador dialogou com outras vozes: diversos professores, auxiliares técnicos que compunham sua equipe de trabalho, tanto na SEMA, quanto no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Ao longo desse trabalho procurei demonstrar que no contexto dos anos trinta, a concepção de Villa-Lobos sobre educação musical encontrou o seu lugar no regime político de Vargas ao destacar o papel da música na formação de uma consciência nacional e na eliminação das diferenças sociais. Villa-Lobos acreditava no caráter socializador da música e que na prática escolar desse ensino, no seu dia a dia, contribuiria para a construção de um ambiente de solidariedade e de consciência coletiva, importantes para a convivência em grupo. Ao reconhecer no “movimento renovador” de 1930 a chance de realização de um programa de educação musical popular, cuja base mais importante estaria no canto coletivo como meio de uma educação estética, social e artística, instrumento de promoção de novos hábitos de disciplina, de civismo entre crianças e jovens escolares, o canto orfeônico veio a ocupar um espaço importante dentro

dessa proposta política, ao viabilizar uma pedagogia de mobilização, através da música, como um dos caminhos possíveis para alcançar a *harmonia social*. E foi nesse sentido que a música serviu como linguagem política dessa época.

Nesta perspectiva, pensar a música enquanto um espaço de luta política é pensá-la, não como algo dado e absoluto, mas como uma construção histórica que revela transformações de uma dada sociedade, suas concepções de mundo e suas relações de poder, ou seja, a música torna-se um instrumento especial de argumentação política ou “uma das principais metáforas da política”, como disse Esteban Bush<sup>1104</sup>. E foi nesta perspectiva que procurei analisar o personagem Villa-Lobos e sua proposta pedagógica e, a partir daí, dimensionar os mecanismos que nortearam a relação entre o maestro e Estado, durante os quinze anos em que esteve ligado ao serviço público; bem como a forma como o canto orfeônico se inseriu na proposta política do Estado Novo.

Ao refletir sobre essas questões, o primeiro ponto discutido neste trabalho foi a construção da memória de Villa-Lobos. Muito do que se falou e escreveu sobre o compositor serviu para criar em torno de sua imagem, um caráter *lendário* e *mítico*, ao destacar sua *genialidade*, o seu talento precoce e a *brasilidade* de sua obra, levando o maestro a assumir o *status* de “homem à frente de seu tempo”, numa mitificação total do personagem. Nesse processo, elegeram-se alguns elementos de sua personalidade e de sua trajetória, enquanto outros foram *esquecidos*, *omitidos* ou simplesmente não *realçados* na composição do personagem. Esses argumentos estabeleceram uma consciência e uma coerência linear sobre a trajetória de vida do maestro, sem levar em consideração que o personagem Villa-Lobos, em suas diversas facetas, enquanto maestro, compositor, educador, homem e cidadão foi um produto do seu próprio tempo e, como tal, sua trajetória deve ser considerada no contexto em que viveu e nas relações que estabeleceu.

Como quis demonstrar, a construção da memória de Villa-Lobos está baseada, em grande parte, na imagem que o maestro construiu de si próprio, através de sua *Autobiografia*, publicada em 1941. Neste processo ele realçou características morais e psicológicas de seu comportamento e de sua trajetória, tais como: a de possuidor de um *dom* musical desde a infância, cujas raízes embrenhavam-se na cultura popular; a ideia da brasilidade de sua obra, a partir das viagens que realizou pelo Brasil, configurando-o como músico *genuinamente* brasileiro, destinado a fazer a síntese entre o *erudito* e o *popular*; e ainda ter sido um “homem além de seu tempo”. Mas,

---

<sup>1104</sup> BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Bethoven.*, cit., p. 19.

curiosamente mantém completo silêncio em relação a outros fatos de sua vida, como a participação na Semana de Arte Moderna; as viagens a Paris que foram muito importantes em sua carreira por tê-lo colocado em contato com importantes músicos da época e pela publicidade dada a seu nome e sua obra. Ao destacar a realização das concentrações orfeônicas e a campanha de educação cívico-musical que iniciara em 1932, omitiu que resultavam do cargo que passara a ocupar no Serviço de Educação Musical e Artística, a convite de Anísio Teixeira. Da mesma maneira, ignorou todo o trabalho que desenvolveu na montagem de uma estrutura para o funcionamento do órgão. Se não esquece a boa aceitação de sua proposta educacional no Congresso em Praga, interrompeu o relato inesperadamente em 1938. Com isso, os acontecimentos políticos da década de 1930 veem-se completamente omitidos: a Revolução de 1930; a atuação de Getúlio Vargas; a relação com Anísio Teixeira e, em especial, os desdobramentos políticos dessa relação quando, em 1935, o educador se demite do Departamento de Educação; o golpe em 1937 e o endurecimento do regime.

Foram vários os ocultamentos na *Autobiografia*, o que me levou a concluir que as motivações do maestro fossem outras: a de autopromoção, sem dúvida, ao destacar a *precocidade* de seu talento. Afinal, com ela, o compositor construiu uma determinada *identidade*, uma *memória* que se tornou *oficial*, desvinculada de qualquer posicionamento político. A partir dessa imagem, a maioria das biografias escritas a seu respeito ampliou a concepção mítica elaborada tanto na *Autobiografia*, quanto em outras *falas*. Assim fez Vasco Mariz que, ao reproduzir, a imagem produzida pelo próprio Villa-Lobos, serviu de base para a maioria das biografias escritas depois. Além dessas obras, depoimentos de intelectuais, músicos e amigos do maestro, seus contemporâneos, também contribuíram para a idealização de sua figura. Por fim, Arminda Neves, a segunda esposa, também contribuiu para a preservação dessa memória, através da criação e institucionalização do Museu Villa-Lobos.

Esses relatos foram escritos logo após o fim do Estado Novo, momento marcado ainda pela crítica internacional aos modelos fascistas de governo, depois do drama vivenciado com a Segunda Guerra Mundial, assim, qualquer tipo de vinculação com um regime autoritário, devia ser ocultada, principalmente se essa relação fosse marcada pela indicação para cargo de confiança, como foi o caso do maestro, responsável pelo ensino daquele que foi um dos instrumentos utilizados pelo governo como estratégia de *coesão social*. Portanto, sua faceta de

educador foi mantida na sombra, a fim de preservar sua imagem de maior ícone da música nacionalista no Brasil.

Partindo da perspectiva de Pollak<sup>1105</sup>, a memória que se preservou sobre Villa-Lobos não foi, entretanto, somente uma mera construção do próprio compositor ou de seus biógrafos *epígonos* e, tampouco somente da Mindinha, apesar do seu papel privilegiado na construção e na preservação da memória do maestro, afinal foi a “guardiã” de todo o seu acervo. Ela teve sua gênese na complexa rede de sociabilidade do maestro, entre os grupos sociais com os quais ele se relacionou, onde se destacam personalidades do meio artístico, intelectual, político e pessoal. Significa ressaltar, ainda, que as estratégias de constituição da memória, não são neutras e que os marcos escolhidos dentro de um universo em que consistiu sua trajetória de vida, foram signos para uma reflexão crítica sobre sua atuação como artista e como homem público. Ou seja, o ato de lembrar é um processo de fazer-se aparecer em cena, ou mesmo, fazer-se agir em cena. Estes aspectos me permitiram estabelecer a relação entre música e política, anteriormente negada pelos seus biógrafos e compreender a relação entre Villa-Lobos e o governo Vargas.

Esta relação se pautou em uma espécie de *negociação, troca de favores*, num verdadeiro jogo de forças entre as partes. No espaço de interseção entre as duas esferas, ou seja, quando a atuação de Villa-Lobos e do Estado caminharam na mesma direção, ampliaram-se os benefícios para ambos. Nesse sentido, a *Excursão Artística Villa-Lobos*, em 1931, foi a primeira ação conjunta entre o Estado e o compositor e, como tal, produziu diversos benefícios para ambos os lados: do lado do maestro serviu para promover seu nome e sua obra, na medida em que no repertório dos concertos patrocinados com verba oficial, suas composições frequentemente apareciam. Do lado do governo, esse benefício era claro, uma vez que os artistas ao serem apresentados como *bandeirantes da arte* no Brasil, cumpriam uma tarefa de propaganda necessária, ao exortar cívica e patrioticamente o país. Essa relação, de imediato, desqualifica qualquer tese de que tenha havido uma relação de cooptação entre ambos. Ao contrário, e como demonstrei ao longo da pesquisa, a relação que Villa-Lobos manteve com o Estado foi de “troca de favores”, respaldada por uma afinidade ideológica, que perdurou por todo o Estado Novo.

Em determinados momentos, contudo, houve embates, tomadas de posição, disputas de poder neste campo de ação. Mas, ficou muito claro que na relação entre o maestro e os

---

<sup>1105</sup> POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 204.

representantes do Estado houve um enorme respeito, da parte das autoridades políticas, em relação a sua fala, as suas atitudes e a suas sugestões. Mesmo em momentos difíceis, a voz do maestro foi respeitada pelas autoridades e este revelou uma enorme capacidade de negociação, como se constatou, por exemplo, no caso do Bailado *Dança da Terra*. Houve, portanto, tomadas de posição, escolhas conscientes e necessárias; afinal, neste momento no Brasil, o Estado era o espaço onde esses intelectuais poderiam obter seu sustento e com o maestro Villa-Lobos a relação não foi diferente.

Ao se inserir num grupo de intelectuais que, através do apoio estatal, percebeu a oportunidade de colocar em prática os seus projetos, o maestro assumiu, portanto, um posicionamento político e ideológico e mostrou ter plena consciência das mútuas interferências que ocorriam entre o plano educacional e o político. Essa questão ficou muito bem evidenciada quando da demissão de Anísio Teixeira, diretor de Instrução Pública, em 1935. Se num primeiro momento, Villa-Lobos acompanhou a decisão da equipe de Anísio e também se colocou demissionário, logo depois voltou atrás, permanecendo na direção da Superintendência e, num quadro de recrudescimento da censura política no país, sua relação com o governo Vargas se tornou cada vez mais próxima. Aliás, a partir desse ano sua presença nas comemorações oficiais tornou-se ainda mais frequente, com a participação do Orfeão dos Professores e com a apresentação dos corais com milhares de estudantes, tendo então se tornado o principal organizador das cerimônias.

Villa-Lobos atuou num contexto onde uma rede de intelectuais debateu questões de nacionalidade, desenvolveu projetos na esfera do Estado. Neste cenário, a sua proposta de ensino do canto orfeônico foi levada a cabo, não somente porque seguia na direção ideológica do Estado Novo, mas porque era um projeto que envolvia famílias inteiras, pessoas comuns e educadores que se viam construindo o espetáculo juntamente com o maestro, dando a sensação de participação de cada um na vida pública, da união de vontades e a perspectiva da construção de um futuro grandioso para o país. Nesta teia de relações, Villa-Lobos, sem dúvida, apoiou esse Estado, em nome da música, da educação e de sua autopromoção, mas também o fez em nome dessa perspectiva de futuro. Em sua fala considerou a música como linguagem universal que levaria o Brasil a se colocar perante o mundo como nação.

Em toda sua trajetória, Villa-Lobos soube capitalizar os benefícios de uma rede de sociabilidade regida por favores e proteções para promover seu nome e sua obra artística e

pedagógica. E foi neste sentido, de interesse entre as partes, que a linguagem musical de Villa-Lobos, considerada em sua temporalidade e, mais especificamente, sua experiência de ensino musical, encontrou o seu lugar na proposta política autoritária do Estado Novo, revelando-se um dos esforços mais bem sucedidos de controle social e de simulação de uma *sociedade sem conflitos*.

O compositor em várias de suas entrevistas admitiu existir uma íntima relação entre a *arte brasileira* e a *revolução*, reconhecendo o papel da música como veículo de propaganda do país. Para ele, o canto coral, além de despertar o sentido estético e o amor à pátria no cidadão e na criança, poderia servir de propaganda do regime instituído em 1930. Ao falar da necessidade de se completar a obra revolucionária, referindo-se aí à “Revolução de 1930”, Villa-Lobos destacou a função social da música, enquanto propaganda de governo, defendendo o papel do artista como o *intelectual* que melhor reproduzia a cultura de um povo, logo, o mais preparado para completar esta obra. Para aqueles que procuraram defender Villa-Lobos de acusações de envolvimento com a ditadura varguista, a fala nada ingênua do maestro, denotou exatamente o contrário.

A prática do canto orfeônico, da forma como foi concebida pelo maestro, uma vez tornado o modelo oficial de ensino da música no governo Vargas, tornou-se um poderoso instrumento de ação cultural e educativo no Brasil, como evidenciam tanto as grandes concentrações orfeônicas promovidas no Dia do Trabalho e da Independência, quanto prática desenvolvida nas escolas. Como pretendi demonstrar, ao se inserir nas instituições do Estado, o canto orfeônico surgiu como o lugar social onde se cruzaram na prática, rigor disciplinar, sentimentos pátrios e comportamentos que levariam à *comunidade nacional*.

Nestas cerimônias, os participantes eram, sobretudo, jovens estudantes, matriculados nas redes de ensino público e privado que, em processo de aprendizagem incorporavam a pedagogia do desfile, cujos temas valorizavam as ideias de solidariedade, disciplina, ordem, civismo e modernidade. Ao realizar estas cerimônias podemos dizer que o Estado Novo, através de seus vários agentes, produziu uma “fala específica” para a conquista e a disciplinarização da juventude, para garantir no futuro, a estabilização do regime e a criação de uma sociedade *moderna* e *ordeira*. Essas cerimônias se transformaram em espetáculos da *harmonia* e do *comportamento* pretendidos pelo regime autoritário implantado em 1937 e que não devem ser entendidas como mera propaganda política do governo, pois na *fala* do presidente, o “jovem estudante nacional” representaria a promessa da manutenção do regime no futuro e, sendo assim,

deveria ser “cuidado”, evitando-se cometer “os vícios e os obstáculos” do passado que entravaram o “progresso nacional”, em clara alusão ao contexto político anterior ao Estado Novo. Por esse motivo as iniciativas para a disciplinarização da juventude receberam o apoio do Estado, tanto na institucionalização do ensino da educação física nas escolas, quanto do ensino do canto orfeônico. Enquanto política pública, o ensino musical construiu condições para que algumas gerações de jovens brasileiros incorporassem a pedagogia da obediência, da hierarquia e do culto à pátria. Ou seja, “o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo [...] a uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades”<sup>1106</sup>.

Pensado dessa maneira, o nacional tornava invisível, não só o mecanismo de *identidade*, dando a ilusão de que as diferenças foram apagadas, como também criava a ideia de que todos estariam presentes no *nacional*, como se a universalidade política coexistisse com a particularidade cultural.

Por último, retomando a questão da construção da imagem/memória do maestro, pois ela é, em parte, reflexo da relação que se estabeleceu entre música e política na época; não restam dúvidas que, se por um lado, a ligação com os princípios do Estado Novo, explique porque a maior parte da bibliografia sobre Villa-Lobos, atenua maiores detalhes acerca do seu projeto de educação musical e de sua atuação enquanto agente público; por outro lado, isso também pode ser explicado pelo fato de ter sido um projeto que de certa forma “fracassou”, não tendo conseguido se implantar, *de fato*, como um projeto *nacional* de educação musical. Na verdade, ao não considerar o contexto político, no qual Villa-Lobos se inseriu, seus biógrafos tentavam atenuar as ligações entre os propósitos pedagógicos do maestro e o plano disciplinador para as massas, instituído pelo Estado Novo, de modo a não *comprometer* a imagem daquele que era considerado o maior compositor nacionalista brasileiro, reconhecido e respeitado internacionalmente. Por isso, apesar da imagem de Villa-Lobos *educador* não suplantarem sua imagem de *maestro* e *compositor*, as questões levantadas por sua proposta de educação musical revelam-se importantes a fim de, não só situá-las num processo histórico determinado, mas de pensar e traçar novos caminhos para o ensino musical no espaço escolar.

As questões do “fracasso” da proposta de ensino do canto orfeônico nas escolas, pelo menos no que tange ao seu caráter de política nacional, ganharam destaque na historiografia, ao longo dos séculos XX e XXI, pelas discussões a que conduziram em torno das “verdadeiras

---

<sup>1106</sup> VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo...*, cit., p. 10.

intenções artísticas” do maestro ou das propostas para redimensionar o papel de Villa-Lobos no nacionalismo musical brasileiro<sup>1107</sup>. Creio que o esvaziamento dessa proposta se deu não só pela dificuldade de encontrar professores qualificados, metodologia adequada, estrutura e recursos suficientes, mas está diretamente relacionada às transformações políticas e culturais que viveu o país, a partir de 1945, com o fim do Estado Novo. Embora tenha permanecido até a década de 1950 e 1960, em várias escolas primárias e secundárias, de alguns estados, o ensino do canto orfeônico acabou muito marcado pelo caráter de propaganda política que exerceu no período ditatorial de Vargas e, conseqüentemente, por isso deveria ser excluído de qualquer proposta pedagógica que se apresentasse como democrática. O ensino musical a partir daí ganharia uma nova roupagem e sobre o maestro recaiu o estigma de “maestro do Estado Novo”.

Durante anos Villa-Lobos esteve à frente das políticas públicas e das diretrizes pedagógicas sobre o canto orfeônico - na elaboração de currículos, na formação de professores e na elaboração de material didático -, portanto, as ações e as posições assumidas por ele *podem e devem* ser vistas como estratégicas, no processo de institucionalização do ensino musical brasileiro. Seu discurso pedagógico, apesar de conservador, revelou-se, me arriscaria a dizer, numa *tomada de posição* em defesa do ensino musical no espaço escolar, com ênfase embora com ênfase no civismo. Esse modelo de ensino, entretanto, sofreu muitas críticas no próprio campo da educação musical, principalmente por privilegiar a ideia do coletivo, em detrimento da ideia de indivíduo, como base do processo pedagógico. Essa absolutização do coletivo revelou aspectos de uma educação conservadora, de cunho fascista, com o objetivo claro de simular uma sociedade sem conflitos.

Reconstruir, analisar e relembrar essa memória, por conseguinte, é fazer entrar em cena a questão do ensino musical nas escolas: suas práticas, métodos, função e formação de professores. No entanto, não deixa de constituir igualmente um exercício político destinado a refletir sobre a história da música e do ensino musical no Brasil, tanto quanto sobre suas possibilidades no cotidiano escolar e na sociedade em geral.

---

<sup>1107</sup> Cf. respectivamente Goldemberg (2003) e Kiefer (1986), como Contier (1998) e Wisnik (2001).

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### Fontes:

#### I – Acervos:

**Museu Villa-Lobos – MVL** - [www.museuvillalobos.org.br](http://www.museuvillalobos.org.br).

*Álbum da Excursão Artística Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 1931.

*Boletim Latino americano de Música*. Montevideu, Tomos II, III e VI.

Catálogo do Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos e sua obra*. Rio de Janeiro:MINC/IBRAM/Museu Villa-Lobos, 2010, 380 p.

Coleção *Presença de Villa-Lobos*, v.1 a 14. Rio de Janeiro:Fundação Pró-Memória, 1965-2012.

Seção de Correspondências – arquivo digital e impresso (aproximadamente 5.000 cartas).

Seção de Manuscritos: Documentação referente à Superintendência de Educação Musical Artística (SEMA); ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO).

VILLA-LOBOS, Arminda. “Notas soltas sobre o Museu Villa-Lobos”. In: *Boletim Informativo do Museu Villa-Lobos*. Rio de Janeiro:MEC/Museu Villa-Lobos, 1983, p. 1-7.

**Acervo do Arquivo Nacional:** [www.an.gov.br/sian](http://www.an.gov.br/sian).

**Acervo da Biblioteca Nacional:** [www.bndigital.b.br](http://www.bndigital.b.br).

**Arquivo CPDOC/FGV:** Anísio Teixeira, Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e Pedro Ernesto [www.fgv/cpdoc/acervo](http://www.fgv/cpdoc/acervo).

**Acervo Curt Lange:** [www.curtlange.lcc.ufmg.br](http://www.curtlange.lcc.ufmg.br).

**Acervo do Instituto Moreira Salles:** [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br).

**Arquivo Mário de Andrade:** [www.ieb.usp.br](http://www.ieb.usp.br).

**Acervo O Estadão:** [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br).

**Acervo O Globo:** [www.acervo.oglobo.com](http://www.acervo.oglobo.com)

**Acervo Sonoro do Museu da Imagem e do Som-RJ:** [www.mis.rj.gov.br](http://www.mis.rj.gov.br)

**Sites:**

[www.abemeducacaomusical.com.br](http://www.abemeducacaomusical.com.br)  
[www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)  
[www.acervo.folha.uol.com.br](http://www.acervo.folha.uol.com.br)  
[www.biography.yourdictionary.com](http://www.biography.yourdictionary.com)  
[www.biblioteca.ibge.gov.br](http://www.biblioteca.ibge.gov.br)  
[www.biblioteca.presidencia.gov.br](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br)  
[www.bndigital.bn.br](http://www.bndigital.bn.br)  
[www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)  
[www.britannica.com/EBchecked](http://www.britannica.com/EBchecked)  
[www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)  
[www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)  
[www.dicionariompb.com.br/noel-rosa/dados-artisticos](http://www.dicionariompb.com.br/noel-rosa/dados-artisticos)  
[www.digestivocultural.com.br](http://www.digestivocultural.com.br)  
[www.fieb.com.br](http://www.fieb.com.br)  
[www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc)  
[www.g1.globo.br/musica](http://www.g1.globo.br/musica)  
[www.ihgb.org.br](http://www.ihgb.org.br)  
[www.inmev.gov.ar](http://www.inmev.gov.ar)  
[www.laprensa.com.br](http://www.laprensa.com.br)  
[www.letrasmus.br/donga](http://www.letrasmus.br/donga)  
[www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br)  
[www.mfpa.wordpress.com](http://www.mfpa.wordpress.com)  
[www.musica.ufrj.br](http://www.musica.ufrj.br)  
[www.musicologie.org/Biographies](http://www.musicologie.org/Biographies)  
[www.pt.wiki.source.org](http://www.pt.wiki.source.org)  
[www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949)  
[www.rbep.inep.gov.br](http://www.rbep.inep.gov.br)  
[www.revistamuseologiaepatrimonio.mast.br](http://www.revistamuseologiaepatrimonio.mast.br)  
[www.stf.jus.br](http://www.stf.jus.br)  
[www.ufrgs.br/proin](http://www.ufrgs.br/proin)  
[www4.unirio.br/mpb](http://www4.unirio.br/mpb)  
[www.ybytucatu.net.br](http://www.ybytucatu.net.br)

**II – Anais e Documentos Oficiais:**

*Anuário Estatístico do Brasil*. Ano V, Rio de Janeiro, 1942. Disponível no site [www.biblioteca.ibge.gov.br](http://www.biblioteca.ibge.gov.br)

*Coleções das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1938*, vol.2, Rio de Janeiro:Imprensa Nacional, 1939. Disponível no site [www.bd.camara.gov.br](http://www.bd.camara.gov.br)

Decreto nº 19.890, de 19 de abril de 1931. Disponível no site [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949)

Decreto nº 2.630 de 9 de novembro de 1931. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949)

Decreto nº 21.241 de 4 de abril de 1932. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949)

Decreto-lei nº 24.794 de 14 de julho de 1934. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-Lei nº 259, de 1º de outubro de 1936. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L0259.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L0259.htm)

Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/De10025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De10025.htm)

Decreto-lei nº 1.006 de 30 de dezembro de 1938. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto nº 3.696 de 9 de outubro de 1941. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949)

Decreto-lei nº 4.048 de 22 de janeiro de 1942. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 4.073 de 30 de janeiro de 1942. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 4.244 de 9 de abril de 1942. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 4.993 de 26 de novembro de 1942. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 9.494 de 22 de julho de 1946. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 4.024 de 20 de dezembro de 1961. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 6.400 de 22 de setembro de 1967. Disponível no *site* [www2.camara.leg.br](http://www2.camara.leg.br)

Decreto-lei nº 5.692 de 11 de agosto de 1971. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 12.796 de 4 de abril de 2013. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 13.278 de 2 de maio de 2016. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

Decreto-lei nº 13.415 de 16 de fevereiro de 2017. Disponível no *site* [www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Projeto de lei nº 1.588/1956*. Disponível no Acervo do Museu Villa-Lobos

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Portaria nº 300*, de 07/05/1946.

### III – Obras de Heitor Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático. Estudo Folclórico Musical*. São Paulo:Rio de Janeiro. Irmãos Vitale Editores, 1932. v. 1.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. “Educação Musical”. *Presença Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos:Secretaria de Cultura da Presidência da República:Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, vol. 13, 2012.

\_\_\_\_\_. “Las Actividades de la S.E.M.A. de 1932 a 1936”. In: *Boletín Latino Americano de Música*. Montevideo. Tomo III, abril de 1937.

\_\_\_\_\_. *Programa do Ensino da Música*. Distrito Federal:Secretaria Geral de Educação e Cultura. 1937.

\_\_\_\_\_. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro:DIP, 1941.

\_\_\_\_\_. *Solfejos – Canto Orfeônico*. São Paulo:Irmãos Vitale Editores, 1940. v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. “Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida”. *Revista Música Viva*. Rio de Janeiro, v. 1, nº 7/8, jan-fev. 1941, p. 11-15.

\_\_\_\_\_. “Educação Musical”. In: *Boletín Latino Americano de Música*.Montevideo. Tomo VI, 1946.

### IV – Periódicos:

#### Jornais:

*A Gazeta*. São Paulo, 1922. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

*A Manhã*, Rio de Janeiro, 1942, 1943 e 1950. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

*A Notícia*, Rio de Janeiro, 1943. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital).

*A Província*, Recife, 1929. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1915, 1918, 1919, 1932, 1933, 1935, 1939, 1940, 1942, 1943, 1945, 1946 e 1959. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

*Correio Paulistano*. São Paulo, 1918, 1921, 1922, 1925, 1926, 1942 e 1943. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Diário *La Época*. Buenos Aires, 1925. Disponível em [www.santafe.gov.ar/hemeroteca](http://www.santafe.gov.ar/hemeroteca)

Diário *La Prensa*. Buenos Aires, 1925. Disponível em [www.laprensa.com.br/Editions.aspx](http://www.laprensa.com.br/Editions.aspx)

*Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1925. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, 1923, 1935, 1936, 1939, 1941 e 1942. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *A Província*. Recife, 1929. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1935 e 1938. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 1932. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1932, 1940 e 1941. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1919, 1940, 1977 e 1987. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal do *Comércio*, Rio de Janeiro, 1915 e 1918.

Jornal *O Estado de São Paulo*, 1917, 1922, 1925, 1929, 1930 e 1931. Disponível em [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br)

Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro, 1929, 1932, 1935, 1939 e 1940. Disponível em [www.acervo.oglobo.globo.com](http://www.acervo.oglobo.globo.com)

Jornal *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 1915. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1925, 1931, 1932, 1942 e 1948. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *O Paiz*. Rio de Janeiro, 1915, 1925. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

Jornal *O Radical*. Rio de Janeiro, 1941. Disponível em [www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.gov.br/hemeroteca-digital)

### Revistas:

*Brasiliانا*. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, Edição Especial: Villa-Lobos – 40 anos de morte, número 3, setembro de 1999.

Catálogo da Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Semana de 22. Masp.1972.

*Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* (1932). Disponível no site [www.dominiopublico.gov.br/me4707pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/me4707pdf).

Revista *Ariel - Revista de Cultura Musical*. São Paulo, outubro-1924. Instituto de Estudos Brasileiros/IEB.

Revista *A Ordem*: <http://www.fgv.br/cpdoc>

*Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Distrito Federal/DF, volume XXXIII, nº 76, out-dez, 1959.

*Revista Brasileira de História da Educação*. Campinas-SP, v. 12, nº 3 (30), set/dez 2012. Disponível no site <http://dx.doi.org/10.4322/rbhe.2013.006>

Revista *Cultura Política*, 1941, 1942 e 1943. Disponível no site: <http://www.fgv.br/cpdoc>

*Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Ano VII, nº 71, junho de 1925. Disponível no site [www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

*Revista do Brasil*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rio Arte/Fundação Rio. Ano 4-nº 1/88. *Revista do Brasil*. São Paulo, nº 89, Anno VIII, volume 23, 1923.

Revista *El Hogar*. Buenos Aires, nº 606, maio-1921.

Revista do *Instituto de Estudos Brasileiros*. Disponível no site: [www.revistas.usp.br/rieb](http://www.revistas.usp.br/rieb)

Revista do *Jornal do Brasil*. Ano II, 31 de julho de 1977.

Revista *Hierarchia*, Ano I, nº 4, jan-fev/1932. Disponível no site: [www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital)

Revista *Ilustração Musical*. Rio de Janeiro, Ano II, 1931.

Revista *La Quena*. Ano VI, nº 24, junho-julho. Buenos Aires, 1925.

Revista *Movimento Vivace*. Ano II, nº 11, janeiro de 2009. [www.sinfonicaderibeirao.org.br](http://www.sinfonicaderibeirao.org.br)

Revista *Música*. [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br)

Revista *Nosotros*. Buenos Aires, Ano XVI, nº 59, agosto de 1922.

#### V – Dicionários e Enciclopédias:

*Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Disponível no site [www.brasiliana.usp.br](http://www.brasiliana.usp.br)

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* Disponível no site [www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)

*Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República 1889-1930*. Disponível no site [www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb](http://www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb)

*Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Editora FGV:CPDOC, 2001, v. VIII.

*Dicionário da Elite Republicana (1889 –1930)*. Disponível no site [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br)

Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2v.

Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2ª edição. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998. 887p.

#### VI – Obras literárias e musicológicas consultadas:

ABREU, João Capistrano de. “História pátria” [1880]. In: *Ensaio e estudos (crítica e história)*. 3ª série. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1958.

\_\_\_\_\_. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora: INL, 1971.

AMARAL, Azevedo. “O Exército e a Educação Nacional”. *Nação Armada*. Número 4, março de 1940.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Glória Amanhecendo” In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro: INEP: MEC, vol. XXXIII, outubro-dezembro, nº 76, 1959, p. 3-4.

ANDRADE, Mário. “Pianolatria”. In: *Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo, nº 1, p.8, 1922.

- \_\_\_\_\_. “Villa-Lobos”. *Revista do Brasil*. São Paulo, nº 89, maio de 1923.
- \_\_\_\_\_. *Música do Brasil*. Curitiba: São Paulo: Rio de Janeiro: Ed. Guaíra Ltda., 1941.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Mário de Andrade. Música Doce Música*. Vol. VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A lição do amigo. Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Paulicéia Desvairada a Café*. (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. 10ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.
- ARANHA, José Pereira da Graça. “Pessimismo Brasileiro”. In: \_\_\_\_\_. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Paris, Livraria Guarnier, 1921.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “História de 15 dias”. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986, v. III.
- AZEVEDO, Fernando de. *et alii. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932) e dos Educadores (1959)*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010, 122p. (Coleção Educadores). Disponível no site [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)
- AZEVEDO, Fernando de. *A educação e seus problemas*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “A questão do Hino Nacional”. In: *Revista Brasileira de Música – 3º e 4º fascículos*. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1937, p. 187. (Seção Crônicas em vários modos).
- \_\_\_\_\_. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956, 423 p. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 87).
- \_\_\_\_\_. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BONFIM, Manuel. *América Latina: Males de Origem*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1905.

- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional*, 1940, p. 12. Disponível em [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br) fonte digital [www.ngarcia.org](http://www.ngarcia.org). e [www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books](http://www.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books).
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. “Bases para a organização da música no Brasil”. In: *Ilustração Musical*. outubro de 1930.
- \_\_\_\_\_. *Revista Brasileira de Música*. Publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, volume V, jun-1938, p. 25-26.
- LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom. *Introdução ao Estudo da Escola Nova*. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1942.
- PEREIRA, Antonio Leal Sá. *Psicotécnica do ensino elementar da música*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- PEIXOTO, Afrânio. *Um grande problema nacional (estudos sobre o ensino secundário)*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1937.
- PICCHIA, Menotti del. *A “Semana” revolucionária*. Organização, apresentação, resumo biográfico e notas: Jácomo Mandatto. Campinas, São Paulo: Ed. Pontes, 1992.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>.
- ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna*. Ensaio de generalização. Rio: Imprensa Industrial de João Ferreira Dias, 1880.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil na primeira década do século XX*. Lisboa: Tipografia de ‘A Editora’, 1911.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, José, 1943.
- TEIXEIRA, Anísio. *Educação para a democracia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_\_. *O problema da Formação do magistério*. Educação e Ciências Sociais, 3 (8):139-141, 1958.
- VALLE, Flausino Rodrigues. *Elementos do folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1ª edição, Bibliotheca Pedagogia Brasileira, Série V, Brasiliana, vol. LVII, 1936. Disponível em [www.brasiliana.com.br](http://www.brasiliana.com.br).
- VERÍSSIMO, José. “Das condições da produção literária no Brasil”. In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1977 [1ª edição em 1903].

## VII – Bibliografia sobre Villa-Lobos:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Glória Amanhecendo”. In: *Presença Villa-Lobos*. 6º volume, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 67-69.
- \_\_\_\_\_. “O rosto e a música (Imagens do artista)”. In: *Presença Villa-Lobos*. 6º volume, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971, p. 65-66.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Prefácio”. In: SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.
- BÁDUE Filho, Nataniel Marcos. *A Excursão Artística Villa-Lobos pelo interior do Estado de São Paulo em 1931*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2013, 109 p. Disponível no site [www.acervodigital.unesp.br/handle/unes/164907](http://www.acervodigital.unesp.br/handle/unes/164907).
- BELCHIOR, Pedro & ANTUNES, Anderson. “Presença de Arminda: processos de construção da memória no Museu Villa-Lobos (1956-1985)”. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST*, vol. 4, nº 2, 2011, 24p. [www.revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmmus](http://www.revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmmus)
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *O Canto de Pajé: Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: Espaço e Tempo, 1988.
- CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. 1987. 134p.
- CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no ganinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Revisitado*. Conferência de abertura do Festival Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1º de nov. 1982, p.1-12. (Coleção “Outros Documentos Textuais”. Acervo de Outros Documentos Textuais do Museu Villa-Lobos).
- FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991.
- GALINARI, Melliandro. Mendes. *Estratégias político-discursivas do estado Vargas: uma análise sociolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004, 107 p.
- \_\_\_\_\_. *Os hinos de Villa-Lobos e o governo de Getúlio Vargas: Estratégias político-discursivas de persuasão ideológica*. Letras & Letras, Uberlândia 22 (2) 85-103, jul./dez. 2006.
- GOLDEMBERG, Ricardo. “Educação Musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil”. In: *Pro-Posições*. Vol. 6, nº 3[18], nov. 1995, p. 103-109.

- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília:Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.
- \_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro, v.9, nº 1, abril 2003, p. 81-108. Disponível em [www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf](http://www.scielo.br/pdf/mana/v9n1/a05v09n1.pdf)
- GUIMARÃES, Luiz & GUIMARÃES, Oldemar. *Villa-Lobos vista da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro:Arte Moderna, 1972.
- HORTA, Luis Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro:Zahar, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos – uma introdução*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 1987.
- KIEFER, Bruno. “Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna”. *Revista de Teatro*, número 461, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre:Movimento; Brasília:INL:Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. Dissertação apresentada no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2005.
- MAIA, Maria. *Villa-Lobos: Alma Brasileira*. Rio de Janeiro:Contraponto:Petrobrás, 2000.
- MANSILLA, Silvina Luz. “Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires durante La década de 1920: modernismo, recepción y campo musical”. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, nº 16, 2007, p. 42-53.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos – compositor brasileiro*. 11ª edição. Belo Horizonte:Itatiaia, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Reavaliando Villa-Lobos no seu centenário”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, nº 358, 1988.
- \_\_\_\_\_. “O projeto memória de Villa-Lobos”. In: *Brasiliana*. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. nº 3/setembro de 1999.
- \_\_\_\_\_. *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro:Andréa Jakobson Estúdio, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Vida Musical IV*. Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, 2011.

- MURICY, José Cândido Andrade. *Villa-Lobos – Uma interpretação*. Ministério da Educação, s/d.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos, o florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. “Villa-Lobos o Educador”. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros 1998*. Brasília, DF: INEP/MEC, 1989, p. 15. Disponível site: [www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf](http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf)
- \_\_\_\_\_. “Um Estudo sobre as Correntes Pedagógico-musicais Brasileiras do século XX”. In: *Cadernos Didáticos da UFFRJ*. vol. 11. 2ª edição, 2000, p. 16. Disponível: [www.ermelinda-a-paz.mus.br](http://www.ermelinda-a-paz.mus.br)
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.
- PEPPERORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The Villa-Lobos Letters*. London: York House Typographic Ltda, 1994.
- SALLES, Vicente. “Canto Orfeônico no Pará”. In: *Música em Contexto – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília*. Ano 1, nº 1, julho de 2007, p.57-71.
- SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Editora Três, 1974.
- SILVA, Maria Augusta Machado da. “Notas bibliográficas sobre a infância e na mocidade”. *Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, nº 3, setembro de 1999.
- \_\_\_\_\_. “Um homem chamado Villa-Lobos”. In: *Revista do Brasil*. Ano 4-nº 1. Rio Arte-Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988.
- SOUZA, Jusamara. “A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical”. In: *Brasiliiana*. Edição Especial da Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 3. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, set. 1999, p.18-25.
- THORMES, Jacinto de. “Villa-Lobos, o gênio da vaia”. *Jornal do Brasil, Revista de Domingo*, nº 69, ano II, 31 jul., 1977, p. 4-7.
- TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987, 120p.
- \_\_\_\_\_. “Mário de Andrade e Villa-Lobos”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1987, p. 43-58.

VILLA-LOBOS, Ahygara Iacyra. *Villa-Lobos em família*. Rio de Janeiro:Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1990.

VINICIUS, Marcus. “Villa-Lobos: Moderno antes do Modernismo”. *Escola Brasileira de Música*, nº 1, 1997.

### VIII – Bibliografia Geral:

AHAGON, Vitor Augusto. *A trajetória militante de Adelino de Pinho: passos anarquistas na educação e no sindicalismo*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de São Paulo, 2015, 202p.

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo:Editora Scipione, 2ª edição, 1994.

ALBERTI, Verena. “A existência na História: revelações e riscos da hermenêutica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 17, 1996, p. 31-57.

ALMEIDA, Paula Cresciulo de Almeida. “O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e Prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935)”. In: *Revista Crítica História*. Ano V, nº 10, dezembro de 2014.

ALONSO, Ângela. “Crítica e Contestação: o movimento reformista da geração de 1870”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*- vol. 15, nº 44, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ideias em Movimento. A Geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo:Paz e Terra, 2002.

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo:Editora 34, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Traduzido por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro:Ediouro, s/d.

\_\_\_\_\_. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro:José Olympio, 1982.

ARROYO, Miguel. “Educação e exclusão da cidadania”. *Educação e Cidadania: quem educa o cidadão?* SP, Cortez Editora, 1993.

BACARIN, Ligia Maria Bueno Pereira. *O Movimento de Arte-Educação e o Ensino de Arte no Brasil: história e política*. Dissertação apresentada na Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Maringá, 2005, 216p. Disponível no site [www.uem.br](http://www.uem.br).

- BAKER, Keith. *El concepto de cultura política em La reciente historiografía sobre La Revolución Francesa*. Ayer. Madri, 62/2006 (2): 89-110.
- BARBOSA. M. C. *Imprensa e Estado Novo: relações ambíguas e o público como “massa”*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Anais SP. Intercom, p. 14. Disponível em [www.intercom.org.br](http://www.intercom.org.br).
- BARCELLOS, Lia Rejane M & SANTOS, Marco A. C. “A Natureza Polissêmica da Música e Musicoterapia”. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Número 1, 1996.
- BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro:E-papers, 2010.
- BASILE, Marcelo Octávio N. de C. “O Império Brasileiro: Panorama Político – Consolidação e Crise do Império”. In: LINHARES, Maria Yedda. (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª edição. Rio de Janeiro:Campus, 1990.
- BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro:Biblioteca Carioca/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In: Jean-Pierre Rioux & Jean François Sirinelli. *Para uma história cultural*. Lisboa:Estampa,1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). *22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo:EDUSP, 2000.
- BOMENY, Helena M. B. “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1999, p.137-166.
- \_\_\_\_\_. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- BORGES, Vavy Pacheco. “História e Política: Laços Permanentes”. In: *Revista Brasileira de História*, número 23/24. São Paulo, 1992.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo:Cia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O campo científico*. Actes de La Recherche em Sciences Sociales, nº 2/3, jun. 1976.
- \_\_\_\_\_. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*”. Rio de Janeiro:Ed. FGV, 1996, p. 183-191.

- \_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo:UNESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção. Crítica social do julgamento*. 2ª ed. rev. Porto Alegre,RS:Zouk, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. 15ª edição. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 2011.
- BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Bauru, São Paulo:EDUSC, 2001.
- CAJAZEIRA, Regina (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador:P&A, 2007.
- CAMARGOS, Márcia Mascarenhas de Rezende. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo:Editora SENAC, 2001.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal de la Música*. Madrid:Aguilar, 2v, 1981.
- CÂNDIDO, Antonio. “Silvio Romero: teoria, crítica e história literária”. In: ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Aracaju:Imago/Editora da UFS, 2001
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Ed. USP, 2v, 1975.
- CAPELATO, Maria Helena. “Propaganda Política e controle dos meios de comunicação”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1999, p. 167-178.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 327-340.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 2ª edição. São Paulo:Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo:Cia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. *Modernismo na repartição*. Rio de Janeiro:Editora UFRJ, Paço Imperial, Tempo Brasileiro, 1993.
- CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *A “Questão Social” no Brasil: crítica do discurso político*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1982 (Coleção Retratos do Brasil; v. 162).
- CHARTIER, Roger. “A história hoje: dúvidas, desafios e propostas”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, vol. 7, nº 13, 1994.

- CODATO, Adriano Nervo. "Os autores e suas idéias: um estudo sobre a elite intelectual e o discurso político no Estado Novo". Estudos Históricos. Rio de Janeiro:Editora FGV, número 32, 2003.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo:Editora da Unicamp, 1998.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo:EDUSC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Música e ideologia*. São Paulo:Editora Brasiliense, 1980.
- \_\_\_\_\_. "O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural". In: *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1, Ano I, nº 1, out./nov./dez. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Revista "Klaxcon": reflexões sobre o modernismo no Brasil*. 2005.
- CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro, Rioarte, 1992.
- CORVISIER, Fátima Monteiro. "A trajetória musical de Antonio Leal de Sá Pereira". In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 4, 2011, p. 162-193.
- COUTINHO, Carlos Nelson. "As categorias de Gramsci e a realidade brasileira". In: *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Gramsci no Brasil: recepção e usos". In: *História do Marxismo no Brasil*. Editora da Unicamp, 1998.
- CUNHA, Luiz Antonio. *Educação e Desenvolvimento Social no Brasil*. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1977.
- CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira*. São Paulo:Cortez/Autores Associados, 1988.
- D'ARAÚJO, Maria Celina (org.). *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro:EDUERJ:ED. FGV, 1999.
- DE DECCA, Edgar. *O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo:Brasiliense, 1984.

- DIA, Sheila Graziela Acosta & LARA, Ângela Mara de Barros. “A Legislação Brasileira para o Ensino de Artes e de Música 1920 a 1996”. In: *Anais do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas História, Sociedade e Educação no Brasil*. Universidade Federal da Paraíba, 31/07 a 03/08 de 2012, p. 908-936. Disponível no site [www.histedbr.fe.unicamp.br](http://www.histedbr.fe.unicamp.br)
- DINIZ, Eli. *Empresário, Estado e Capitalismo no Brasil*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. “O Estado Novo: Estrutura de Poder e Relações de Classes” In: FAUSTO, Boris (org). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III. São Paulo:Difel, 1983.
- \_\_\_\_\_. “Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais” In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1999, p.21-38.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro:Letras e Artes, 1965.
- ENGEL, Magali G.; CORRÊA, Maria Letícia; SANTOS, Ricardo A. (org.) *Os intelectuais e a cidade. Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro:Contra-Capa, 2012.
- ELIAS, Norbert. Mozart – *Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed., 1995.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30. Historiografia e História*. São Paulo:Brasiliense, 1970.
- FERNANDES, Adriana. “Dalcroze, a música e o teatro. Fundamentos e Práticas para o Ator-Compositor.” In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Ano VII, nº. 3, set./dez. de 2010.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo:Hucitec, 1989.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrados e objetos celebrantes Rio de Janeiro (1928-1949)*. Rio de Janeiro:Coleção Memória Carioca: Secretaria de Cultura:Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v.03, 2001. Disponível no site [www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101441/samba.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101441/samba.pdf).
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2005.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. “Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários de História no Rio de Janeiro”. IN: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da História*. Rio de Janeiro:7Letras, 2006, p.139-161..
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.) *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Trabalhadores do Brasil: O imaginário popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

- FOUCAULT, Michel. “Os corpos doces”. In: *Vigiar e Punir*. Petrópolis:Vozes, 1986.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios. Um ensaio sobre música e Educação*. São Paulo:Editora da Unes, 2005.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro:Studio HMF, 1984.
- FREITAG, Bárbara. *Escola, Estado e Sociedade*. São Paulo: Moraes. 1980.
- FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Memória intelectual da educação brasileira*. Bragança Paulista:Editora da Universidade São Francisco/EDUSF, 1999.
- FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. “Interdisciplinaridade, música e educação musical”. In: *Opus*. Goiânia, v. 16, nº 1, jun-2010, p. 30-47.
- \_\_\_\_\_. *Escola e educação musical: (des)caminhos históricos e horizontes*. Campinas:Papirus, 2012.
- GARCIA, Nelson Jahr. *O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado perante as classes subalternas*. São Paulo:Edições Loyola, 1982.
- GHIRALDELLI JR., Paulo. *História da Educação*. São Paulo:Cortez, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. São Paulo:Editora UNESP, 1991.
- GOMES, Ângela Maria de Castro et alii. *Regionalismo e Centralização Política. Partidos e Constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1980. Disponível no site [www.fgv.com.br/cpdoc](http://www.fgv.com.br/cpdoc).
- \_\_\_\_\_. “Confronto e compromisso no processo de constitucionalização (1930-1935)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, 3º vol., 2ª edição. São Paulo:Difel, 1983, p. 9-75.
- \_\_\_\_\_. “Política: História, Ciência, Cultura, etc”. *Estudos Histórico*. número 17, Rio de Janeiro:Editora FGV, CPDOC, 1996.
- \_\_\_\_\_. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Essa gente do Rio... os intelectuais modernistas e o modernismo”. In: Revista *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 6, nº 11, 1993, p. 62-77.
- \_\_\_\_\_. “Ideologia e Trabalho no Estado Novo”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.). *Repensando e Estado Novo*. Rio de Janeiro:Editora FGV, 1999, p.53-72.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro:Ed. FGV, 2000.

- \_\_\_\_\_. *A invenção do Trabalhismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro:Editora FGV, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Estado Novo: Ambiguidades e Heranças do Autoritarismo no Brasil”. In. Denise Rolemberg e Samantha V. Quadrat (org.). *A Construção Social dos Regimes Autoritários: legitimidade, consenso, consentimento no século XX*. 1ª ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2010. vol. 2, p.35-70.
- \_\_\_\_\_.(Org.) & et alii. *Olhando para dentro: 1930-1964*. 1ª ed. Rio de Janeiro:Objetiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. (Org.) & et alii. *A Justiça do Trabalho e sua história*. 1ª ed. Campinas:Ed. Unicamp, 2013.
- GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, A Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1978.
- GRANGEIA, Fabiana de Araújo. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de mestrado, ICHF-UNICAMP, 2005. (Banco de teses e dissertação da CAPES).
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Campinas:UNICAMP, 1989.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era do Capital: 1848 -1875*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 2ª ed., 1979.
- \_\_\_\_\_. *Nações e nacionalismo desde 1780 – Programa, Mito e Realidade*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_ & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo:Cia das Letras, 1995.
- HORTA, José Silvério Baia. *O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia – Regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro:Ed. UFRJ, 1994.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.-J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo:Musa Editora e Através, 2001.

- \_\_\_\_\_. "O programa radiofônico Música Viva". In: *Cadernos de Estudo-Educação Musical*, nº 4/5, nov. 1994.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado-Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro:Contraponto:Editora PUC, 2006.
- KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira. Da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Brasiliense S.A, 1983.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro:Ed. Reler, 2010.
- LAUERHASS JÚNIOR, Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte:Itatiaia, Ed. da USP 1986.
- LEMONS JÚNIOR, Wilson. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. Dissertação apresentada na Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.
- LENHARO, Alcir. Nazismo. *O triunfo da vontade*. São Paulo, Ed. Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Sacralização da Política*. Campinas, Papyrus, 1986.
- LIMA, Hermes. *Anísio Teixeira – estadista da educação*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, Brasília:INL, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, Brasília:INL, 1983.
- \_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei o milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1982.
- MATTOS, Marcelo Badaró. MOTTA, Márcia. MENDONÇA, Sonia e FONTES, Virgínia (Orgs). *História: pensar e fazer*. Rio de Janeiro:Laboratório Dimensões da História, 1998.
- MENDA, Marli Elizabeth & SANTOS, Vanessa Costa. *80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922*. São Paulo:Lemos Editorial, 2002.

- MENDONÇA, Sônia Regina. “Estado e Sociedade: A Consolidação da República Oligárquica” In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro:Campus, 1990, p.316-326.
- \_\_\_\_\_. “As Bases do Desenvolvimento Capitalista Dependente: da industrialização restringida à internacionalização” In: LINHARES, Maria Yedda (org). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro:Campus, 1990, p. 327-350.
- \_\_\_\_\_. *Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento*. Rio de Janeiro:Graal, 1986.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-45)*. São Paulo, Difel, 1979.
- \_\_\_\_\_. “A Política Cultural”. In: PANDOLFI, Dulce Chaves (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 191-196.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. Cia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. “La vanguardia argentina em la década de 1920, notas sociológicas para um análisis comparado com El Brasil modernista”. In: Prismas, revista de história intelectual, nº 8. Buenos Aires, 2004, p.163-174. Disponível em [www.unq.edu.ar/advf/documentos/56741df0c4708.pdf](http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/56741df0c4708.pdf). Acesso em 18/12/2015
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista na dimensão filosófica*. Rio de Janeiro:Graal, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo Revisitado”. In: Revista *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1988, p. 220-238.
- MORAES, Maria C. M. de. “Estratégia de intervenção política e ideológica”. *Revista Plural*, Ano 2, nº 2, jan/jun. 1992.
- MOTA, Maria Aparecida Rezende. *A Geração de 1870 e a invenção simbólica do Brasil*. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal/RN, 2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Div. de Música Popular, 1983. (Col. MPB, 9).
- MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1977.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte:Autêntica, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1998.

- NEDER, Gizlene. *Discurso Jurídico e Ordem Burguesa no Brasil – Criminalidade, Justiça e Constituição do Mercado de Trabalho (1890-1927)*. 2ª edição. Niterói-Editora da UFF, 2012.
- NETO, Lira. *Getúlio: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. 1ª ed. São Paulo:Cia. das Letras, 2013.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo:Ricordi Brasileira, 1981.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1999.
- NOGUEIRA, Marcos Aurélio. “Gramsci e os desafios de uma política democrática de esquerda”  
In: *Gramsci e a vitalidade de um pensamento*. São Paulo:Fundação Editora da UNESP, 1998.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História. A problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo:PUC-SP, nº 10, dez-1993.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese defendida no Instituto de Artes/Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2012, 163p.
- NOVAIS, Fernando. *A História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998.
- NUNES, Clarice. “Anísio Teixeira entre nós: A defesa da educação como direito de todos”.  
*Educação e Sociedade*, ano XXI, nº 73, dezembro de 2000.
- O’DONNELL, Júlia. “A cidade branca – Benjamim Costalatt e o Rio de Janeiro dos anos 1920”.  
In: *Revista História Social: Dossiê: Literatura nos Arquivos*. nº 22/23 (2012), p. 117-141.
- OLIVEIRA, Francisco de. “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil”. In: Boris Fausto (org). *O Brasil Republicano (Estrutura do Poder e Economia)*, São Paulo, Difel, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Crítica à razão dualista. O onitorrinco*. São Paulo:Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Jane Souto. *Brasil mostra a tua cara: imagens da população brasileira nos censos demográficos de 1872 a 2000*. RJ:IBGE, 2003.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Elite intelectual e debate político nos anos 30*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro:FGV, 2008.

- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PACHECO, Vavy. “História e política: Laços permanentes”. In: *Revista Brasileira de História*, nº 23/24, São Paulo, 1992.
- PAIM, Antonio. “Prefácio”. In: *A Filosofia da Escola do Recife*. RJ: Editora Saga, 1966.
- PALMA FILHO, João Cardoso. “A República e a Educação no Brasil: Primeira República (1889-1930)”. In: *Cadernos de Formação – História da Educação*. 3ª edição. São Paulo, Unesp: Santa Clara Editora, 2005. Disponível no site: [www.acervodigital.unesp.br](http://www.acervodigital.unesp.br)
- PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- PARADA, Maurício. *Educando corpos e criando a nação: cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2009.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política. Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 7).
- \_\_\_\_\_. “De Silvío Romero a Villa-Lobos: meio, raça e história na música brasileira”. In: MENEZES, Lená Medeiros e outros (Org.). *Intelectuais na América Latina: pensamento, contextos e instituições. Dos processos de independência à globalização*. Rio de Janeiro: UERJ/LABIMI, 2014, p. 284-304.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2006.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.
- POCOCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O Momento Maquiavelino: o pensamento político florentino e a tradição republicana atlântica*. Trad. Inédita de Modesto Florenzano (USP).
- POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.
- RATHSAM, Marilisa. Victor Brecheret – *Modernismo Brasileiro*. Museu Brasileiro da Escultura, Comunicação e Editora de Arte, 1994.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- RÉMOND, René (org). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV/UFRJ, 1996.

- REVEL, Jacques. *Proposições*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2009.
- REZNIK, Luis. *Tecendo o Amanhã: História do Brasil no ensino secundário, programas e livros didáticos, 1931 a 1945*. Dissertação de Mestrado/Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1992.
- RIBAS, J. Carvalhal. *Música e Medicina*. São Paulo, Gráfica e Edit. Edigraf Ltda, 1957.
- ROCHA, Inês de Almeida. “Pudor ou prudência: contraponto entre o manuscrito e o impresso na escrita de Liddy Chiaffarelli Mignone”. In: Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. Belo Horizonte:ABEM, 2005.
- ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições*. Rio de Janeiro:Biblioteca Carioca, 1985.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. “História da Urbanização no Rio de Janeiro. A cidade capital do século XX”. In: CARNEIRO, Sandra & SANT’ANNA, Maria Josefina (orgs.). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro:Garamond/Faperj, 2009.
- ROSANVALLON, Pierre. “Por uma História conceitual do Político”. In: *Revista Brasileira de História*, número 30, São Paulo, 1995.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo:Siciliano, 1991.
- SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTA ROSA, V. *Que foi o Tenentismo?* Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1971.
- SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Música e Hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado/Faculdade de Educação/Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Cidadania e Justiça – A Política Social na Ordem Brasileira*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro:Campus, 1987.
- SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música em la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires:Educa, 1999. Disponível em [www.bibliotecadigital.uca.edu.ar](http://www.bibliotecadigital.uca.edu.ar)
- SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro:Imago Ed., 1989.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo:Cia. das Letras, 1993.
- SCWARTZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo:Duas Cidades, 1977.
- SCHWARTZAMAN, Simon (org). *Estado Novo, em auto-retrato*. Brasília:FGV:Editora da Universidade de Brasília, 1983.

- \_\_\_\_\_. “Gustavo Capanema e a educação brasileira: uma interpretação”. In: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66(153), 165-172, maio/ago, 1985.
- \_\_\_\_\_. BOMENY, Helena Maria Bousquet & COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.
- SCHURMANN, Ernest. *A Música como Linguagem*. Brasília: CNPQ. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau (org). *República da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. *Sinal Fechado. A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SILVA, Marinete dos Santos. *A Educação Brasileira no Estado Novo (1937/1945)*. Dissertação de Mestrado/Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1975.
- SIMIONATO, Ivete. “O social e o político no pensamento de Gramsci”. In: *Gramsci e a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- SIRINELLI, Jean-Jacques. “Os Intelectuais”. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro. FGV/UFRJ, 1996.
- SODRÉ, N. W. *Formação Histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2ª edição, Minas Gerais: EDUFN, 2008.
- SOIHET, Rachel. “O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia Almeida Neves. *O tempo do nacional-estadismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2011 (O Brasil Republicano, v. 2).
- SOUZA, Jusamara. “Funções e objetivos da aula de música vistos e revisto: através da literatura dos anos trinta”. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, nº 1, Ano 1, maio de 1992, p. 12-21.
- \_\_\_\_\_. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2000.
- \_\_\_\_\_. “A educação musical no Brasil dos anos 1930-1945”. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (org.). *Educação musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007a, p.13-17.
- \_\_\_\_\_. “Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil”. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*. Londrina, vol.22, nº 33, jul.dez 2014, p. 109-120.

- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo:Companhia das Letras, 1989.
- SWANWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. London, UK:Routledge, 1988.
- TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2011.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis:Vozes, 1983.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema e debate*. Rio de Janeiro, 2ª ed., JCM, 1966.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2000.
- TONI, Flávia CAMARGO. “Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo”. In: Revista Música. São Paulo, v. 6, nº 1/2, maio-nov. 1995, p. 122-149. Disponível no site [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br)
- TOTA, Antônio Pedro. *O samba da legitimidade*. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada na USP, 1981.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. “Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual”. In: Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro:FGV:CPDOC, 1987.
- \_\_\_\_\_. “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.) *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente – da proclamação da república à revolução de 1930*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2003.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo:Cia das Letras, 1991.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor:Editora da UFRJ, 1995.
- VIANNA, Luis Werneck. *Liberalismo e Sindicato no Brasil*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1978.
- VOLPE, Maria Alice. “Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística”. In: *Revista Música*. São Paulo, v. 5, nº 2, 133-151, Nov. 1994.

- \_\_\_\_\_. “Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil”. *Brasiliiana*. Rio de Janeiro, volume 5, maio 2000, p. 36-46.
- WILLIAMS, Daryle. *Making Brazil Modern: political cultural and cultural politics under Getúlio Vargas, 1930-1945*. Stanford:Tese Phd, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- \_\_\_\_\_. & SQUEFF, Enio. *Música – O Nacional e O Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo:Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Som e o Sentido*. São Paulo:Companhia das Letras, 1989.
- WOLFF, Marcus Straubel. “Modernismo Nacionalista na Música Brasileira: Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez nos anos 30 e 40”. *Rascunhos de História*. Rio de Janeiro, PUC, 1991, p. 20-26.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. 2ª ed.. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 1977.

## **ANEXOS**





## Anexo II

"Explique-se o Sr Villa-Lobos"- *O Radical*, em 07/01/1941

Adalberto Corrêa; Copat; Compa-1 NBYAO.

**EXPLIQUE-SE, SR. VILLA LOBOS!**

**O maestro prometeu contractar no Serviço de Educação Cultural e Artística uma candidata estrangeira que menosprezara o nosso povo — "Relevantes serviços" de de estranha natureza — As revelações de um processo de naturalização**

Uma senhora estrangeira que, segundo affirmam as autoridades, usa os nomes de Lisa Bauer, Lisa Pepercorn e Lisa Margot, chegada ao Brasil em 1938, requereu naturalização.

Não tendo tempo de residencia sufficiente, valeu-se de um dispositivo do decreto 389, o qual declara que "as pessoas que prestaram relevantes serviços ao país podem ser dispensadas tempo de estadia". E, para provar que prestara de facto, relevantes serviços ao Brasil, juntou artigos de sua autoria. Um delles, publicado no "New York Times", de 20 de agosto de 1939, sob o titulo "Samba from the hills of Brasil" — Samba das montanhas do Brasil", faz — conforme declara o procurador Mario Accioly em parecer que foi chamado a dar no processo, — as seguintes affirmações:

"Os pretos, que constituem parte da população fortemente misturada da nação brasileira, continuam a levar a vida que levavam antes de serem para cá transportados da Africa pelos portuguezes.

E não é só. Sobre o Carnaval, a curiosa jornalista diz o seguinte:

"...bandos de negros fantasiados descem dos seus morros, invadem a capital ao melodia de sabado de Carnaval. O trafego e completamente suspenso. A Policia, por assim dizer, não tem mais obrigações. A população branca é impellida para trás e o commercio fica completamente paralisado até quarta-feira de cinzas."

Sem commentarios.



O Sr. Villa Lobos

Mas o procurador Mario Accioly denuncia mais.

E' que no processo de naturalização figura a promessa feita pelo maestro Villa-Lobos de contractar D. Lisa Bauer para o Serviço de Educação Cultural e Artística, como encarregada de traducção de correspondencia estrangeira. E a autoridade pergunta: Será então possível que nesta terra tão culta, onde ha um Ministerio da Educação com uma dezena de departamentos, não se encontre um brasileiro nato capaz de traduzir correspondencia em lingua estrangeira?"

O caso não pode, contudo, ficar restricto á pergunta do procurador.

O maestro Villa Lobos precisa dar explicações detalhadas sobre o seu papel nessa historia completamente turva.

O Serviço de Educação Musical e Artística não é propriedade sua, nem o maestro pode andar distribuindo vagas, como se fosse elle o dono da casa.

E — o que é mais grave — prometter empregos a candidata estrangeira que utilizou a sua permanencia no país, para diffamar em jornaes americanos os nossos costumes, com affirmações falsas.

Mais do que revolta — causa verdadeiro espanto a audacia dessa senhora que depois de ter feito as referencias citadas vem — não se sabe se por zombaria ou demencia — arguir relevantes serviços dessa ordem para obter naturalização.

O que, no entanto, se afigura incrível é que um maestro brasileiro tenha a falta de pudor de garantir a essa pessoa a obtenção de um logar publico.

Não queremos acreditar que o Ministerio da Educação esteja em tal estado de anarchia que possa para lá entrar quem bem entenda, á vontade do Sr. Villa Lobos.

Dahi a certeza que temos de que o Sr. Capanema e o Sr. Dodsworth, pois de ambos depende o faltoso, chamem-no á sua presença para um pedido de explicações em regra. A D. Lisa Bauer ficará entregue aos cuidados do procurador Accioly e das autoridades competentes.

Mas esse maestro anti-nacional não pode continuar a se intitular brasileiro, depois de ter feito uma figura triste e indigna como essa, num caso em que deveria defender, por brio e pudor, a dignidade de nosso povo e ao contrario se arvorar em condescendente protector da autora desses insultos.

**NOVO GOVERNADOR DE PORTO RICO**

WASHINGTON, 6 (U. P.) — O Senado concordou com a nomeação do Sr. Guy Swope para o cargo de governador geral de Porto Rico, em substituição ao almirante Leahy, designado para representar os Estados Unidos em Viena, na qualidade de embaixador.

O Sr. Swope, ex-membro da Câmara dos Representantes, exercera no anno passado o cargo de auditor geral em Porto Rico.

**AFÉ GLOBO****O MAIS SABOROSO  
ULTIMA GOTTA!**

apenas, que têm valor

## Anexo II

“Explique-se o Sr Villa-Lobos” – *O Diário de Notícias*, em 10/01/1941

# MUSICA

## “EXPLIQUE-SE O SENHOR VILA-LOBOS”

Pede-nos o maestro H. Villa Lobos a seguinte publicação:

**AOS MEUS PATRICIOS:** — O “Radical”, órgão que se edita nesta cidade, pretende que devo explicações por atos que tenha praticado no exercício de função pública, e que lhe não parecem regulares. Ao mesmo passo, usa contra mim de expressões que acredito tinha o direito de não esperar de meus compatriotas.

Sem censura e sem rancor, estranho, entretanto, ver-se desconsiderado com a linguagem contudente desse jornal, que vem, assim, abrir uma exceção ao estímulo que sempre tenho encontrado na imprensa de meu país, para levar a termo a obra que empreendi, — a de tornar a música um elemento útil na construção nacional.

Quero acreditar que as explicações pedidas o hajam sido de boa fé, e não me demoro em vir trazê-las de público.

Nenhuma incompatibilidade sinto entre meu sentimento profundamente nacional e o respeito que devo aos valores intelectuais de outros países, muitos dos quais me honram com a sua estima. Sinto-me, mesmo, desvaiciado pela alta consideração com que me distinguem os homens de inteligência e cultura, que não cessam nas atenções à minha obra artística que, tendo um ou outro profundamente nacional, vem sendo divulgada, por isso mesmo, em todas as capitais cultas do mundo. Ainda agora, de Stefan Zweig, este grande pensador que todo mundo admira e estima, recebi eu marcadas provas de atenção, sendo mesmo procurado e ouvido por ele, interessado como se acha pelos assuntos artísticos e históricos do Brasil.

Ser-me-la, talvez, mais fácil ter preferido à minha formação artística um trabalho de selecção, aperfeiçoando-me nos moldes clássicos sem outras preocupações que não fossem apenas as dos grandes efeitos musicais. A verdade, porém, é que resisti, desde a minha infância, às seducções dos grandes moldes que vinham do exterior, abandonando o sucesso mais fácil, resultante apenas do esforço e do estudo, para criar para mim um verdadeiro martírio artístico, e de traduzir com fidelidade, auscultando, cheio de emoção, as tristezas e alegrias da minha terra, para dar-lhes linguagem e sentimento, de modo que sua música ficasse inconfundível no “canto-coral” de todas as nações. Incompreendido, a princípio, pelos ouvidos acostumados a frases musicais de ritmo europeu, senti toda a dificuldade da obra que empreendia, e arrostei com as asperezas dos que punham em dúvida o acerto da minha orientação. Mas para logo tive a satisfação de ver nos grandes centros musicais do mundo, que alguma coisa de novo lhes ia levar, e que sentiam a originalidade de uma harmonia e técnica que os surpreendiam e lhes não desagradavam. E em verdade, que é que eu lhes levava? Era o Brasil, a pulsação rítmica de todas as suas emoções, tomada nas suas classes laboriosas, nos fracos vencidos e humilhados, nos fortes e vitoriosos, na voz de seus elementos naturais, na tonalidade inconfundível de seus sertões. Para o estrangeiro, moco ainda e na ausência de recursos financeiros, fero de minha fé, eu partira com o Brasil nos olhos e nos ouvidos, e, sem que o percebersem, era o Brasil que eu ali submetia aos aplausos.

Que se não estranhe, pois, que eu me surpreenda com a classificação de “anti-nacional”, com que se me molesta e centra a qual se onça a minha vida toda de amor sincero e desvelado pela minha pátria.

Mas, como quero crer que, embora ach' impressão alterada, tratai agilmente de boa fé o redator do “O Radical”, venho dizer-lhe que nenhum emprego prometi a quem quer que fosse. Apenas, respondendo a uma pergunta do Procurador — se seria capaz de dar

a D. Lisa Bauer uma colocação de ordem técnica, respondi afirmativamente, porque entendi e só poderia entender, que o eminente procurador desejava tão somente ver por mim aferido o valor cultural dessa senhora. Não podia responder contra a verdade, porque sabe-o muito bem o jornalista que me acusa, que os homens que vivem do pensamento devem guardar o maior culto pela verdade, sem a qual, as próprias obras de arte serão criações falsas e transitórias. Reafirmo a cultura pouco comum dessa senhora, a quem devo a tradução para diversas línguas de obras de minha lavra, e que devido a essas traduções já tiveram a maior divulgação no estrangeiro. O que não sabe, porém, o redator, é que se algumas dessas traduções foram pagas, e outras não o foram pela obstinada recusa da tradutora, nenhum ônus pesou sobre as verbas públicas.

E a razão que me levou a preferir essa tradutora foi a circunstância de raramente se encontrarem numa só pessoa a mais alta cultura artística, reconhecida e proclamada, entre outras, por escolas de Londres e da Bélgica, e a intimidade com diversos idiomas, de modo a poder dar à tradução a fidelidade indispensável ao sabor artístico. Quero dizer-lhe, ainda, que os tópicos citados como prejudiciais à propaganda do Brasil, se realmente consignam uma ou outra frase de aspectos pouco lisonjeiros e cuja expressão talvez se ache agravada pelas dificuldades do original inglês, posso assegurar-lhe que os desconhecia até mesmo na tradução a que se refere. O que dessa senhora conheço são artigos escritos para o “Times” de Londres e de New York, onde o Brasil é tratado com o carinho e a verdade que a sua onulencia exige.

Penso haver acudido ao apelo do “O Radical” e ter explicado aos meus patricios que não esmoreci e não esmorecerei nunca no afeto ao meu país, no orgulho de ser brasileiro e no dever de prestar serviços à minha pátria. O público que me cerca, julgando o meu passado e examinando a minha obra presente, dirá se posso ou não continuar a intitular-me brasileiro. Parece-me todavia, que o meu nome não deslustra a minha pátria e os meus atos não comprometem o deveramento que ela tem o direito de exigir de mim.

Rio de Janeiro, 8 de Janeiro de 1941.  
H. Villa-Lobos

### Silvia e Lilia Guaspari

Estas duas musicistas pátrias realizam hoje, às 21 horas, no microfone da P R A 2 (Ministerio da Educação) um concerto de músicas brasileiras, cujo programa vai publicado, na íntegra, em nossa secção “O DIÁRIO nos Estudos”, à 8.ª página desta edição.

### Roberto Laurence

A “Hora do Brasil” irradiará, hoje, um programa de música ligeira, a cargo do cantor Roberto Laurence, acompanhado por uma orquestra de cordas, sob a direcção do maestro Martinez Grau.

### Chegou a cantora Cristina Maristany

De sua excursão a Buenos Aires, regressou, ontem, a esta capital, sendo passageira do “Pedro I”, a cantora Cristina Maristany.

O seu desembarque foi muito concorrido, indo levar-lhe as boas-vindas figuras representativas nos nossos meios sociais e artísticos.

A senhora Cristina Maristany, segundo o noticiário e a crítica dos jornais platinos, obteve grande êxito na excursão que acaba de realizar.

Anexo II

Jornal A Noite, em 08/01/1941

DA NOITE PARA O DIA

Direitos de cidadãos

Uma senhora estrangeira que responde por varios nomes, como aquele famoso Edmundo Dantes, do "Conde de Monte Cristo", pediu naturalização, com o favor constante do decreto-lei 389, que dispensa o prazo de dez anos de residencia, nos alienas que hajam prestado relevantes serviços ao Brasil.

A senhora que, firmada nas exceções da lei, requer a cidadania brasileira, chama-se Lisa Bauer, ou Lisa Peppercorn, ou Lisa Margol e, algumas vezes, dando milho e pimenta nos outros apellidos, assina-se Lisa Peppercorn Bauer.

Que assinalados serviços terá prestado esta multi-nomeada senhora para desejar os favores excepcionais da lei de naturalização? Ela propria os refere no memorial que acompanha o seu requerimento.

Vejamos: No numero de 20 de agosto proximo passado escreveu ela no "New York Times" um artigo intitulado "Samba nos morros do Brasil" ("Samba from the Hills of Brasil").

No referido artigo a Sra. Lisa Bauer Margol Peppercorn, depois de varias coisas desairosas para a nossa capital, onde os negros vivem, segundo a sua observação, tal como miopia na Africa, antes de para cá transportados pelos portugueses, ela passa a descrever o Carnaval do Morro com cores a que não ha negar uma certa vivacidade e um certo brilho descriptivo: "Bandos de negros invadem a cidade: o trafego é completamente suspenso; a policia não tem mais obrigações; a população branca é tocada para trás e o comercio fica completamente paralisado." E por ai a fóra.

Vê-se que a escritora captou do natural; copia com um exagero sensacionalista, como é dever de quem escreve para jornais norteamericannos. Como reportagem o seu artigo é interessante e comprova-o o simples fato de ter sido publicado e, de certo, hem pago, pelo "New York Times".

Mas pretender que a sua descrição do Carnaval do Morro seja um titulo que a habilite á cidadania brasileira, por serviços relevantes, é considerar o Brasil um pais essencialmente carnavalesco.

Então, a Sra. Lisa Bauer El Caetera não teve olhos para ver o Brasil que trabalha e produz? Que, em cinquenta anos, criou a maior industria da America do Sul e maior que a de muitos países da Europa? Não viu o dinamismo criador de São Paulo? Não notou a fantastica edificação urbana do Rio de Janeiro, tão intensa quanto á das maiores cidades dos Estados Unidos? Não se extasiou diante das belezas naturais do Rio, no meio dos quais o homem, forte e viril, luta e produz afrontando um calor de quarenta graus? Não viu nada disso, mas somente os morros do Rio que ampliou para Morros do Brasil?

E só porque apresentou no seu pais uma face inferior, embora pitoresca, da nossa terra e da nossa gente, julga-se ter-nos prestado relevantes serviços e, por isso, merece as honras de cidadã brasileira?

A Sra. Lisa é mulher; e quando uma mulher se mete a atribuir-se direitos é um Deus nascido! Está desculpada pela ditimemente do sexo.

ORAGA'.

ma, AS, o- OS, m la ra OS B- o- m O r- o- r- u- u- OS A de u- o- o- de il- ru- ue ia e Jo r- a o ta a- e- de e- os a ti- nu o, ir, u- 15, 15, i) S) cen- idmi- am a ilante avo- lente, scimo cifra ações n dos erna- i que vidias, tricio- dos e rviços

deral do y nos, pelor tran- xilio: de g rais encia nos belec com exist \*\*\* O Co camt verif o M mais nisle cont servi 310. ra } tuais prop veis. N; tant: tro s por infor to d escl rant tado bras para Pe Divi men tos, presi os 3,52 Fran emp Ha, fins arlij de 5 rado de 8 A; divi cont ilces tos; 54, emi: vers Parz Tes cont viar Rod N. tuar Exei lés do t sou de t coas, mes tos rias 1931 gan rent no ceir T teri divi tuai 990 A da con Pes 12. 1,0 par Arq

Anexo III

Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)

1002

V

SUPERINTENDÊNCIA DE EDUCAÇÃO MUSICAL E ARTÍSTICA (SEMA) - DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

**1 - SUPERINTENDENTE**

1 - A assistente técnico o chefe do Serviço de Canto Orfeônico	3 - 400. Oficiais
1 - Orientador Assistente	1 - Bibliotecário
1 - 20 Oficial	2 - Coristas de Música
1 - 30 Oficial	1 - Cantor
	3 - Serventes
	1 - Acordista

Escola Tri-Veneziana  
(recreativo-cívico-esportivo-folclórico)

Serviço de Canto Orfeônico nas escolas: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª, Primária, Técnica de Canto e Pre-Vocacional

**Quadro de Professores**

10 - Prof. Aux. da SEMA (classe A)	( " B)
20 - " " " " ( " B)	( " C)
30 - " " " " ( " C)	( " D)
6 - Orientadores do Ens. Elementar	
3 - Espectadores do Ens. Instrumental	
1 - Prof. Especialista do Ens. Inst.	

Formação dos principais cargos da administração musical

Cursos de Formação de Professores Especializados em Música - a Canto Orfeônico - para o ensino primário, secundário e profissional, Orientadores e Regentes do Canto ( 3 anos ).

Cadeiras: I - Canto Orfeônico, com as matérias: Prática Orfeônica Teoria Orfeônica - Técnica Vocal - Regência - Orquestração - Pedagogia - Centro do Canto Orfeônico.

II - Introdução ao Ensino da Música, com as matérias: Solfejo e Ditado - Teoria Aplicada - Prática de Conjunto - Estudo Analítico (Análise Harmônica, Contraponto e Elementos de Composição) - Acústica - Técnica Instrumental.

III - História, Estética e Psicologia, com as matérias: Psicologia da Voz, Ritmo, História, Psicologia, Estética e Psicologia.

**Quadro de Professores**

3 - Professores Catedráticos	3
3 - Professores Adjuntos	2
6 - Assistentes	6

**NOTA** - A "Integração Profissional" de "Formação de Professor Especializado em Música e Canto Orfeônico" será feita no Instituto de Educação, após a conclusão dos 3 anos dos Cursos da "SEMA".

A parte técnica do ensino de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação terá a mesma uniformidade da Orientação da "SEMA".

REF. 80. 180 415



**Anexo V**  
**Conselho de Orfeão**

Ao Exmº Sr Presidente do Conselho do Orfeão dos Professores

**RESUMO DO RELATÓRIO DO ORFEÃO DOS PROFESSORES**

Ensaaios – 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 mesma organizada uma orquestra feminina de cordas, com elementos de Orfeão dos 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 5º Concerto da Orquestra Villa-Lobos, realizado em 5 de junho de 1933 pela quantia de 2:500\$000.

Cantores contratos 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 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 1º concerto contratada a Orquestra Villa-Lobos para a execução da Missa Solene de Beethoven, pela garantia de 4:000\$000 (quatro contos de reis).<sup>1108</sup>

---

<sup>1108</sup> Documento arquivado na Seção de Manuscrito do Museu Villa-Lobos – Orfeão dos Professores: Pasta 21:HVL:04.03.12.

**Anexo VI**  
**Testes de Ensino de Música**

HVL 04.05.31  
Ed. Civ. Art. / SENA  
2<sup>a</sup> - Santa n.º 16.2

TESTES DO ENSINO DE MÚSICA

III  
Escola .....

Nome da professora da turma .....

Nome do aluno .....

Assinatura da professora da classe .....

" " " da musica .....

" " orientadora .....

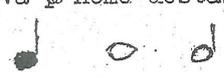
" " superintendente .....

---

Leia com atenção e risque o numero da resposta certa:

8 pontos - Quantos sons tem a musica ?    5 - 8 - 7 - 9 - 12

2 pontos - Como se chama a musica que representa a Patria ?  
.....

3 pontos - Escreva o nome destas figuras  


1 ponto - A musica que representa a Patria é - canção - hino - marcha

1 ponto - Como se deve conservar o aluno em aula de musica ?  
 Distraido - Atento - Irriquieto

Total de pontos - 15

Doação de Mercedes Reis Pequeno

HVL 04.05.31  
 Ed. Civ. Act. / SEMA  
 2ª ESCOLA Nº 16.3

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

TESTES DO ENSINO DE MUSICA

..... Escola .....

Nome da professora da turma .....

Nome do aluno .....

Assinatura da da profª da classe .....

" " profª de musica .....

" " orientadora .....

" " superintendente ~~MZA~~ .....

5 pontos - Sublinhar a palavra SIM ou NÃO de acordo com a pergunta:

O canto orfeonico exige apenas afinação ? SIM NÃO

4 pontos - Só a bandeira representa a Patria ? SIM NÃO

5 pontos - Para escrever a musica é bastante a pauta de cinco linhas ?

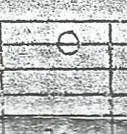
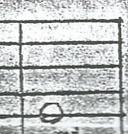
SIM NÃO

6 pontos - O hino nacional é musica:

Recreativa - Cívica - - Reliigiosa

10 pontos - Procure em cada coluna e sublinhe o nome da nota corresponden-

te á figura

				
Sol	la	fa	re	mi
ni	do	sol	si	re
la	re	do	ni	la
fa	mi	sol	la	fa

Diana de Moraes Reis Fagundes

## Anexo VII

### Ficha para avaliação do aproveitamento em orfeão<sup>1109</sup>

Colégio \_\_\_\_\_

Série: \_\_\_\_\_ Turma \_\_\_\_\_ Grupo Musical: \_\_\_\_\_

Nome: \_\_\_\_\_ Idade: \_\_\_\_\_ Naturalidade: \_\_\_\_\_

Nome do responsável: \_\_\_\_\_ Nacionalidade: \_\_\_\_\_

Profissão: \_\_\_\_\_ Condição Social: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

Disciplina {Atitude \_\_\_\_\_  
 {Interesse \_\_\_\_\_  
 {Atenção \_\_\_\_\_  
 {Obediência \_\_\_\_\_  
 {Compreensão dos deveres cívicos \_\_\_\_\_  
 {Adaptação ao grupo social \_\_\_\_\_  
 {Cooperação \_\_\_\_\_

Saúde {Condições gerais \_\_\_\_\_  
 {Condições vocais \_\_\_\_\_

Nível Mental {Apreensão rápida \_\_\_\_\_  
 {Apreensão demorada \_\_\_\_\_  
 {Apreensão parcial \_\_\_\_\_  
 {Não apreensão \_\_\_\_\_  
 {Causas \_\_\_\_\_

Entoação {Justeza \_\_\_\_\_  
 {Timbre \_\_\_\_\_  
 {Flexibilidade \_\_\_\_\_  
 {Independência melódica \_\_\_\_\_

Ritmo {Valores \_\_\_\_\_  
 {Acentuações \_\_\_\_\_  
 {Unidade de movimento \_\_\_\_\_

Dicção {Vogais \_\_\_\_\_  
 {Consoantes \_\_\_\_\_  
 {Pronúncia \_\_\_\_\_

Interpretação {Gradação sonora \_\_\_\_\_  
 {Colorido \_\_\_\_\_  
 {Fraseado \_\_\_\_\_  
 {Emoção \_\_\_\_\_  
 {Apreciação \_\_\_\_\_

Conjunto {Fusão de voz \_\_\_\_\_  
 {Obediência à regência \_\_\_\_\_  
 {Segurança \_\_\_\_\_

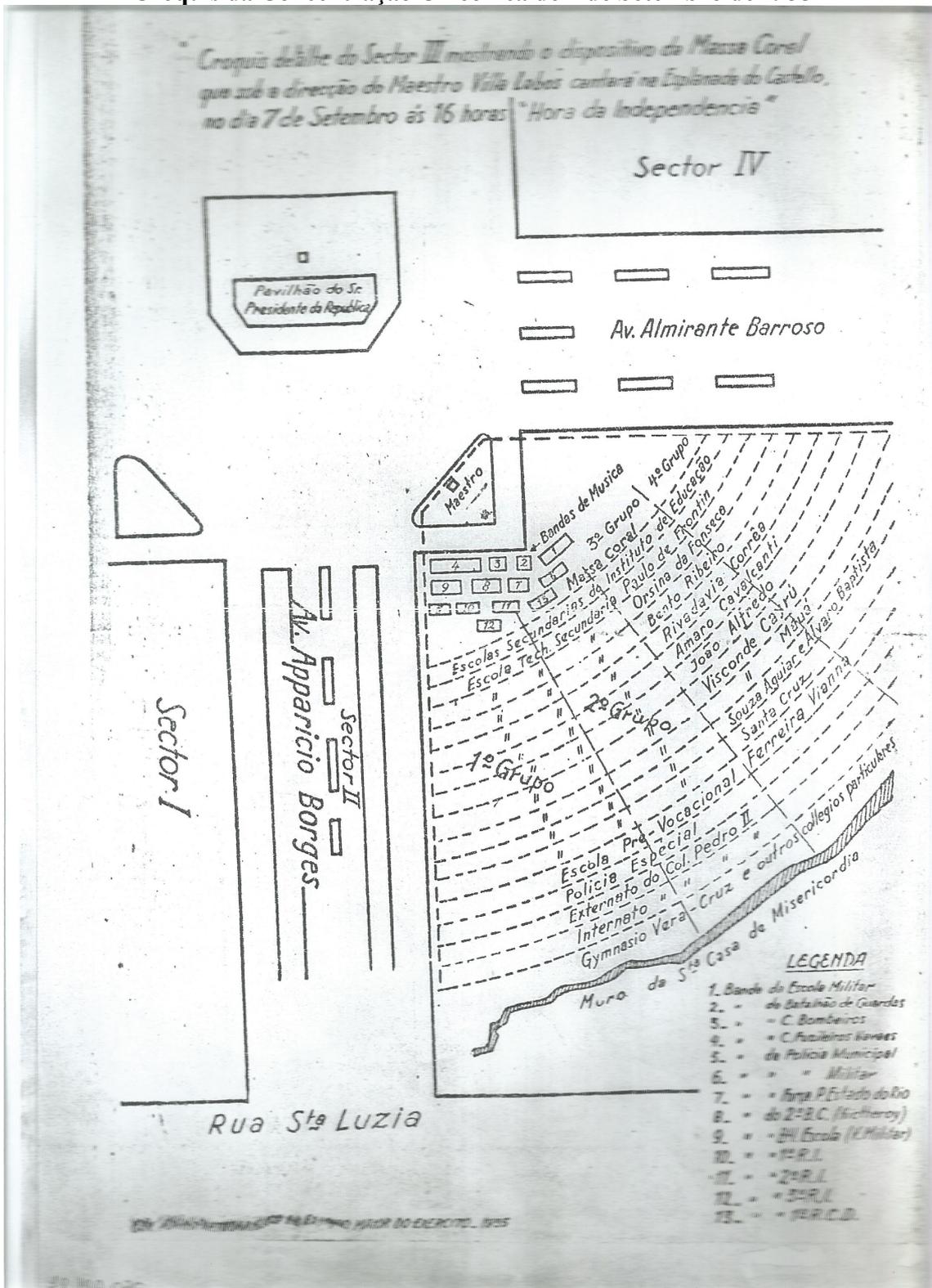
Cadernos {Ordem \_\_\_\_\_

Músicas executadas: Título \_\_\_\_\_ Autor: \_\_\_\_\_  
 Título \_\_\_\_\_ Autor: \_\_\_\_\_

Assinatura do professor: \_\_\_\_\_

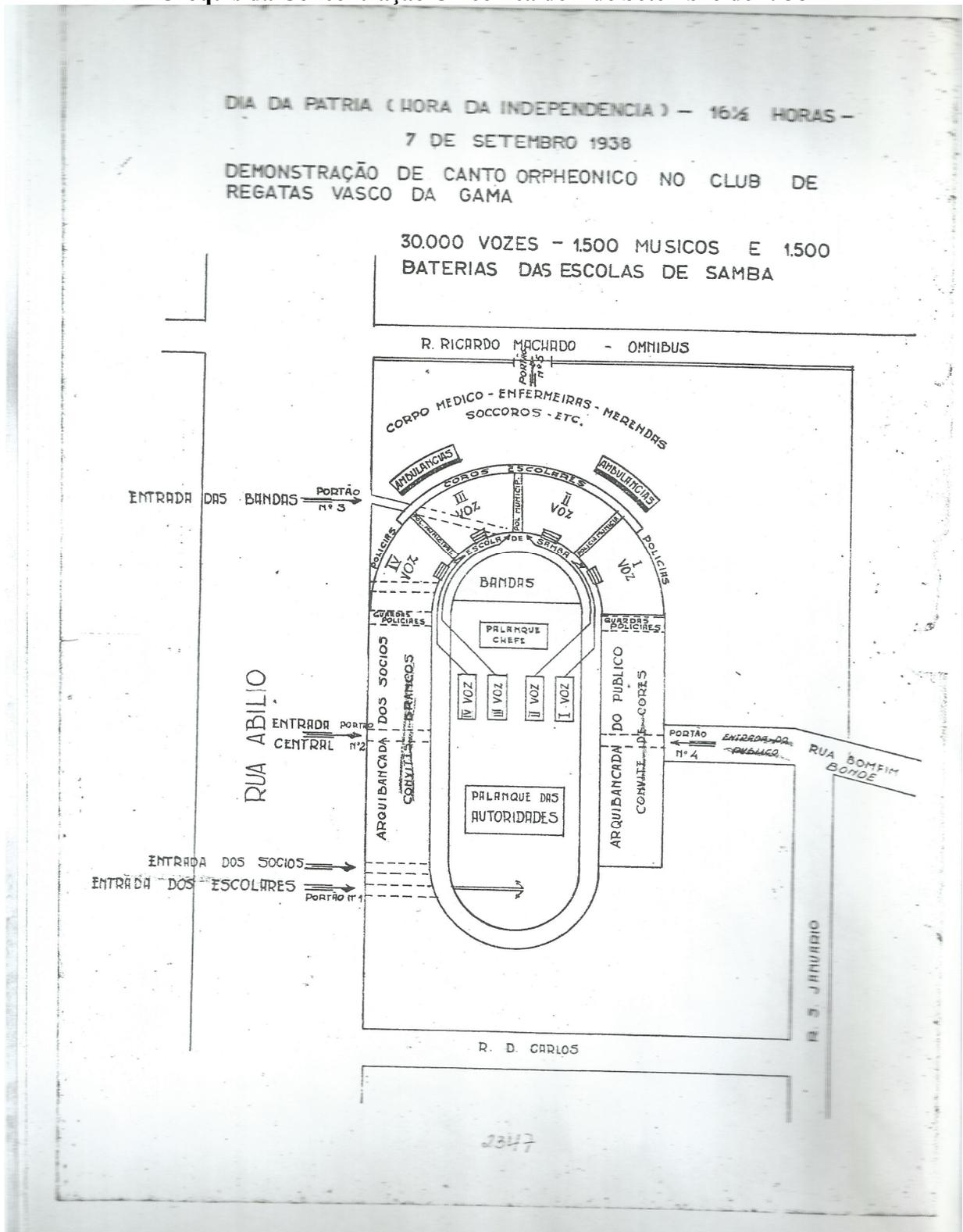
<sup>1109</sup> *Ficha para avaliação do aproveitamento em orfeão*. Documento disponível na Seção de Manuscritos do Museu Villa-Lobos: MVL: Pasta 22: HVL:04.05.26.

**Anexo VIII**  
**Croquis da Concentração Orfeônica de 7 de Setembro de 1935**



## Anexo IX

## Croquis da Concentração Orfeônica de 7 de Setembro de 1938



**Anexo X**  
**Instruções para Concentração Cívica**

1011.2 nº 23  
HVL 04.05.51  
Esp. Civ. Art. / SEMA

INSTRUÇÕES ORGANIZADAS PELO ORIENTADOR GERAL DA CONCENTRAÇÃO CÍVICA EFEC-  
TIVA DO DIA DA PÁTRIA, DE ACORDO COM OS SRS. DIRETORES: NACIONAL DE EDUCAÇÃO  
E DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO DO DISTRITO FEDERAL.

- a) - os alunos devem sair das respectivas escolas precisamente á hora marca-  
da, não sendo possível atender a nenhuma consideração que impeça a ob-  
servancia do horario organizado, uma vez que isso acarretaria um gran-  
de desequilibrio na Concentração;
- b) - os alunos devem sair das escolas, formados por grupos, respectivamente,  
1ª, 2ª, 3ª e 4ª, afim de facilitar a ordem da entrada no local da Con-  
centração;
- c) - os alunos ao desembarcarem no local da Concentração, formados por vo-  
zes serão encaminhados pela Comissão encarregada das vozes;
- d) - os Srs. Professores de Música que não tenham sido designados pela Comis-  
são deverão permanecer junto aos alunos das respectivas escolas;
- e) - exigir sempre absoluto silencio, atitude orfeônica corrêta, absoluto  
atraso alinhamento na distribuição de vozes e maxima atenção ao pa-  
lanque-chefe;
- f) - embora terminado o programa, deve ser mantido rigoroso silencio para  
que possam ser ouvidas as ordens de saída das escolas, dadas ao micro-  
fone, evitando assim o atrazo da saída dos escolares;
- g) - a Comissão encarregada de conduzir os alunos, ao receber determinações  
do regente-chefe, deverá encaminhá-los o mais rapidamente possível, ás  
arquibancadas. Essas providências se estenderão tambem a todas as ou-  
tras comissões encarregadas da colocação das vozes;
- h) - os professores de música deverão exigir a constante atenção para o Re-  
gente-Chefe, permanecendo sempre junto aos alunos;
- i) - somente poderão permanecer no campo os membros das Comissões que tra-  
zem os distintivos;
- j) - lembrar constantemente aos alunos que somente levantem as bandeiras, de  
acôrdo com as cores apresentadas pelo palanque-chefe;
- k) - exortar insistentemente os alunos afim de que cantem sempre enquanto es-  
tiverem desfilando;
- l) - os Srs. Professores devem observar, com insistência, que os alunos li-  
chem sempre para o palanque-chefe;
- m) - os Srs. Professores devem chamar a atenção constante dos alunos para  
que procurem sempre ouvir as bandas e as outras escolas;
- n) - os Srs. Professores de Música e Orfeão de Professores, embora não apree-  
sentem escolas, deverão se incorporar, nas arquibancadas, distribuín-  
do-se pelos diversos grupos, afim de auxiliarem na execução do programa;
- o) - á proporção que as escolas fôrem chegando, deverão se localizar nas ar-  
quibancadas, de cima para baixo, da esquerda para a direita: 4ª, 3ª, 2ª e  
1ª grupos;
- p) - as bandeiras serão distribuidas á hora da chegada das escolas, devendo o  
aluno conserva-las ocultas até determinação do regente-chefe;
- q) - nenhuma escola poderá se levantar do recinto para se retirar, sem deter-  
minação do palanque-chefe;
- r) - os Srs. Professores de Música deverão ensaiar os alunos, com 4 metros a-  
fastados do conjunto, afim de que os mesmos se habituem com a regência  
distante, para que não estranhem a colocação do Palanque-Chefe, no dia  
da Concentração;
- s) - os Srs. Diretores e Professores que deverão acompanhar os alunos á Con-  
centração ficarão localizados numa arquibancada especial, retirando-se,  
apenas, á determinação da saída da respectiva escola;