

20080628

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha.

Banca

Prof. Dr. José Roberto Zan

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP

UNIDADE	BP
Nº CHAMADA	Unicamp C423m
V	EX
TOMBO BC/	55349
PROC.	16-127103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	21/08/03
Nº CPD	

CM00188259-5

BIBID 298909

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

C423m Chernavsky, Analía
 Um maestro no gabinete : música e política no tempo de Villa-Lobos / Analía Chernavsky - Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador: Maria Clementina Pereira Cunha.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. **2.** Música – Brasil - História. **I.** Cunha, Maria Clementina Pereira. **II.** Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. **III.** Título.

Resumo

Revisando a memória de um dos mitos mais importantes da história da música brasileira - Heitor Villa-Lobos - este texto recupera a sua trajetória como funcionário público (1932–1947) a serviço de um plano de educação cívico-artística baseado em princípios derivados de uma vertente do nacionalismo musical filiada ao movimento modernista. Embora pautadas sobre uma consicente identificação ideológica, as relações estabelecidas entre artista e Estado durante os quinze anos que marcaram o governo Vargas, apresentaram alguns momentos de tensão, que exprimiam descompassos ou algumas pequenas divergências, sempre sanadas com presteza.

Agradecimentos

Muitos. Eles merecem. De alguma forma, estão todos presentes neste trabalho. Minha família. Meus amigos. Muitos. Cristina Pinto, Marcelo Rodolfo e Flávia, do Museu Villa-Lobos. Margarete e Bárbara – sempre atentas e compreensivas – do CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, no Rio. Uliana e Luciana do Cecult, presentes. Os professores Robert Slenes e José Roberto Zan, pela sua leitura atenta e seus comentários interessantes e instigantes. Presentes. A professora Maria Clementina Pereira Cunha, orientadora, tutora e amiga. Presente. Camila, André e Paula, que me ofereceram o teto e a amizade nas minhas peregrinações pelas ruas cariocas e campineiras. Muitos. Presença também do CNPq, que possibilitou minha dedicação exclusiva a este trabalho. Gabriel. Presença. Compreensão. Carinho. Presença.

INDICE

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – Construção da memória.....	21
<i>A matriz da memória villalobiana.....</i>	<i>25</i>
<i>A construção do mito.....</i>	<i>30</i>
<i>A revisão do mito.....</i>	<i>52</i>
CAPÍTULO II – “Missão cívica e troca-troca?": Elementos	
Para entender as relações entre músico e Estado.....	67
<i>Os primeiros anos: a aproximação.....</i>	<i>70</i>
<i>1930 – Música e Revolução.....</i>	<i>76</i>
<i>Villa-Lobos: agente oficial.....</i>	<i>83</i>
<i>Villa-Lobos e a SEMA: A fome e a vontade de comer.....</i>	<i>88</i>
<i>Concentrações Orfeônicas: momento de máxima comunhão.....</i>	<i>102</i>
<i>Consolidação da obra: Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.....</i>	<i>119</i>
<i>Os últimos anos: cai o Regime, mas a sinfonia ainda não terminou.....</i>	<i>130</i>
CAPÍTULO III – Desafinando.....	133
I. O Hino Nacional Brasileiro.....	136
<i>Clarins X Corais.....</i>	<i>156</i>
II. A questão “Dança da Terra”.....	176
<i>Autonomia.....</i>	<i>182</i>
<i>Folclore (in)útil.....</i>	<i>184</i>
<i>A lenda e os significados.....</i>	<i>188</i>
<i>Acordes dissonantes.....</i>	<i>197</i>
CONCLUSÃO.....	201
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	207
ANEXOS.....	215

INTRODUÇÃO

"O Estádio do Vasco da Gama está vivendo uma tarde inesquecível. 30.000 crianças de nossas escolas tomam parte numa esplêndida demonstração de canto orfeônico, em homenagem ao 'Dia da Pátria'. Grande massa popular enche as dependências da praça de sports, numa extraordinária vibração cívica. À chegada do Presidente da República, as aclamações estrugiram aos últimos acordes do Hino Nacional."¹

Sete de Setembro de 1939. Os olhares se voltam para o estádio do Vasco. Além da sufocante presença de toda a imprensa carioca, compareceram à solenidade um sem-número de autoridades civis e militares e até representantes de delegações estrangeiras. Compondo 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 proclamando "vivas" ao Presidente.

Entre as décadas de 1920 e 1950, marcadas pelo "apogeu do nacionalismo", grandes líderes políticos em todo o mundo ocidental promoveram mega eventos de massa como o descrito anteriormente, na busca da afirmação de um sentimento de união nacional em torno de sua figura. Criavam, nas pessoas que participavam e nas que assistiam a esses espetáculos, uma sensação, ao mesmo tempo, de admiração e de profundo respeito perante o "chefe", cuja figura, em diversas oportunidades, alcançava um avançado grau de divinização. Tentando explicar os mecanismos que pautavam o processo de identificação entre comando e comandados, firmados através desses grandes eventos, na Alemanha nazista, Alcir Lenharo destacou que "A chave da organização dos grandes espetáculos era converter a própria multidão em peça essencial dessa organização. Nas paradas e desfiles pelas ruas ou nas manifestações de massa, estática, em praças públicas, a multidão se emocionava de maneira contagiante, participando ativamente da produção de uma energia que carregava consigo após

os espetáculos, redistribuindo-a no dia-a-dia, para escapar à monotonia de sua existência e prolongar a dramatização da vida cotidiana”².

A organização de grandes corais foi uma das formas mais recorrentes desse tipo de manifestação de massa. Lenharo explica como a presença de fanfarras e as músicas cantadas pela multidão aumentavam o entusiasmo geral: “Ao cantar *Deutschland über alles* e *Horst Wessel Lied*, os hinos oficiais do nazismo, a multidão era tomada pelo sentimento de formar um todo único, um bloco coeso e inquebrantável...”³.

No Brasil, desde o início da década de 1920, grande setor da intelectualidade passou a olhar com grande simpatia alguns ideais nacionalistas. Às vésperas de 1930, essa ideologia já havia se alastrado e impregnado na mentalidade da maioria dos quadros fortes da política nacional. Esse ano ficou marcado pelo fim da chamada 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 novo governo conseguiu arregimentar diferentes frentes que vinham se configurando na luta pela constituição de um Estado-Nação brasileiro, que representasse os interesses dos cidadãos em cada extremo do país. Lauerhass sistematizou e organizou algumas das mais importantes “bandeiras de luta” das várias correntes nacionalistas que, no início da década de 1930, uniram-se em torno do governo Vargas. Destas, seis foram destacadas: “1) a busca da identidade nacional, 2) o impulso patriótico, 3) o ataque ao regionalismo, 4) a exigência de legitimidade política, 5) moralidade e eficiência políticas, e 6) a preocupação com a justiça social”⁴. Este autor também aponta que cada corrente preocupava-se mais ou menos com cada uma dessas questões, de acordo com os próprios elementos que definiam o seu caráter.

O novo governo procurou centralizar as diferentes expressões do nacionalismo, angariando o apoio de personalidades provenientes de diversos setores da intelectualidade brasileira. Muitos representantes do grupo dos

¹ A NOITE. Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de Setembro de 1939 - ano XXIX - N. 9.906 (1a. página).

² LENHARO, Alcir. *Nazismo. “O triunfo da vontade”*. São Paulo: Editora Ática, 1986 (p. 39-40).

³ Idem. *Ibidem* (p. 41-2).

⁴ LAUERHASS JÚNIOR, Ludwig. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986 (p. 23).

modernistas ligados aos 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.

Com o auxílio de um novo programa educativo, cuidadosamente idealizado e administrado por pessoal competente, Getúlio empenhou-se na construção de um conceito de legitimidade para o seu posto de “chefe”, adquirido através de um movimento “revolucionário” de pouca expressão popular. A preocupação com a formação e a doutrinação das futuras gerações marcou profundamente os anos durante os quais se manteve no poder. Nesse contexto, o Ministério da Educação e Saúde - inicialmente assumido por Francisco Campos, que, em julho de 1934 passou a pasta para as mãos do mineiro Gustavo Capanema - acabou adquirindo um caráter sumamente importante, extrapolando os limites das ações tradicionalmente mantidas sob sua responsabilidade.

Durante os anos marcados pelo Estado Novo, processaram-se mudanças em todos os níveis de ensino, do primário ao universitário, passando pelo secundário normal e o profissionalizante. O Ministério da Educação e Saúde adotara uma série de medidas que operavam a renovação do ensino em todo o país. Esse conjunto de medidas, do qual destacaram-se o projeto da “universidade padrão”, a implantação do ensino industrial e a reforma do ensino secundário de 1942, ficou conhecido como “Reforma Capanema”. Em meio a esse esforço reformador, inúmeros livros didáticos foram queimados pelas autoridades civis e religiosas preocupadas com os problemas da “família brasileira”. Sob a mesma justificativa, modificaram-se todos os programas das disciplinas lecionadas no 1o. e 2o. graus⁵.

Essas reformas também atingiram os programas e métodos voltados para a educação artística de crianças e jovens. Grande contingente de artistas e educadores sugeriram propostas que visavam a criação e a 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 - seguindo um novo

⁵ Sobre as características desta reforma, suas intenções, suas vitórias e derrotas, consultar SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.

modelo, que valorizasse o ensino de um repertório nacional e a formação de instrumentistas de câmara e de orquestra. Devido à longa permanência da preferência pela estética clássica-romântica, manifestada nas elites brasileiras, o ensino musical, desde as últimas décadas do século XIX, principalmente, mantinha-se orientado somente para a formação de intérpretes virtuosos em piano.

Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro recém chegado da Europa, também preocupado com a questão da educação musical no Brasil, apresentou ao governo uma nova proposta para o ensino artístico/musical de crianças. Porém, diferentemente de todos os outros, o seu projeto não visava uma reforma no sistema tradicional do ensino musical, como vinha sendo ministrado nas instituições especializadas do país. Tratava-se de uma proposta totalmente inovadora: transmitir conhecimentos musicais através de aulas de canto orfeônico, transformado em disciplina obrigatória para todas as escolas públicas, primárias e secundárias, do Distrito Federal. Atuando em todos os setores do ensino municipal, o canto orfeônico, vigoroso “propulsor de energias cívicas”, seria capaz de atingir um número muito maior de crianças e, conseqüentemente, de famílias. E foi exatamente essa função prática que poderia ser assumida pelo canto orfeônico, servindo como meio propagador de mensagens de motivação nacional/ufanista, um dos principais motivos que levaram o Governo, empenhado na construção de uma *nova* Nação Brasileira, a patrocinar esse projeto, transformando-o no maior investimento pelo qual o Brasil já passara em termos de educação musical e artística.

Em 1932, Vargas assinou um decreto que tornava obrigatório o ensino de canto orfeônico nas escolas. No mesmo ano, foi criado o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico e o Orfeão de Professores do Distrito Federal, ambos projetos de Heitor Villa-Lobos. Realizara-se um esforço concentrado para que aumentasse a participação popular através de canais não convencionais de adesão, preferencialmente aqueles que traduzissem formas inconscientes de identificação. Dessa maneira, explica Contier, “...a propaganda dirigida às massas no sentido de atraí-las para as figuras de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas acabou

se tornando um novo recurso bastante eficaz para a sacralização do conceito de *brasilidade* nos campos da música e da política...”⁶.

A arte musical foi diversas vezes utilizada por regimes totalitários como mecanismo transmissor de mensagens de caráter doutrinário. Com o auxílio da linguagem afetiva das artes, buscava-se criar um clima propício para a recepção a medidas repressoras ou dos mecanismos de dominação. Contier explicou que, através de seu projeto de educação musical, Villa-Lobos procurava aproximar-se das massas, objetivando inculcar-lhes os ideais de civismo, disciplina e ordem⁷. De acordo com este estudioso, pela primeira vez na história do Brasil, um grande número de pessoas, em coro, teria entoado marchas e canções cívicas. Discorrendo sobre a série de “Concertos para os Trabalhadores” e “Concertos para a Juventude” apresentados pelo Orfeão de Professores, organizado e dirigido por esse importante maestro, Contier apontou que estes “...visavam inculcar, nos operários e nos adolescentes, o senso de disciplina - elemento essencial para incentivar um trabalho cada vez mais *eficiente*, que beneficiasse a Nação, considerada como um todo orgânico”⁸.

Além de servir como um eficiente método de musicalização infantil em larga escala, o programa de ensino do canto orfeônico implementado por Villa-Lobos funcionava como inteligente mecanismo de transmissão da doutrina política e estética oficial do Estado Novo. O próprio Villa-Lobos definia o canto orfeônico como um...

“...um fator poderoso no despertar dos sentimentos humanos, não apenas os de ordem estética, mas ainda os de ordem moral, sobretudo os de natureza cívica. Influi, junto aos educandos, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntária, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas novamente aceita, entendida e desejada. Dá-lhes a compreensão da solidariedade entre os

⁶ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988 (v. 1 - parte II - p. 247)

⁷ CONTIER, A. D. Ob. cit. (v. 1 - parte II - p. 237)

⁸ Idem. Ibidem. (v. 1 - parte II - p. 265).

homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades individuais e dos propósitos exclusivistas...”⁹.

Heitor Villa-Lobos escreveu e rescreveu diversas vezes o seu plano de ensino. Elaborou programas de educação musical para o Jardim de Infância, Escolas Elementares, Elementares Experimentais e Técnicas Secundárias e programas para os Cursos de Especialização e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. Idealizou e projetou um Departamento Nacional de Música, um Departamento Nacional de Música e Teatro, uma Inspetoria Geral do Canto Orfeônico, um Instituto de Educação Popular Musical, uma Divisão de Educação Cívico-Musical, e um Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico, além do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que acabou sendo criado pelo Decreto-lei No. 4.993, de 26 de novembro de 1942, e no qual ocupou o cargo de Diretor até 1947.

Apesar da grande envergadura atingida por esse projeto de educação cívico-artístico-musical, a maioria dos estudos realizados sobre a vida e a obra de Heitor Villa-Lobos, pouco se refere a essa dimensão de sua atuação - como ele mesmo a define - em prol “do levantamento do nível artístico e da Independência da Arte no Brasil”¹⁰. Esses trabalhos concentram sua atenção principalmente na dimensão propriamente artística de sua produção musical, na sua atuação como compositor e regente. Em algumas dessas obras, nem o projeto de educação cívico-artística, nem a realização dos grandes concertos de canto orfeônico são sequer citados. Esse tipo de texto, de caráter apologético, quase sempre escrito por musicólogos ou músicos - neste caso, geralmente, intérpretes do compositor¹¹ - procura, de certa maneira, ao não tocar na dimensão político-ideológica de sua obra, construir ou reiterar a memória de um Villa-Lobos descompromissado com questões desse teor, alheio ao contexto político e social no qual projetou-se a sua produção artística. Os pressupostos dessa bibliografia estão relacionados a uma determinada concepção de “arte” que envolve transcendência, pureza,

⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Programa do Ensino de Música. Distrito Federal: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937 (“Prefácio” - p. VII e VIII).

¹⁰ 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).

sublimação, etc., caráter que certamente exclui a possibilidade de uma discussão da obra inserida num contexto histórico definido. Em alguns casos, o caráter desses textos também pode estar apoiado em uma certa cumplicidade, onde se revela uma crença compartilhada entre biógrafo e biografado nos ideais nacionalistas que se buscavam perpetuar.

Dentre os estudos que se dedicaram a uma apreensão mais apurada da dimensão educacional na obra de Heitor Villa-Lobos, podemos destacar *Getúlio da Paixão Cearense*, de José Miguel Wisnik¹², *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*, de Arnaldo Daraya Contier¹³ e *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira* de Renato Mazzeu¹⁴. Cada um destes autores procurou, a seu modo, entender as relações estabelecidas, entre Villa-Lobos e o governo Vargas, discutindo o papel da música como veículo propagador de um discurso político definido sob as bases do Estado centralizador e totalitário, que projetava um Estado uno que falasse em nome de todos os brasileiros, e que se identificasse com a própria “Nação Brasileira”. Os três autores concordam em pelo menos um ponto: a obra educacional e as grandes concentrações orfeônicas idealizadas e concretizadas pelo maestro acabaram se encaixando dentro de um projeto político que visava a promoção de Getúlio Vargas, como Chefe do Governo, e do Estado Novo, como regime.

Heitor Villa-Lobos tornou-se um ícone da história da música e das artes no Brasil e no mundo. Provavelmente, pode ser considerado a personagem mais importante na esfera da educação musical e artística do país. Reconhecido mundialmente - ainda em vida - pela sua importante obra como compositor e regente, ocupa vaga permanente em todas as listas de grandes músicos do globo. Sobre ele, foram escritas cerca de dez biografias, além de centenas de outras

¹¹ Como os trabalhos de Vasco Mariz, Lisa Peppercom e Anna Stella Schic, por exemplo.

¹² WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. Em: *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹³ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

¹⁴ MAZZEU, Renato Brasil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

obras de apreciação estética, artigos, capítulos, verbetes, etc., segundo estimativa do corpo técnico do Museu Villa-Lobos.

Como foi dito anteriormente, a despeito dos largos anos de ativa participação junto ao poder constituído, trabalhando no majestoso programa de ensino de música e canto orfeônico, grande parte da historiografia procurou construir a imagem de um Villa-Lobos ingênuo politicamente, preocupado apenas com questões de ordem estética, completamente desvinculadas de qualquer ideologia política definida. Nesse processo, elegeram-se alguns elementos de sua personalidade e de sua trajetória artística para serem destacados, enquanto outros foram “esquecidos” na composição da personagem íntegra, imagem que acabou sendo cristalizada com o passar dos anos.

Conhecendo as ambigüidades presentes na trajetória pública de Villa-Lobos, torna-se difícil assumir essa memória unifacetada que domina a bibliografia a seu respeito. Por isso, no primeiro capítulo desta dissertação, procuro realizar uma análise crítica desses trabalhos, buscando entender os motivos que levaram à construção de uma determinada memória do maestro, perseguindo os sentidos dessa memória e os interesses a ela relacionados, identificando os agentes envolvidos com esse processo.

Compreendida e alienada essa memória fictícia, que apresenta um Villa-Lobos política e ideologicamente ignorante e desvinculado de responsabilidades sociais, meu objetivo se fixará na busca pelo entendimento dos mecanismos que nortearam as relações entre o maestro e o Estado. Assim, no segundo capítulo desta dissertação pretendo, através do caso particular e específico de Heitor Villa-Lobos, interpretar as relações estabelecidas entre artista e regime, entendendo-as como uma espécie de “relação de negócios”, revendo as teses formuladas pela historiografia de cooptação ou constrangimento dos primeiros em face ao segundo. Em primeiro lugar, buscarei demonstrar de que maneira ambos agentes se beneficiavam com essa relação. Se, por um lado, o sistema de ensino do canto orfeônico, culminando nas grandes manifestações corais, organizado e dirigido pelo maestro, encaixava-se perfeitamente dentro de uma proposta populista de governo, funcionando como um poderoso mecanismo propagandístico,

permanentemente reafirmando - através da educação - os pilares ideológicos desse mesmo governo constituído - disciplina, civismo, trabalho, união, etc. - por outro lado, o patrocínio do Estado garantia ao maestro a possibilidade da divulgação permanente de suas obras (relacionadas ou não com o projeto educativo), atraía a atenção da sociedade ao seu nome, mantendo-o sempre em evidência (condição muito importante para a sobrevivência de qualquer artista, principalmente se este quisesse trazer a sua obra a conhecimento público), além de conceder-lhe a segurança econômica, imprescindível à manutenção da criação no ramo artístico. É nesse sentido que entendemos que ocorria uma espécie de “negociação” ou “troca de favores”, onde ambas partes saíam beneficiadas com a transação.

Através da análise crítica desse programa educativo, resgatado de informações colhidas em diversas fontes documentais - que vão desde a correspondência pessoal do maestro até os documentos oficiais e extra-oficiais da Secretaria de Educação e Saúde do Distrito Federal e do Ministério da Educação e Saúde, passando por artigos de periódicos e por decretos-lei - procurarei revelar alguns aspectos da dimensão política da obra do famoso compositor, demonstrando a identificação ideológica existente entre o discurso do músico e o do Estado, contestando a recorrente imagem, construída pela historiografia, de manipulação e controle do Estado Novo em relação aos artistas do período, imagem que, em última instância, procura desvinculá-los de responsabilidades políticas e sociais.

Nos quinze anos durante os quais Villa-Lobos se manteve ligado ao serviço público, o governo de Vargas foi sofrendo profundas transformações, e o regime foi assumindo uma nova roupagem. Seu programa de educação cívico-musical também foi assumindo novas características operacionais e ideológicas, à medida em que aumentava o seu poder de decisão. Nos primeiros anos, como Superintendente do Ensino Musical e Artístico da Secretaria de Educação, sua atuação - direta - dava-se “somente” no âmbito do Distrito Federal. Sua ação educadora reportava-se diretamente à Prefeitura do Rio de Janeiro. Quando assumiu a organização das grandes concentrações orfeônicas passou a tratar

diretamente com o Ministério da Educação e Saúde e com Getúlio Vargas. Já no final de sua carreira como funcionário público, na direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, tornou-se responsável pela formação de *todos* os professores habilitados a ministrar essa disciplina em *todas* as escolas e colégios públicos do país. A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo, as concentrações orfeônicas passaram a ser realizadas com maior frequência, transformando-se no ápice dos festejos nos dias de festa nacional, compartilhando o mesmo espaço e o mesmo momento com a oração do Chefe da Nação.

Apesar do bom relacionamento estabelecido entre Villa-Lobos e as autoridades políticas do país entre as décadas de 1930 e 1940, ao analisar-mos todo o período no qual serviu ao governo aplicando o seu plano de educação cívico-musical, em alguns momentos, percebemos dissonâncias ou pequenos descompassos entre a ação do maestro e a do Estado. Em parte, estes surgiram devido às transformações atravessadas pelo regime, em parte ao aumento da influência e do poder de decisão do maestro em relação a uma série de assuntos relacionados a civismo, à própria organização das concentrações orfeônicas, etc.

No terceiro e último capítulo desta dissertação serão destacados dois momentos específicos, dentro da trajetória pública de Heitor Villa-Lobos, nos quais notamos a manifestação dessas pequenas dissonâncias entre a voz do maestro e a do governo, ouvidas, de dentro e de fora do organismo estatal. Em geral, nesses momentos, notamos uma grande confluência de vozes. Elementos representantes de diversos setores da sociedade manifestam a sua opinião e aumentam a sensação de dissonância. Para cada caso, abre-se um leque de interpretações possíveis.

A primeira dissonância a ser apresentada e analisada manifestou-se por ocasião do esforço coletivo - envolvendo autoridades civis e militares, nomes ligados à educação e às artes - instaurado pelo processo de revisão, padronização, fixação e oficialização do Hino Nacional Brasileiro. Para realizar esta tarefa foram formadas diversas comissões de caráter heterogêneo com o intuito de que nesta fossem representadas as opiniões de diversos setores da sociedade. As discussões se estenderam durante anos. As comissões foram

mudando e Villa-Lobos permanecendo. A sua voz sendo ouvida por sobre todas as outras vozes...

Outro momento de quebra da harmonia tradicional pode ser percebido durante as prévias para a concentração orfeônica comemorativa do “Dia da Pátria”, no ano de 1943. Uma das peças escolhidas por Heitor Villa-Lobos para fazer parte do repertório a ser interpretado em coro pelas crianças foi considerada imoral por alguns setores da sociedade. O prestígio do maestro e a boa reputação de todo um programa educativo governamental foram colocados a prova, exatamente num dos momentos altos desse programa, representado pela recente instituição do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

A análise destas duas situações ajudará a compreender com maior clareza essa multifacetada relação, caracterizada pelo sentido de cooperação mútua. Neste capítulo, ao mesmo tempo em que pretendo mapear e explicar as ambigüidades e dissonâncias presentes na relação entre os agentes desse processo, discuto algumas semelhanças e diferenças entre o discurso do governo e o do maestro, trazendo à tona aspectos que possam apontar novos caminhos interpretativos para o mundo das relações estabelecidas entre Getúlio e Villa-Lobos ou, em termos mais amplos, entre o Estado Novo e os artistas ,que lhe deram cor, sabor e som...

CAPÍTULO I – Construção da memória

Conta-se que a 5 de março de 1887, filho de Noemia Umberlina Santos Monteiro e Raul Villa-Lobos, na cidade do Rio de Janeiro, nascia o menino Heitor. Talentoso desde o berço, incentivado pelas lições de música que recebera em sua primeira infância do próprio pai, diz a lenda, Heitor teria desenvolvido, ao lado da tenacidade de seu caráter, um senso musical excepcional e uma postura própria de maestro e compositor. Nas galerias da memória nacional, Heitor Villa-Lobos assumiu o papel de “maior compositor brasileiro de todos os tempos”, justiça feita a sua genialidade como compositor e a sua gloriosa habilidade como maestro.

Tanto quanto à concepção nacionalista que regia a memória construída em torno da formação de uma “cultura brasileira”, preocupada em divulgar a vida e a obra de Villa-Lobos, tanto quanto uma versão da história da música nacional, a bibliografia apresentou ao público leitor uma imagem ideal, unifacetada e inequívoca do maestro. Sobre este, criou-se uma figura mítica e sobre-humana. Villa-Lobos foi transformado em “um gigante cuja imagem se confunde com a do Brasil e dela é inseparável”¹⁵.

A escolha por uma abordagem biográfica despida das cautelas metodológicas e teóricas adotadas por historiadores¹⁶, freqüentemente pressupõe uma ação de mitificação da personagem. Quase sempre os autores elegem figuras que respeitaram, admiraram, amaram e/ou desejaram, para serem biografados. Muitas vezes, essas biografias são compostas por pessoas que, de uma maneira ou de outra - seja familiar, profissional, etc. - relacionaram-se diretamente com o sujeito da obra. Em qualquer um desses casos, acrescentando-se o adendo de que o sujeito tenha sido considerado como um destaque (artístico, intelectual, político, religioso...) por um determinado grupo social, seria praticamente impossível esperar que o resultado da obra biográfica não fosse apologético e laudatório. A mitificação do sujeito histórico seria a primeira etapa

¹⁵ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Prefácio”. Em SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos: O índio branco. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989 (p. 12).

¹⁶ Cf. LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. Em REVEL, Jacques (org.). Jogos de escalas. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998; LEVI, Giovanni. Usos da biografia e BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. Em FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996; NORA, Pierre. Les lieux de mémoire. Éditions Gallimard, 1997.

desse processo de endeusamento de um ente querido e admirado por um grande número de pessoas¹⁷.

Elciene Azevedo, ao debruçar-se sobre alguns aspectos da vida e obra de Luís Gama, figura de destaque nos meios literário e político da segunda metade do século XIX, percebeu que a maneira pela qual o seu principal biógrafo¹⁸ apresentava a personagem a seus leitores, seguia um critério muito recorrente nos outros trabalhos sobre ele realizados. Azevedo destaca que o nome *Luiz Gama* “sempre esta[va] ligado à exaltação e aos mais diversos superlativos que, quase invariavelmente, têm como função elevar sua trajetória de vida ao *status* de fenomenal, ou ‘sobre-humana’...”¹⁹.

O argumento de que o sujeito escolhido para ser biografado seria um personagem “à frente de seu tempo” também é muito recorrente nesse tipo de bibliografia. Essa idéia é fundamental no processo de construção do mito ou herói, pois a propriedade de visualizar ou adiantar-se ao futuro é correntemente explicada atribuindo-se a este sujeito uma genialidade impossível de manifestar-se em homens comuns. É claro que a qualidade de estar “à frente de seu tempo” somente poderia ser percebida por quem viveu algumas gerações adiante, nunca por um seu contemporâneo. E, quem sabe, não é por essa mesma razão que esses gênios, homens “à frente de seu tempo” são, em geral, tidos como incompreendidos pela maioria das pessoas de seu convívio.

Muitos biógrafos, devido ao respaldo obtido pelo fato de viverem algumas gerações, ou mesmo alguns anos depois da morte do sujeito biografado - o que leva ao conhecimento do resultado final da sua vida - acabam adotando uma idéia linear e simplista da biografia, fazendo com que este avance dentro de um

¹⁷ Benito Schmidt procurando destacar as diferenças entre as biografias tradicionais e um modelo biográfico surgido recentemente, aponta que “as primeiras, normalmente, buscavam ou louvar ou denegrir os personagens enfocados, apresentando suas vidas como modelos de conduta positivos ou negativos para os leitores”, enquanto “os trabalhos mais recentes procuram fugir desse viés apologético, encarando seus personagens como vias de acesso para a compreensão de questões e/ou contextos mais amplos...”. Cf. SCHMIDT, Benito Bisso. *Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema*. Em SCHMIDT, Benito B. (org.) *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000 (p. 54-5). Dentro dessa perspectiva, praticamente todas as biografias existentes sobre Villa-Lobos pertencem à vertente das biografias tradicionais, perseguindo o caráter apologético, assumidamente intencional.

¹⁸ Segundo esta autora a mais completa e mais documentalmente embasada obra biográfica sobre Luiz Gama seria *O precursor do abolicionismo no Brasil. Luiz Gama*, escrita por Sud Mennucci. Apud AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999 (p. 22).

itinerário pré-fixado como se estivesse em marcha ascendente, sem cortes, de maneira lógica e totalmente coerente. A única função do biógrafo seria conduzi-lo através desse calmo e certo caminho ao objetivo predeterminado²⁰. Esta solução é insuficientemente analítica, uma vez que acaba sempre reproduzindo uma estória já conhecida cuja coerência fora construída a posteriori. Schmidt lembra que esse procedimento também é adotado freqüentemente nas fontes de caráter autobiográfico, que acabam tornando-se “ardilosas pois estabelecem uma consciência e uma coerência retrospectivas sobre um passado não tão linear...”²¹.

Essa memória formada a partir da reprodução insistente de uma imagem una da personagem pela bibliografia, acaba por privilegiar uma determinada face do sujeito, fechando o caminho para outras possíveis interpretações enriquecedoras da análise. Elciene Azevedo, comparando o discurso de alguns contemporâneos do mesmo Luiz Gama com o discurso contido na memória sobre este autor, presente na bibliografia produzida desde a sua morte até os dias de hoje, concluiu que “guardadas as devidas diferenças – que obviamente não são poucas – esses discursos possuem em comum um certo tipo de construção da figura deste personagem. Cada autor pretendendo chegar a seus próprios fins e escrevendo em historicidades diferentes – seja quando Luiz Gama ainda está vivo, por ocasião de sua morte ou muito tempo depois – apresenta ao leitor uma determinada memória deste homem, em um movimento que alimenta e dá força ao processo que consolidou o seu nome nos anais da história brasileira. A cristalização e consolidação de uma imagem tantas vezes reproduzida acabaram, assim, por privilegiar um perfil mais ou menos consensual de Luiz Gama em detrimento das dimensões ambíguas e muitas vezes contraditórias de sua atuação”²².

Heitor Villa-Lobos é, sem dúvida, uma das mais famosas personalidades da história da música brasileira. Se Carlos Gomes foi o grande compositor do Império, Villa-Lobos surgiu no cenário artístico nacional como músico expoente da

¹⁹ AZEVEDO, Elciene. Ob. cit. (p. 23)

²⁰ ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *La biografía como género historiográfico. Algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales*. Em SCHMIDT, Benito B. Ob. cit. (p. 40)

²¹ SCHMIDT, Benito Bisso. *Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema*. Em SCHMIDT, Benito B. Ob. cit. (p. 60)

República, mais precisamente da Nova República, e da modernidade. Sobre ele escreveram-se inúmeras obras²³, sendo que, dentre estas, destacam-se as de caráter biográfico e as que analisam tecnicamente sua obra musical. A maioria destas obras está apoiada sobre uma determinada memória do maestro, que nos dá a conhecer sua personalidade marcante, sua presteza e seu espírito idealista e lutador, sua genialidade musical e sua “brasilidade”. Sem dúvida, um herói e um homem “à frente de seu tempo”, em diversos sentidos. Este é o Villa-Lobos descoberto na bibliografia.

Mas essa memória unifacetada do maestro também não estaria encobrindo algumas “dimensões ambíguas e muitas vezes contraditórias de sua atuação”, como aconteceu, por exemplo, com a memória de Luiz Gama? A cristalização dessa memória singularmente laudatória de Villa-Lobos não estaria obstruindo a possibilidade de se descobrirem novos elementos elucidativos de sua atuação como músico, como educador, como funcionário público, etc...? Assim, este estudo, mais que buscar Villa-Lobos e sua obra, quer contribuir para a compreensão do mundo em que ele viveu e o significado de suas escolhas, no contexto de uma forma particular de relação entre artistas e/ou intelectuais e o Estado Novo.

Se nosso principal objetivo, neste capítulo, é procurar entender de que maneira e por quais motivos foi construída essa memória unifacetada de Villa-Lobos, consciente ou inconscientemente ocultadora de informações a seu respeito, devemos perceber que esta bibliografia foi composta ao longo de mais de meio século, ou seja, que cada obra representa um momento distinto e que pode carregar interesses ou objetivos diferenciados. Por isso, para proceder a esta análise, procuraremos situar cada obra em seu contexto.

Mesmo notando as diferentes procedências autorais e os diferentes momentos de publicação, após a leitura de uma série dessas obras de motivação

²² AZEVEDO, Elciene. Ob. cit. (p. 29)

²³ No número da revista *Brasiliana* dedicado exclusivamente a este compositor, são listados cerca de 230 trabalhos sobre Villa-Lobos, organizados nas seguintes sessões: “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. 40-7)

biográfica, percebemos que estas, a exemplo do que acontece com as biografias sobre Luiz Gama, como apontou Azevedo, tem muito em comum com o primeiro livro escrito sobre o compositor. A obra de Vasco Mariz, Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro²⁴, publicado em 1949, alguns anos após o afastamento de suas atividades como educador e em pleno auge de sua carreira artística, funcionou como matriz para a maior parte das obras posteriores. Com onze edições, sendo seis no exterior, este livro se multiplicou em uma série de outros que reproduziram e continuam reproduzindo suas informações e idéias. A memória conhecida de Villa-Lobos foi construída sobre esta narrativa de Mariz, adotada como única e verdadeira pelos biógrafos que foram surgindo posteriormente.

A matriz da memória villalobiana

Entre os anos de 1948 e 1949, ano da publicação de Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro, Vasco Mariz contava entre 27 e 28 anos. Fazia cinco anos, aproximadamente, que havia ingressado na carreira diplomática. Depois de alguns anos desempenhando a função de vice-cônsul brasileiro na cidade do Porto, em Portugal²⁵, Mariz, no momento da publicação dessa obra, servia na Embaixada do Brasil em Belgrado, Iugoslávia²⁶. Naquela época, o diplomata correspondia-se regularmente com Heitor Villa-Lobos.

Era um período de muitas viagens para o maestro que, desde 1947, se apresentava dirigindo concertos no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa. Essas tournées foram interrompidas em julho de 1948, quando Villa-Lobos teve que se internar no Memorial Hospital em Nova Iorque para ser operado de um câncer na bexiga²⁷. Vasco Mariz acompanhava seus passos e percalços através de uma correspondência contínua com o próprio maestro e, por vezes, com Mindinha, sua

²⁴ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações – Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949.

²⁵ ABREU, Alzira Alves de, BELOCH, Israel, LATTMAN-WETTMAN, Fernando e LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001 (v. III - p. 3595).

²⁶ Na *Introdução* da 11ª edição de Villa-Lobos, compositor brasileiro, o autor conta a trajetória da obra desde a sua primeira edição em 1949. Cf. MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 7-10).

²⁷ PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 (p. 142).

companheira. As relações entre diplomata e maestro, pelo que deixam transparecer essas cartas²⁸, eram bastante próximas.

A 2 de julho de 1948, Vasco Mariz escrevia a Villa-Lobos:

“... 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 hoje 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 de Koellreutter. Continue a impulsionar o Conservatório de Canto Orfeônico, que é de suas maiores realizações. Se um grupo de imbecis não lhe reconhece o valor, não se deixe abater!...”²⁹.

Certamente, o teor da carta é de bastante intimidade entre os correspondentes, uma vez que o seu autor apoia e incentiva afetosamente diversas realizações do maestro em um momento em que sua importância política declinava. No trecho anterior podemos perceber a solidariedade do amigo às opiniões e iniciativas de Villa-Lobos em relação à Escola Nacional de Música e ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. As relações entre o maestro e o corpo docente da Escola Nacional de Música, de uma maneira geral, nunca foram amistosas. Vários nomes importantes da Escola não perdoaram Villa-Lobos por haver se tornado um grande nome da música no Brasil e no mundo sem nunca haver seguido um estudo formal de música, ou seja, sem haver sido diplomado por *nenhum* conservatório ou escola oficial. Em relação às investidas do maestro no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, as observações de Vasco Mariz possuem outra motivação. Apesar de jamais haver retornado à direção do Conservatório, depois que se afastou do cargo em 1947, deixando Oscar Lorenzo Fernandez como seu substituto, Villa-Lobos continuou exercendo grande influência na instituição da qual era patrono, até os últimos momentos da sua vida. No entanto, desde a queda de Vargas, o ensino de canto orfeônico vinha

²⁸ No Museu Villa-Lobos, na Sessão de Correspondências, encontram-se algumas cartas enviadas por Vasco Mariz (a maioria da cidade do Porto) a Heitor e Arminda Villa-Lobos. Estão arquivadas sob os números 3754, 3755, 3756, 1651 e 3173.

²⁹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – N. 3754.

perdendo força devido à falta de interesse por parte dos novos governantes. O maestro ressentia-se do pouco caso com que as autoridades vinham tratando a sua mais importante obra educacional.

Nas demais cartas enviadas ao maestro, Vasco Mariz mantém essa expressão de amizade. Em carta enviada a 15 de agosto do mesmo ano, o diplomata conta que está preparando um repertório somente de canções deste compositor para apresentar em um recital em Lisboa acompanhado por um pianista. Barítono, o diplomata pede a Villa-Lobos que componha uma canção especialmente para ele:

“... 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. Desculpe a ousadia, sim?”³⁰

Nenhuma ousadia. Afinal, Mariz divulgava a obra villalobiana na Europa, arranjava concertos para o maestro, incluía um capítulo extenso e detalhado sobre a obra de Villa-Lobos em seu livro *A Canção de Câmara no Brasil* e escrevia a primeiríssima biografia do próprio! Por trás de tudo isso, uma imensa vontade de agradar ao maestro, perante o qual mantinha uma profunda admiração e respeito que extravasavam com sinceridade de suas cartas.

Vasco Mariz, amigo e admirador de Heitor Villa-Lobos, 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 ocorreram alguns contratempos e a publicação acabou saindo com atraso:

“... O livro que preparei sobre a vida e a obra do maestro, ..., acha-se há mais de ano e meio na Imprensa Nacional. Cheguei a corrigir algumas provas, mas pessoas mais epistoladas puseram-me para trás. Resolvi, portanto, para não atrasar mais o aparecimento da obra, editá-la no Porto em espanhol...”³¹

³⁰ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – N. 3755.

³¹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – N. 1651.

Aparentemente, essa prematura edição em espanhol nunca saiu e o livro teve que esperar um pouco mais, até 1949, para ser enfim editado pelo Ministério das Relações Exteriores.

Sabemos, então, que a primeira biografia de Heitor Villa-Lobos - base para as que se seguiram - foi escrita por um seu grande amigo, admirador e intérprete, sob encomenda da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do governo Dutra³². A partir destas informações, podemos supor que o caráter laudatório, para o caso desta obra, era previsto e, portanto, desejado. Previsto, em primeiro lugar, pelos laços de amizade e principalmente pela notória admiração nutrida pelo biógrafo em relação ao biografado. Mariz conta que suas entrevistas com o maestro lhe causaram tanta impressão, que achou melhor, “por prudência, qualificar os elogios ou até agravar as restrições, a fim de não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado³³. Por outro lado, o autor nunca escondeu o caráter do texto que procurara escrever: “A obra, afinal, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito.”³⁴.

Em segundo lugar, o caráter dessa obra era previsivelmente elogioso porque qualquer organismo político ou burocrático de um governo que seja responsável pelo estabelecimento ou pela manutenção de relações internacionais, como é o caso de um Ministério das Relações Exteriores, sempre procurará promover aspectos e personalidades de seu país, seja embutindo ou simplesmente exacerbando características universalmente consideradas positivas. A escolha de Villa-Lobos e o tom adotado – dando à sua trajetória a dimensão do nascimento de uma música nacional – não eram, portanto, casuais. A exaltação desses valores seria uma maneira de exaltar a própria pátria à qual eles se reportam, à pátria à qual pertencem e que pretendem divulgar através da figura do músico já dotado de certo reconhecimento internacional. Neste caso, uma apologia a Villa-Lobos poderia ser entendida também como uma apologia ao Brasil, “terra maravilhosa de homens empreendedores e valorosos”, rica por suas

³² Mariz conta que “...Os Embaixadores Barbosa Carneiro e Altamir de Moura autorizaram a edição, que foi publicada efetivamente por Vladimir Murtinho...”. Cf. MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 7)

³³ Subterfúgio que, obviamente, de nada adiantou, pois em diversas passagens do texto, transparecem a admiração e até a adoração do diplomata em relação ao maestro.

matas, rica pelo seu povo, mãe e fonte inspiradora desse gigante da música, que em suas composições freqüentemente homenageava as florestas, as matas, as gentes... todas as belezas naturais do Brasil...

Na reedição mais recente de Villa-Lobos, compositor brasileiro, publicada em 1989, Mariz conta que Villa-Lobos não gostou de sua obra, nunca a elogiou, nem a corrigiu. E que, somente em 1976, quando preparava uma segunda edição – definitiva - em português, soube do porquê de tanto rigor. Villa-Lobos teria ficado furioso porque Mariz escrevera que ele *dava cascudos nas crianças que participavam nas concentrações de canto orfeônico*. O autor se defende: “...eu levei um cascudo leve, mas jamais tive intenção de afirmar que ele batia sistematicamente nas crianças para obrigá-las a cantar!”³⁵. Seja como for, Mariz avisa que revisara seu texto eliminando esses comentários a fim de se “redimir com a memória do mestre”. Portanto, de maneira confessa, na revisão de seu livro, Mariz estaria *privando* as futuras gerações de certos dados, selecionando as informações que lhe parecessem convenientes para preservar intacta uma determinada memória do maestro, memória de que, certamente, ele fora um dos mais importantes agentes criadores.

Em 1941, na Revista Música Viva, Heitor Villa-Lobos publicou uma “biografia autêntica resumida”³⁶. A obra de Vasco Mariz reproduz diversas informações e, inclusive, adota diversos juízos de valor emitidos pelo maestro nesta autobiografia. Isto nos leva a perceber que a primeira imagem de Villa-Lobos construída por Vasco Mariz possui muitas semelhanças com a imagem que o próprio maestro construía de si mesmo. Apesar da autobiografia estar disposta como uma listagem, enumerando fatos cronologicamente organizados, diferentemente da obra de Mariz, escrita em forma de narrativa linear e contínua da vida do compositor, os marcos estabelecidos ao longo de sua trajetória pessoal

³⁴ MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 7-8)

³⁵ Idem. Ibidem (p. 8)

³⁶ Lisa Peppercorn acredita que Villa-Lobos *pediu* ao editor desta revista que publicasse essa pequena autobiografia, para satisfazer a todos os que pediam esclarecimentos em relação à exata data de seu nascimento. No entanto, a verdadeira data de nascimento de Villa-Lobos somente foi descoberta e publicada em 1989 na 11ª edição da biografia escrita por Vasco Mariz. Apud MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 20). Porém, devido à imensa quantidade de informações contidas nessa pequena autobiografia, e à preocupação de Villa-Lobos em descrever, praticamente ano a ano, uma série de acontecimentos que marcaram, essencialmente, sua trajetória artística, faz-nos

e artística coincidem plenamente entre os dois textos, até o ano de 1938, no qual Villa-Lobos interrompe sua autobiografia.

A construção do mito

Toda memória é construída sobre alguns elementos, características e eventos escolhidos dentro do imenso e contínuo processo em que consiste a trajetória vivida por uma pessoa. A eleição desses elementos não se dá ao acaso. Razões conscientes e/ou inconscientes definem qual é a memória que se pretende construir e quais são os elementos mais propícios a serem destacados dentre as características morais ou psicológicas da pessoa a ser lembrada, bem como os acontecimentos nos quais ela esteve envolvida que possam favorecer a construção da imagem/memória desejada.

No processo de construção da memória do famoso compositor algumas características de sua personalidade e de sua inventiva musical foram ressaltadas. A primeira destas características, escolhida pelos biógrafos, foi a genialidade. Desde seu nascimento, em 1887³⁷, e seus primeiros contatos com a música - através das lições de violoncelo ministradas pelo próprio pai - até a composição da "Bachianas Brasileiras No. 5", em 1938, quando contava 50 anos de idade, toda a autobiografia de Villa-Lobos está pautada pelas suas conquistas no terreno musical, organizadas de acordo com o estágio correspondente à infância, juventude, amadurecimento e maturidade artísticas. Sobre esta organização, basearam-se posteriormente, para a elaboração de suas obras, os seus mais importantes biógrafos. Vasco Mariz dividiu seu primeiro livro sobre o autor, publicado em 1949, em duas seções: "A vida de Heitor Villa-Lobos" e "a Obra de Heitor Villa-Lobos". Os oito capítulos que compõem a primeira sessão correspondem à mesma organização indicada por Villa-Lobos em sua autobiografia: "Infância" (infância), "Os chorões" e "Em busca da personalidade" (juventude), "O Inovador", "A Semana de Arte Moderna" e "Europa"

pensar que o interesse de Villa-Lobos nesta publicação ia muito além de por um fim às controvérsias a respeito de seu nascimento.

³⁷ Apesar de, nesta autobiografia publicada na Revista *Música Viva* em 1941, Villa-Lobos haver datado seu nascimento de março de 1888, Vasco Mariz, que investigou a verdadeira data de nascimento do compositor, cujos biógrafos faziam oscilar entre 1881 e 1891, apontou que, na realidade, ele teria nascido na cidade do Rio de Janeiro a 5 de março de 1887. Cf. MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 19 - 21).

(amadurecimento) e “Maturidade” e “O Educador” (maturidade)³⁸. Outra importante biografia de Villa-Lobos, publicada por Lisa Peppercorn em 1989, também está dividida em oito capítulos: “Infância e Juventude” (infância), “Viagens pelo Brasil”, “Desenvolvimento artístico”, “Primeira viagem à Europa”, “De volta ao Brasil”, “Paris” (juventude e amadurecimento) e “O Brasil depois de 1930” e “Os últimos anos” (maturidade)³⁹.

Esse modo de confecção da biografia, onde a organização do texto está pautada pela caracterização dos diversos estágios da formação intelectual da personagem, também serve de artifício para a construção mitológica do biografado. Em geral, os autores procuram mostrar a evolução criativa da personagem e o progressivo aumento de sua sabedoria, desde seus primeiros passos até o momento no qual atinge o status sobre-humano, inacessível para a grande maioria dos homens comuns. No caso de Villa-Lobos, como é comum neste tipo de biografia, esta propriedade teria se manifestado desde a sua mais tenra 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 seus companheirinhos de folguedo.”⁴⁰

Esta mesma citação mostra outra característica formadora da personalidade de Villa-Lobos, e que vai se tornar muito importante na construção da imagem de compositor “autenticamente brasileiro”, intrinsecamente ligado à *raiz* da música brasileira. A referência à inspiração folclórica - “cantigas de roda” -

³⁸ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. Na última edição deste livro, o autor ainda manteve a mesma divisão da edição de 1949, embora acrescentasse os capítulos “O reconhecimento mundial” e “O homem e a obra” correspondentes à repercussão e ao legado de sua obra durante os últimos anos de sua vida e após seu falecimento. Cf. MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

³⁹ PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. É interessante observar que, apesar de não haver sido desejada pela autora uma identificação entre Villa-Lobos e o governo de Getúlio – condição que pode ser facilmente constatada a partir de uma rápida leitura de sua obra, uma vez que esta se prende necessariamente à análise da trajetória evolutiva das características composicionais da obra villalobiana, devotando pouquíssima atenção a suas ligações com o poder constituído – esta acaba consciente ou inconscientemente acontecendo na própria divisão dos capítulos, onde destaca-se o início de uma nova época, de uma nova fase da criação villalobiana e de um novo capítulo: “O Brasil depois de 30”.

⁴⁰ MARIZ, Vasco. Villa-Lobos, compositor Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. (p. 25)

já presente em suas primeiras composições, procura demonstrar a ligação visceral do compositor, desde a infância, com a cultura do povo, com o folclore e, principalmente, com suas formas musicais de manifestação. Esse dado é reiterado pela maioria de seus biógrafos. Maria Augusta Machado da Silva, indo ainda mais longe, ao fazer o relato das mudanças de casa e de cidade vividas por Heitor Villa-Lobos quando ainda era criança, devidas a uma suposta perseguição política sofrida pelo seu pai, fruto da publicação de um texto de sua autoria de caráter notavelmente antiflorianista, aponta que:

“Provavelmente nestas viagens, feitas em trens a vapor, Villa-Lobos registrou impressões e ruídos que posteriormente deram origem ao famoso ‘Trenzinho Caipira’.

Foi 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 de homens e animais.”⁴¹

A aproximação com a cultura do povo, com “os violeiros, os cantadores”, para esta autora, ocorre no mesmo contexto em que Heitor Villa-Lobos toma contato com os sons da natureza brasileira, os sons dos animais, das matas, das noites... Sons que, não apenas estão presentes em suas composições, senão que constituem um dos traços mais característicos de toda a sua obra.

O contato com a música popular urbana, especialmente com “os chorões” é outro momento chave na formação deste compositor e seus biógrafos, cada um ao seu modo, contribuíram para relatar as peculiaridades deste acontecimento. A constatação de uma imediata identificação entre Villa-Lobos e a música popular urbana, assim como ocorrera com a música popular rural, ou folclórica, é outro dado que ajuda a compor a imagem de um Villa-Lobos, ao mesmo tempo, rural e urbano, que combina a pureza e a brasilidade do sertanejo, do caipira, do natural da terra, com a erudição, a presteza e a inteligência do homem da cidade, do cosmopolita. Desde muito cedo, o compositor teria sentido uma forte atração por

⁴¹ SILVA, Maria Augusta Machado da. *Um homem chamado Villa-Lobos*. Em Revista do Brasil. Ano 4 - No. 1. Rio Arte - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

esse tipo de música, tendo que romper uma série de tabus para poder afirmar o seu gosto:

“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.

...

Villa-Lobos via e ouvia as explicações de Zé do Cavaquinho. Estava encantado com esse novo mundo, o mundo da música noturna, a vagar pelas ruas do Rio de Janeiro...

Quase menino, ainda, queria tomar-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 a amizade: foi vendendo aqui, ali, alguns livros da excelente biblioteca que o pai lhe deixara. Dinheiro apurado, pagava pingas para aqueles noctívagos tocadores, e até chegou a adquirir um violão.”⁴²

Ao mesmo tempo em que se aproximava da música popular - urbana e rural - Villa-Lobos também entrava em contato com as formas “elevadas” da arte musical. Segundo seus principais biógrafos, já nos primeiros anos de vida, Villa-Lobos já teria demonstrado apreço pela música de Bach. A influência do compositor alemão viria manifestar-se de forma mais concreta já em sua maturidade artística, quando compôs a série das *Bachianas Brasileiras*. Discorrendo, ainda, sobre a infância do compositor, Luiz Paulo Horta explica que:

“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 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

⁴² SILVA, Francisco Pereira da. Villa-Lobos. São Paulo: Editora Três, 1974 (p. 52-3).

liberdade improvisatória dos *chorões*; de outro, a severa disciplina da arte de Bach.”⁴³

A identificação com os elementos do folclore, com os sons da natureza, com os chorões - representando a música e os músicos populares urbanos - e o gosto pelas composições de Bach foram as principais características eleitas pelos biógrafos de Villa-Lobos para construir a sua personalidade. Essas características estão presentes já na primeira biografia sobre o compositor, publicada por Mariz em 1949. E até a obra mais recente, uma republicação da tradução em português do livro de Lisa Peppercom, Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro, repete esses mesmos elementos formadores da personalidade musical de Villa-Lobos. Mas o próprio maestro já havia destacado essas características de sua formação musical na autobiografia que publicara no início de 1941. Esse texto que, como já foi dito anteriormente, serviu de base para a sua primeira biografia, publicada por Vasco Mariz que, por sua vez, serviu de base para as biografias que surgiram posteriormente, apontava uma a uma as influências que acabariam por definir o estilo musical único e personalíssimo deste compositor brasileiro:

“Em 1897(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 à 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 de Bach tinham qualquer coisa das músicas dos caipiras que ele ouvira em Minas em 1897...

⁴³ HORTA, Luiz Paulo. Villa-Lobos: Uma Introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987 (p. 17).

Em 1901 (13 anos de idade) - Freqüentava as rodas boêmias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro e violão..."⁴⁴

Esta pequena autobiografia e alguns outros textos e depoimentos de Villa-Lobos, confirmam que ele almejava ser reconhecido com um compositor polissêmico, versátil e, ao mesmo tempo, profundamente brasileiro - entre choros, cantigas e serestas - e espontaneamente universal, aproximando-se de Bach, Wagner e outros nomes da música já consagrados mundialmente. A memória conhecida e reconhecida do compositor demonstra que o seu desejo foi, em grande parte, consciente ou inconscientemente, respeitado pelos seus biógrafos. Cada um a sua maneira, ressaltou a variedade, a particularidade e a "brasilidade" de sua música. Segundo Andrade Muricy, amigo e colega de profissão do compositor:

"...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...

...Aliás, esse criador, de complexa espontaneidade, cheia de surpresas (e que, como o semibárbaro Brasil, é um semibárbaro), não renuncia a nenhuma das 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 a massa monumental da *Primeira Missa no Brasil*..."⁴⁵

Igualmente poética, Anna Stella Schic, fazendo uma retrospectiva histórica da formação da música no Brasil, ao chegar aos primeiros anos do século XX, declara que:

⁴⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida*. Em *Revista Música Viva* jan/fev., 1941 - Ano I - no. 7/8 (p. 11).

⁴⁵ MURICY, Andrade. *Villa-Lobos - Uma interpretação*. Ministério da Educação e Cultura/ Serviço de Documentação, s/d. (p. 19-20).

“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, construíam 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.”⁴⁶

A preocupação com a construção da imagem do compositor “autenticamente brasileiro”, amante e conhecedor das terras, da natureza e do povo de seu país, fez com que Villa-Lobos incluísse em sua biografia alguns relatos fantásticos de viagens que teria realizado em sua juventude pelos diversos Estados do Brasil. Algumas dessas viagens ocorreram. E todos os biógrafos do compositor, sem exceção, incluem essas anedotas em seus livros, adotando-as imediatamente como verdadeiras, uma vez que muitos as ouviram da própria boca de Villa-Lobos⁴⁷. Essas viagens teriam sido realizadas objetivando o recolhimento de material folclórico o qual, posteriormente, viria a ser utilizado em suas composições. Francisco Pereira da Silva escreveu que em 1910, Villa-Lobos era...

“...músico de orquestra de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. Vai a Fortaleza e em seguida a Belém. Torna a voltar a Fortaleza e aí encontra um amigo com quem inicia uma viagem ao Amazonas, viagem que é feita a pé. Atravessa o território brasileiro e chega até a ilha de Barbados, onde escreve as *Danças Africanas: Farrapos, Kankukus e Kankikis*, que só tem forma definitiva em 1914. A viagem pela Amazônia chegou a durar quase três anos.”⁴⁸

Mas essas anedotas eram, em grande parte, produto da imaginação fertilíssima de Villa-Lobos, como admitira há alguns anos o seu principal biógrafo, Vasco Mariz:

⁴⁶ SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989. (p. 24-25).

⁴⁷ Lisa Peppercorn e Vasco Mariz revisaram as edições mais recentes de suas obras sobre o compositor - PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 e MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, respectivamente - modificando os trechos referentes a suas viagens, ao reconhecerem que diversos relatos assumidos inicialmente como verdadeiros, em realidade, eram simples invenções da mente de Villa-Lobos.

“...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 da companhia 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 as suas aventuras na Amazônia parecem se ter 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 efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios contados pelo cunhado...”⁴⁹

Desde muito cedo, Villa-Lobos descobrira as maravilhas da publicidade. E também, desde muito cedo, aprendera a valorizar o “exotismo” brasileiro, não só na elaboração da linguagem estética em suas criações musicais, mas também como artifício para criar um ambiente de mistério e curiosidade em torno de sua pessoa, o que ajudaria a promover a sua singular imagem, principalmente nos países europeus⁵⁰.

⁴⁸ SILVA, Francisco Pereira da. Ob. cit. (p. 9)

⁴⁹ MARIZ, Vasco. “O projeto memória de Villa-Lobos”, em *Brasiliana*. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Número 3/setembro de 1999.

⁵⁰ Villa-Lobos não teria sido o único a utilizar o exotismo como artifício para se autopromover. Nas primeiras décadas do século XX era grande a atração pelo exotismo na Europa e o Brasil era um prato cheio para qualquer estrangeiro que se interessasse por essas questões. Muitos dos representantes do grupo dos modernistas ligados ao nacionalismo, em sua “redescoberta do Brasil popular”, de acordo com Hermano Vianna, buscavam em suas criações uma estética “nativista”, orgulhosos e encantados com as “coisas brasileiras”. Este autor, apoiado em Gilberto Freyre, acredita que a valorização do exotismo e a busca pela brasilidade experimentada pelo grupo vanguardista paulistano, teriam sido estimuladas por Blaise Cendrars, poeta modernista francês. Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995 (p. 95-107). Embora pareça, de fato, improvável a necessidade da *descoberta* por um europeu de elementos da cultura nacional, para que a própria intelectualidade brasileira os reconhecesse, é possível que a dimensão da valorização do exotismo pelo estrangeiro tenha sido melhor compreendida e, por isso, melhor aproveitada, a partir do momento em que esses visitantes revelaram de maneira mais insistente o seu gosto pelo exótico.

Alguns representantes do modernismo nacionalista condenavam a utilização de recursos musicais de caráter exótico como meio de atingir o reconhecimento internacional. Mário de Andrade, por exemplo, destacou exatamente o caso de Villa-Lobos, no qual “...é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso ... do artista”. Com sarcasmo, o musicólogo se desculpa: “...Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudomúsica indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso.”. Cf. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972 (p. 14)

Conta Vasco Mariz que a popularidade Villa-Lobos na França iniciou-se com a publicação de um artigo no periódico *Intransigent*, pela poetisa francesa Lucie Delarue Mardrus, no qual Villa-Lobos era apresentado como um exótico compositor brasileiro, que em sua juventude havia sido capturado por índios antropófagos, que dançaram a sua volta para prepará-lo para ser assado⁵¹. Em realidade, a escritora baseou seu texto no livro Viagem ao Brasil, que relata as aventuras do viajante alemão Hans Staden, que esteve em terras brasileiras em meados do século XVI. Mariz acredita que Mardrus agira com a melhor das intenções e que “atingiu plenamente seu objetivo”, pois o concerto com orquestra que o compositor estava preparando para ser apresentado na Salle des Agriculteurs, acabou sendo “um sucesso artístico e financeiro”, para o contentamento de Villa-Lobos. Segundo Mariz, o maestro desejava “desfazer imediatamente o embuste, mas o empresário e os amigos dissuadiram-no, alvitando-lhe que o mal estava feito e que o melhor seria aproveitar a publicidade...”⁵².

Villa-Lobos sempre se preocupou com a questão da publicidade. Tinha consciência de que para tornar-se um grande nome no meio artístico, nacional e internacional, era fundamental a divulgação e a promoção, tanto de sua obra quanto de sua pessoa. Ao longo de toda a sua carreira insistiu junto às autoridades governamentais para que estas assumissem a responsabilidade de promover artistas e educadores brasileiros no exterior, a fim de que a sua obra fosse conhecida mundialmente, demonstrando a qualidade e a originalidade do brasileiro. Discorrendo sobre esse assunto, na década de 1930, quando exercia a Superintendência de Ensino Musical e Artístico da Prefeitura do Distrito Federal, o maestro comparava a situação dos artistas brasileiros com a dos artistas de outros países do globo:

“O que nos tem faltado, é a propaganda no estrangeiro como fazem os EE UU, a Argentina, Cuba e outros países do continente

⁵¹ MARIZ, Vasco. Villa-Lobos, compositor Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949. (p. 58)

⁵² Idem, ibidem. (p.58). Algum tempo depois, Villa-Lobos teria desmentido a reportagem de Lucie Delarue Mardrus pois notícias vindas do Brasil, mostravam impaciência para que fossem corrigidas as inverdades do artigo.

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."⁵³

Sabemos, portanto, que Villa-Lobos mantinha uma constante preocupação na divulgação da sua obra e da sua imagem, principalmente no exterior. Mas, qual era esta imagem que ele pretendia divulgar? A do brasileiro exótico? Do músico rebelde e ousado? Do educador dedicado e preocupado com a juventude? Esta é uma questão muito importante, pois percebemos que a memória que foi construída sobre este compositor, já incorporada à memória artística e cultural do país foi, em grande parte, baseada na imagem que o próprio Villa-Lobos construiu de si mesmo. A partir desta imagem, alguns aspectos de sua formação, de sua atuação como compositor, como educador e funcionário público e até de seu temperamento foram selecionados e organizados de acordo com a personagem que se desejava criar, tanto para a contemporaneidade quanto para a posteridade.

Qualquer pessoa que tenha algum interesse um pouco mais profundo a respeito de Heitor Villa-Lobos, que almeje alguma informação um pouco mais detalhada sobre este compositor do que a que pode ser obtida através da breve leitura de qualquer uma das tradicionais biografias devotadas a sua pessoa, notará o pouco caso com que todos os seus biógrafos, de uma maneira geral, trataram o seu esforço voltado para a educação musical de crianças e jovens. Da mesma forma com que quinze anos de serviço público, durante os quais o maestro ocupou importantes cargos na Prefeitura do Distrito Federal e outros reportados diretamente ao Ministério da Educação e Saúde, como a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, foram praticamente "esquecidos" nestas obras.

Em um livro com duzentas e trinta e três páginas, Vasco Mariz dedicou onze páginas ao capítulo "O Educador", que resume a experiência de quinze anos

⁵³ Documento manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 2 - pi/pi de Villa-Lobos - HVL 01.01.21.

de educação musical do maestro⁵⁴. Villa-Lobos: O índio branco, de Anna Stella Schic, possui duzentas e duas páginas, das quais apenas três voltadas à questão da educação musical⁵⁵. Luiz Paulo Horta concentrou todas as informações sobre este assunto em apenas seis páginas⁵⁶. Um pouco mais prolixa, Lisa Peppercom escreveu catorze páginas sobre a investida educacional do maestro. Estas são apenas algumas referências numéricas que evidenciam a pouca importância com que os biógrafos trataram a atividade educacional de Heitor Villa-Lobos, aspecto central para a discussão de muitos dos significados de sua obra e de sua relação com o Estado e com as questões políticas de seu tempo⁵⁷.

Mas não é só quantitativamente que o leitor pode perceber a indiferença dessas obras para com o trabalho de educação musical do maestro. Os textos são puramente descritivos e as informações muitas vezes contraditórias. Além, é claro, da passionalidade que permeia a narrativa, subtraindo-lhe, muitas vezes, a credibilidade. Definitivamente, para estes autores, empenhados em homenagear e glorificar Villa-Lobos, sempre reavivando o mito do maior e mais brasileiro dos nossos compositores, sua investida em um projeto para a educação musical de crianças e jovens de todo o país não foi um acontecimento muito importante em sua vida de maestro. Muito menos em seu aprendizado enquanto compositor, uma vez que as peças compostas especialmente para fins educativos são consideradas por todos os seus críticos como artisticamente inferiores, devido ao próprio caráter pedagógico que as define.

Se essa bibliografia empenhada em divulgar vida e obra de Heitor Villa-Lobos a partir de uma abordagem biográfica, não se preocupou em estudar o seu

⁵⁴ MARIZ, Vasco. Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

⁵⁵ SCHIC, Anna Stella. Ob. cit.

⁵⁶ HORTA, Luiz Paulo. Ob. cit.

⁵⁷ Arnaldo Contier, José Miguel Wisnik e Renato Mazzeu preocuparam-se mais profundamente com a obra educacional de Villa-Lobos, e suas pesquisas, cada qual em seu âmbito de atuação, resultaram em importantes textos que abriram novos caminhos para o estudo da dimensão educacional na vida e obra do famoso compositor. Cf. 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988; WISNIK, José Miguel. Genílio da Paixão Cearense. Em Música. São Paulo: Brasiliense, 1982; e MAZZEU, Renato Brasil. Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002. No entanto, estes trabalhos não perseguiram um objetivo biográfico e, por isso, não se inserem na imensa lista de obras escritas com fins apologéticos que, em primeira instância, tornaram-se as principais responsáveis pela cristalização de uma memória unificada e inequívoca do maestro. Por isso não servem como exemplo para definir a importância devida pela bibliografia especializada à obra educacional villalobiana.

envolvimento com o imenso projeto de educação musical ao qual este devotara mais de quinze anos de sua carreira artística, ou seja, não se preocupou em dar a conhecer ao leitor o Villa-Lobos “educador”, “mestre de música”, doutrinador artístico de crianças e jovens em todo o país, qual foi o foco desses trabalhos? Qual o Villa-Lobos que seus biógrafos mostraram ao leitor?

O Villa-Lobos que surge das obras da maioria de seus biógrafos é o Villa-Lobos músico, inventivo e original, o mais brasileiro dos compositores brasileiros, o mais autenticamente nacional, conhecedor dos sentimentos mais profundos do povo, de seus costumes, suas tradições. É um Villa-Lobos de caráter impetuoso, simpático com os amigos e compreensivo com os inimigos. Politicamente inocente. Um sábio. Um gênio. Uma personalidade única. Mas apenas um músico... um grande músico. O esforço como educador, o empenho em construir um modelo de ensino musical e artístico cujo objetivo básico fosse interagir com o povo, dotando-o de “uma consciência musical autenticamente brasileira”⁵⁸, não foi um dado escolhido para constituir a memória oficial do maestro.

Para tentar conhecer um pouco mais a figura controvertida deste importante compositor brasileiro, em que se transformou Heitor Villa-Lobos, em mais de cinquenta anos de carreira artística, e outros quase cinquenta de lembranças e influências, é muito importante saber quais os elementos que foram e quais os que não foram escolhidos para a construção de sua memória, bem como a motivação dessas escolhas. Como foi dito anteriormente, nenhuma dessas eleições se deu ao acaso.

No esforço de construção da memória de Villa-Lobos foram privilegiados alguns elementos que dizem respeito a seu desempenho artístico. Destacou-se a proficuidade de sua obra e realizou-se uma análise bastante detalhada dos recursos estéticos utilizados pelo compositor e que caracterizam artisticamente o seu trabalho. Seus biógrafos procuraram localizar, dentro da própria linguagem composicional, as influências musicais recebidas por Villa-Lobos - vindas da música popular urbana, dos cantos folclóricos, da obra de Bach, do impressionismo francês, etc... - e, cada um a seu modo, tentou remontar a

⁵⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* VI/6 (abril 1946) (p. 502)

trajetória de vida do compositor, desde a sua infância até a maturidade artística, para explicar o momento no qual essas influências acabaram se incorporando em suas características pessoais e em suas técnicas de composição. O principal legado da obra villalobiana, para a maioria desses autores, teria sido, justamente, a criação de uma nova identidade musical de características profundamente brasileiras, fruto da fusão e posterior remodelação de diversas tendências estéticas originais e particulares. De acordo com Andrade Muricy, por exemplo, a contribuição efetiva de Heitor Villa-Lobos à música universal “...sobretudo se impôs, pela forte côr impressiva; pela movente e poderosa massa; pela rítmica infinitamente variada; mas principalmente pela presença perpétua, franca ou implícita, de sonoro choro, de larga e serpentina melódica barroca, novelando-se, tremendo de saudade, exaltando-se, vogando na atmosfera enlutarada.”⁵⁹. Eduardo Passos entende a música de Villa-Lobos “como uma sonoridade encarnada, que se corporifica, surge num lugar de encontro de múltiplas tendências. Ela possui essa substância sedutora que retém em si o contraste e a diferença... Uma música gestual que se estende rítmica e melodicamente através de uma concatenação de impressões singulares. Um pontilhismo sonoro que multiplica as idéias musicais, enfatizando a sua dispersão. Música constelação, arquipelágica...”⁶⁰.

A composição villalobiana é considerada original e única dentro do contexto musical brasileiro. Mais original ainda, se tomada em âmbito mundial. Isso se deve às características estéticas próprias de sua composição, produto, naturalmente, da singular mescla das influências recebidas durante sua formação. É exatamente pelo ineditismo de sua obra que seus biógrafos alegam que Villa-Lobos surgiu como um divisor de águas na história da música brasileira, apesar de não haver deixado discípulos:

“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

⁵⁹ MURICY, Andrade. Ob. cit. (p. 31)

⁶⁰ PASSOS, Eduardo. *Variações musicais em Villa-Lobos*. Em Revista do Brasil. Ano 4 - No. 1. Rio Arte - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/ Secretaria Municipal de Cultura, 1988 (p. 76)

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 jovens músicos de vanguarda.”⁶¹

Heitor Villa-Lobos teria surgido no cenário musical brasileiro em um momento no qual “reinava um conformismo estático” com as técnicas de criação artística, aponta o musicólogo Andrade Muricy⁶². Ele chegara explodindo toda essa estagnação ao incorporar a sua música elementos do movimento nacionalista-romântico, germinado nos países europeus, e técnicas modernas de composição.

A imagem do compositor inovador, revolucionário, ousado, formada a partir da recuperação das características estéticas da obra villalobiana obtidas através da análise dos componentes da própria linguagem musical, é um dos principais elementos constituintes dessa memória unificada e cristalizada de Villa-Lobos, cujas origens e significados são o principal foco deste capítulo. Aliada a esta, outra forte imagem utilizada pelos biógrafos na construção desse mito é a que trata o artista como o primeiro músico autenticamente brasileiro, o “maior representante do nacionalismo musical” no Brasil. Vasco Mariz, em 1949, apresentava este compositor como sendo o *criador* da música nacionalista brasileira, responsável pela valorização dos caracteres musicais nacionais, que se tornariam fonte de inspiração para as seguintes gerações de compositores brasileiros:

“O compositor carioca [Villa-Lobos] foi o desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações. Sua obra atravessou, do modo mais brilhante, os dois primeiros estágios do movimento no *mare tenebrosum* do nacionalismo puro, exteriorizando, de quando em vez e sem recorrer diretamente ao folclore, uma brasilidade espontânea e imaculada...”

⁶¹ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 96).

⁶² MURICY, Andrade. Ob cit. (p. 14)

Villa-Lobos criou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, com linhas vigorosas, a brasilidade sonora...”⁶³

Nogueira França, discorrendo sobre o modo pelo qual é manifestado o nacionalismo musical na obra de Villa-Lobos, além de destacar a importância cabal do contato estabelecido entre o compositor e o folclore, percebe que a brasilidade da sua música é produto também, do conhecimento da “realidade do homem e da paisagem” brasileiros. Esta interpretação reforça a idéia de uma ligação visceral, “biológica” mesmo, entre o músico e a nação à qual ele representa. A produção musical de Villa-Lobos é instintivamente brasileira, formulada através de uma “explosão de brasilidade”:

“O contacto 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 folclóricas 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...”⁶⁴.

O Villa-Lobos que surge das páginas escritas pelos seus biógrafos é inovador, ousado nas suas composições e nas suas idéias e, além disso, possui uma inalienável ligação com o Brasil, com o *espírito* brasileiro, fundindo em sua obra o campo e a cidade, o sertão e o litoral, o índio e o mulato tocador de choro. Sua obra musical é resultado da confluência de uma grande quantidade de tendências estéticas diferentes, lugar comum onde se misturam o baixo característico do choro com o refinamento contrapontístico dos corais de Bach, a

⁶³ MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 15).

⁶⁴ FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos e Gilberto Freyre*. Em *Revista do Brasil*. Ano 4 - No. 1. Rio Arte - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988 (p. 11-12)

simplicidade autêntica da moda de viola com os delírios impressionistas de Debussy.

O caráter “moderno” da composição villalobiana foi outro dos elementos escolhidos para constituir a memória dessa personagem. Villa-Lobos era “moderno” porque utilizava recursos “modernos” de composição. Mais importante do que isso: Villa-Lobos era moderno porque participou da Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo. Este é um dos marcos mais importantes da história da música - e das artes em geral - no Brasil. Mas este marco também é produto de uma construção historiográfica. José Miguel Wisnik, ao estudar esse assunto, destacou que “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, inserindo-se ostensivamente na ‘tradição de ruptura’ que caracteriza, segundo Octávio Paz, a idéia de modernidade, e que põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo... Eclodindo em meio a esse campo da tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências...”⁶⁵.

Segundo Elizabeth Travassos, foi exatamente o impacto que a Semana de 22 teria produzido na carreira artística de Heitor Villa-Lobos, o motivo que justificou a sua cristalização como marco na história da música brasileira⁶⁶. Sem Villa-Lobos, este evento não teria praticamente nenhuma significação no cenário musical brasileiro, mesmo porque, ele foi o único compositor a participar da Semana de 22. Todos os demais músicos participaram apenas como intérpretes do repertório composto principalmente por peças do próprio músico brasileiro, além de outras composições da autoria de Debussy, Blanchet, Vallon, Satie e Poulenc⁶⁷.

A participação na Semana de Arte Moderna de 1922 é um acontecimento marcante na vida artística de Heitor Villa-Lobos, concordam seus biógrafos. Quase todos incluíram nas suas obras um capítulo específico sobre este assunto. Pereira da Silva, apoiado na bibliografia que apresenta a Semana de 22 como um divisor

⁶⁵ 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).

⁶⁶ TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (p. 17-33).

de águas na produção musical brasileira, destacou a atuação de Villa-Lobos nesse contexto renovador, mostrando-o completamente integrado com o ambiente “revolucionário” gerado pelas manifestações dos artistas mais diretamente ligados ao movimento:

“...não só os conferencistas e poetas da Semana foram vaiados. A música de Villa-Lobos também recebia as pateadas de um público reacionário. O próprio maestro foi ridicularizado. Os espectadores da torrinha ao vê-lo entrar no palco de casaca e chinelo, pois estava doente de um pé, prorromperam em assobios...

Villa-Lobos divertiu-se muito com a semana. Sempre bem humorado, não deu a mínima para as vaias dos gaiatos.

A reação foi proveitosa. Os rapazes de 22 conseguiram trazer a questão artística para o plano nacional. O campo estava preparado para o encontro de uma arte verdadeiramente nossa.”⁶⁸

Embora muitos autores tenham considerado a participação de Villa-Lobos na Semana de 22 como o início de uma frutífera aproximação entre compositor e modernistas, que teria marcado a inauguração de uma nova fase na história da música brasileira, alguns textos de caráter francamente apologético, buscando a confirmação da genialidade do biografado, muitas vezes recusaram argumentos que pudessem sugerir que este teria adotado uma nova postura - de caráter político, ideológico ou estético - a partir de um convencimento incitado por algum fator externo. Para esta bibliografia, os gênios são sempre precursores. Estão sempre na vanguarda do conhecimento. São homens “à frente de seu tempo”. Não precisam receber lições, aprendem sozinhos. Criam sozinhos. E foi exatamente tentando demonstrar a indiscutível genialidade de Villa-Lobos, tentando demonstrar que suas criações eram produto unicamente de suas próprias experiências internas e que nada nem ninguém teria alguma coisa para lhe ensinar, que seus biógrafos relataram suas fugas das aulas de violoncelo, das

⁶⁷ WISNIK, José Miguel. Ob. cit. (p. 70).

⁶⁸ SILVA, Francisco Pereira da. Ob. cit. (p. 83).

aulas de harmonia ministradas por Francisco Braga e do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro⁶⁹.

Vasco Mariz elaborou outra idéia, posteriormente muito utilizada pelos demais biógrafos de Villa-Lobos, para demonstrar essa sua condição de excepcional inteligência. Explicara que as viagens realizadas pelo compositor a Paris, nos primeiros anos da década de 1920, não tiveram o caráter de viagens de estudo, pois, na realidade, Villa-Lobos teria visitado a Europa para mostrar tudo o que já havia feito em termos de música. Completa:

“...Em vez de agir como muitos brasileiros, o autor de *Amazonas* lá chegou com mentalidade própria e se fez conhecido em menos de um ano. Aliás, nenhum outro autor estrangeiro vindo de um meio atrasado musicalmente, como o Brasil de então, teve tanta sorte em Paris como Villa-Lobos.”⁷⁰.

Empenhado na descrição do Villa-Lobos “moderno”, Vasco Mariz, antes de tratar de sua participação na Semana, procurou demonstrar que o maestro já era modernista muito antes da idealização e organização deste evento⁷¹. Teria sido este o motivo que levava Graça Aranha e Ronald de Carvalho a convidá-lo a participar. Baseado no depoimento direto de Villa-Lobos, Mariz conta que este teria ficado “encantado com a proposta, pois coincidia com as idéias pelas quais vinha lutando há anos”. Isso não impediu Mariz de reafirmar o papel da Semana como propulsor do movimento modernista e reconhecê-la como um marco de suma importância na história das artes no Brasil, por haver dado visibilidade ao grupo de jovens vanguardistas do qual Villa-Lobos fazia parte.

“Os acontecimentos em São Paulo tiveram importância capital. Aquele movimento subterrâneo que, de repente, viera à tona deixou de ser uma questiúncula artística para tornar-se um tema nacional. Abriram-se-lhe as colunas dos jornais, as casas editoras.

⁶⁹ PEPPERCORN, Lisa. Ob. cit. (p. 33-5).

⁷⁰ MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 64).

⁷¹ Idem. *Ibidem*. (p. 54-61).

O tempo encarregou-se de consagrar os heróis daquelas jornadas. Hoje - vinte e cinco anos após - lemos com emoção que o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, entidade oficial e detentora das expressões mais brilhantes da cultura nacional, acaba de conceder, por unanimidade, a Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira, respectivamente, os prêmios de música e poesia.

É a consagração da intelectualidade que se vem unir ao aplauso já incondicional do povo. O mesmo público que os apupou em São Paulo, hoje adquire aos milhares os livros de Bandeira e aplaude de pé, freneticamente, os concertos de Villa-Lobos. Quanto pode uma plêiade de espíritos fortes!”⁷²

Reconhecemos no Villa-Lobos que nasce das páginas de seus biógrafos alguns elementos constituintes de sua personalidade: o “gênio”, o “folclórico”, o “inovador”, o “cosmopolita”, o “moderno”... Nenhuma destas características, no entanto, é tão importante quanto o imenso sentido de “brasilidade” do maestro, presente em cada pensamento seu, em cada ação, em cada composição. Ao longo de mais de cinquenta anos - desde a primeira biografia escrita sobre este compositor, publicada por Vasco Mariz em 1949 - foi construída e reconstruída a memória de um Villa-Lobos original e autenticamente brasileiro, pelo sangue e pela essência, símbolo da arte e da cultura de um povo, de uma nação.

Esse Villa-Lobos infinitamente brasileiro, autor de peças musicais dotadas de um “inconfundível caráter nacional”, já surgia no início da década de 1940 nas palavras de Brasília Itiberê⁷³, importante musicólogo e compositor, indicado, em 1938, para ocupar a primeira cátedra de Folclore Musical criada no Brasil, na Universidade do Distrito Federal⁷⁴:

“Pioneiro autêntico, esse artista [Villa-Lobos] resolveu na sua vastíssima obra todos os problemas da utilização do material folclórico para a criação da música brasileira.

....

⁷² MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos, compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949 (p. 53).

⁷³ ITIBERÊ, Brasília. *A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico*. Em *Revista Música Viva* jan/fev., 1941 - Ano I - no. 7/8 (p. 5).

⁷⁴ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música III*. Em *Revista Cultura Política*. Maio de 1941 - Ano I - Num. 3.

Entretanto, a autenticidade racial da obra de Villa-Lobos não se explicaria apenas pelo aproveitamento de elementos etnográficos ou pela apreensão desse material sonoro que forma o nosso substratum folclórico.

Mas resulta da presença de outros fatores de ordem psicológica, integrados ao seu processo de criação, e que imprimem à sua obra um robusto caráter nacional.”

É interessante notar a associação sugerida entre a “autenticidade racial” e o “caráter nacional” assumido pela música de Villa-Lobos. No debate a respeito da construção da nação e da nacionalidade brasileiras, travado entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX, a questão mais importante centrava-se na escolha da “raça” que deveria representar esse povo. A “autenticidade racial” que confere o indubitável “caráter nacional” à obra villalobiana, de acordo com o folclorista, era proveniente da mistura de elementos culturais das três raças formadoras do povo brasileiro. Por não ser nem negra, nem branca, nem indígena, a sua música deveria ser mestiça, ou “tropical”, como preferiu caracterizá-la Arnaldo Estrela, outro importante músico e crítico musical:

“...A raça coada através da sensibilidade de Villa-Lobos é grandiosa nas suas realizações, turbulenta, imaginosa até ao fabuloso, exuberante, sensual, sonhadora, perdida de lirismo, impetuosa, de uma riqueza de facetas que atinge aos mais extremos contrastes. Si alguma palavra pudesse definir Villa-Lobos, talvez essa palavra fosse - tropical. Os trópicos que acenderam na terra as chamas verdes da floresta amazônica, fizeram-no ‘à sua imagem e semelhança’. Talvez o ‘brasileirismo’ de Villa-Lobos retrate ainda mais a natureza do que a raça, a terra do que o homem. Já disse acima que ele transcendeu a orientação folclórica de uma certa época da música nacional. Os temas populares foram moderadamente por ele utilizados, a não ser com intuítos didáticos. Na sua criação artística, porém, as vezes que deles lançou mão, foi deformando-os, condicionando-os à sua natureza e às suas intenções com superior intuição.”⁷⁵

Vasco Mariz, contemporâneo e discípulo de Villa-Lobos, ao escrever a primeira obra biográfica sobre o mestre, em 1949, totalmente impregnado pelo nacionalismo - ao qual aderira grande parte da intelectualidade brasileira, e que vivera seu auge nos anos do Estado Novo - compartilhava com Arnaldo Estrela essas opiniões sobre o compositor e sobre a sua obra. O “brasileirismo” das composições e da própria personalidade de Heitor Villa-Lobos era a característica mais importante a ser ressaltada na construção de sua própria biografia.

Durante os anos marcados pelo regime do Estado Novo, principalmente, Villa-Lobos assumira o título de maior representante do nacionalismo musical. As obras de outros compositores, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez também assumiram um caráter notadamente nacionalista, mas, segundo a maior parte dos críticos musicais e musicólogos da época - e posteriores - Villa-Lobos teria sido o compositor que melhor desenvolvera essa tendência na música brasileira. No início da década de 1940, Mário de Andrade ressaltava o pioneirismo do compositor, ao mesmo tempo em que declarava que a partir de sua adesão ao nacionalismo modernista, teria se iniciado uma nova fase (mais evoluída) de sua experiência de criação musical:

“...Poucos anos depois de finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Vila-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tomar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos...”⁷⁶

Como foi anteriormente citado, Mariz, na primeira edição de Villa-Lobos, compositor brasileiro, já havia pintado com cores fortes o “brasileirismo” deste compositor, ressaltando o seu papel de “criador” da música nacionalista no Brasil. O nacionalismo modernista musical - que teria se iniciado com a Semana de Arte Moderna de 22, onde foi representado por Villa-Lobos - impulsionou uma importante campanha com o fim de revelar o Brasil aos brasileiros, trazendo os

⁷⁵ ESTRELA, Arnaldo. *Música de câmara no Brasil*. Em Boletim Latino Americano de Música - VI/6 (abril 1946) (p. 263-4).

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. Música do Brasil. Curitiba, S. Paulo, Rio: Ed. Guáfra Limitada, 1941 (p. 30).

conhecimentos da terra ao seu povo, explica Mariz⁷⁷. De acordo com suas palavras, a música nacionalista, “da qual Villa-Lobos é o lídimo e genial representante”, é a expressão vigorosa “deste Brasil brasileiro, consciente de sua riqueza material e intelectual”⁷⁸. Entendemos, portanto, que a primeira biografia deste compositor foi escrita, em um momento de grande valorização do nacionalismo musical, já consolidado como movimento estético renovador, e do qual Villa-Lobos emergia como o máximo representante.

Mariz relata que escrevera o livro com o propósito de “celebrar o sexagésimo aniversário do mestre”, que, em novembro de 1946, acabava de receber o primeiro prêmio de música concedido pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, seção brasileira da UNESCO⁷⁹. Para escrever esta obra, além das pesquisas realizadas principalmente na imprensa, o autor afirma que utilizara informações colhidas diretamente em entrevistas que teria realizado com o maestro e com pessoas de seu convívio, incluindo familiares, colegas músicos, musicólogos e discípulos. A autobiografia publicada por Villa-Lobos na revista Música Viva em 1941⁸⁰ também teria servido de base ao trabalho de Mariz.

Ao longo dos cinquenta e três anos passados desde a primeira publicação de Villa-Lobos, compositor brasileiro, foram escritas diversas obras de caráter biográfico sobre este compositor⁸¹, além de um grande número de estudos voltados para a realização de uma análise estética de sua obra. Praticamente todos estes trabalhos acabaram apoiando-se no texto de Vasco Mariz. Muitos até

⁷⁷ MARIZ, Vasco. Villa-Lobos, compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949 (p. 18).

⁷⁸ Idem. Ibidem (p. 19).

⁷⁹ Idem. Ibidem (“Nota do autor”, p. 11).

⁸⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida*. Em Revista Música Viva jan/fev., 1941 - Ano I - no. 7/8 (p 11-5).

⁸¹ No número 3 da Revista Brasileira foi incluído um levantamento da bibliografia publicada sobre Villa-Lobos. Apesar de constarem oitenta e cinco títulos no item “Vida e Obra”, a maioria destes representam breves artigos publicados em revistas especializadas em música. As obras que descrevem a trajetória do compositor desde o seu nascimento, fornecendo um panorama cronológico dos fatos que marcaram a sua vida e a sua produção artística, ou seja, que se preocuparam em escrever a sua biografia completa, são: BEAUFILS, Marcel. Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil. Paris: Livraria Agir, 1967; BÉHAGUE, Gérard. Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical 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; TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos, já Brasilien sielu. Helsinki: Ed. Gaudeamus, 1987; WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. Oxford studies of composers. Oxford, NY: Oxford University, 1992. Cf. BITTENCOURT, Maria Cristina

dividiram a sua obra de maneira semelhante à proposta pelo diplomata, dedicando um capítulo aos “chorões”, um à Semana de 22, um à sua passagem por Paris... Da mesma maneira, todos acabaram elegendo o Villa-Lobos “autenticamente brasileiro”, o Villa-Lobos “máxima expressão de brasilidade musical”, o Villa-Lobos “visceralmente ligado à cultura popular brasileira”, como referência da imagem do compositor que buscavam construir. A aproximação com a música popular, a imensa utilização de fontes folclóricas, o caráter moderno, a sólida base herdada dos clássicos da música universal, estes foram apenas alguns dos elementos que serviram para definir o Villa-Lobos “maior representante do nacionalismo musical no Brasil”, figura heróica que acabou sendo construída por esta bibliografia. Mesmo as biografias mais recentes deste compositor, como as publicadas por Anna-Stella Schic, Luiz Paulo Horta e Lisa Peppercorn (anteriormente citadas), também de caráter laudatório, acabaram adotando essa matriz diretiva, reforçando o papel do maestro como ícone da música autenticamente nacional.

A revisão do mito

Em meados da década de 1970 processou-se uma importante renovação dos paradigmas históricos e sociológicos brasileiros. O golpe de 64 levava os militares ao poder e as sucessivas medidas repressivas que vinham sendo tomadas desde então, acabaram gerando na intelectualidade um certo desconforto com suas próprias tendências ideológicas. O nacionalismo, que costumava entusiasmar um grande número de pensadores - cuja filiação político-ideológica poderia estar voltada tanto para direita, quanto para a esquerda - passara a ser visto com desconfiança, uma vez que o governo militar também estava apoiado sobre seus preceitos, e uma série ações coercitivas praticadas por este governo vinham sendo justificadas através da bandeira de luta pela “união nacional” e pela necessidade de impulsionar o crescimento da Nação.

É nesse contexto que o movimento do nacionalismo modernista e do nacionalismo musical brasileiro também passaram por uma importante reavaliação. É bastante representativo o número de obras sobre a Semana de

Futuro. *Panorama da bibliografia villalobiana.. Em 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. 38-47).

Arte Moderna de 22 e sobre seus principais participantes - especialmente aqueles que sempre manifestaram tendências nacionalistas, como Mário de Andrade, por exemplo - publicadas, principalmente, a partir da segunda metade da década de 1970. A intelectualidade passou a se questionar sobre os reais significados do nacionalismo, procurou descobrir quais os argumentos sócio-culturais e políticos utilizados por aqueles que, desde o final do século XIX passaram a manter uma certa preocupação com a definição dos conceitos de “brasileiro”, “brasilidade”, “Nação Brasileira”, etc..

Heitor Villa-Lobos e a bibliografia focada sobre sua pessoa e sua obra também mereceram uma revisão historiográfica nesse período. Estudos como O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22 e Getúlio da Paixão Cearense de José Miguel Wisnik⁸² e Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30 de Arnaldo Contier⁸³ trouxeram à tona novos elementos para se pensar a atuação de Villa-Lobos no contexto da produção artística e política das primeiras décadas do século XX.

Em O coro dos contrários, José Miguel Wisnik procura fazer uma análise das manifestações de caráter musical que ocorreram durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Em realidade, o autor acaba ampliando um pouco seu recorte, procurando resgatar a produção musical desde os últimos anos da década de 1910 até aproximadamente a metade da década de 1920, mas o seu foco principal está na Semana. Primeiro, o autor procura demonstrar que o projeto nacionalista para a música não surgiu com o movimento modernista, pois muito antes de 22, afirma, o nacionalismo musical já fazia parte dos anseios da intelectualidade brasileira. Um bom exemplo, segundo Wisnik, é o caso de Coelho Netto, “um dos defensores mais tenazes da tradição nas polêmicas do Modernismo”⁸⁴, que defendia um projeto para a construção de uma nova música brasileira a partir da

⁸² 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.

⁸³ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988. Este mesmo autor também publicara um pequeno texto crítico sobre a obra de José Miguel Wisnik referenciada na nota anterior, sob a seguinte denominação: CONTIER, Arnaldo D. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22 (comentário). Em Anais do Museu Paulista. São Paulo, USP, t. XXVIII: 191 - 4, 1977/8.

⁸⁴ WISNIK, José M. Ob. cit. (p. 36).

fusão dos elementos musicais mais significativos das três raças formadoras do povo brasileiro: o branco, o negro e o indígena. Para Coelho Netto, era chegada a hora dessa idéia, que há muito tempo vinha se manifestando na literatura, afirmar-se também no campo da criação musical. Wisnik procura fazer uma comparação entre o nacionalismo musical de Coelho Netto e o nacionalismo modernista musical de Mário de Andrade. É nesse momento que ocorre a primeira participação de Villa-Lobos no texto de Wisnik. O autor procura entender qual a explicação para o fato da música deste compositor agradar tanto a gregos quanto a troianos, ou melhor, tanto a Coelho Netto quanto a Mário de Andrade. "...A dissonância entre um crítico conservador e um músico modernista, resolvida a certo momento em acorde, parece indicar que a obra do compositor respondia não só a intuits renovadores, mas a tendências mais profundas da cultura, de um provável conjunto de expectativas mais amplo, já latente no contexto pré-modernista..."⁸⁵. Mais adiante, Wisnik vai afirmar que a obra deste compositor correspondia às expectativas de "país novo", um país "imaginado como *potencia*", revelando o que "há de mais belo e original na raça brasileira". Entretanto, o autor lamenta a escolha da direção tomada pelo compositor na configuração de uma visão "eloqüente do Brasil".

Wisnik distingue a coexistência, na Semana, de três níveis distintos de atividade: "o acontecimento, a proposta estética, a produção artística"⁸⁶. A música nesse contexto, aponta, funcionava, ao mesmo tempo, como uma amostra do que de mais arrojado musicalmente vinha sendo feito no Brasil, e como preenchimento do tempo do espetáculo, fazendo "continuar o show". O autor analisa os programas executados na Semana, compostos por músicas de Villa-Lobos - majoritariamente - e de cinco compositores franceses: Debussy, Blanchet, Vallon, Satie e Poulenc, destacando a oposição entre "o velho" e "o novo" na música, entre Carlos Gomes, o compositor da tradição, e Villa-Lobos, o moderno. Esse debate era travado principalmente no meio jornalístico, estabelecido entre Menotti del Picchia - o "monstro da Arte Nova" - e Oscar Guanabara - o "ser da época terciária". Apesar de todas essas oposições, conclui Wisnik, "a renovação musical

⁸⁵ Idem. Ibidem (p. 38-9).

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.”⁸⁷.

Depois da Semana, os ideais modernistas passam a ser veiculados através de revistas. A partir desse momento, amplia-se o debate sobre a necessidade de abrir canais para o florescimento de uma nova música de características nacionalistas. Esse é o motivo, segundo Wisnik, que levou os modernistas a voltarem os seus olhares para questão educacional. Através do exemplo de Mário de Andrade, o autor busca “...detalhar o problema da passagem, que se efetuou bem rapidamente no interior do Modernismo musical, da ênfase sobre a renovação da linguagem e da afirmação polêmica do *moderno*, para a ênfase sobre o papel pedagógico do artista e da subordinação de sua atividade às necessidades sociais de um meio precário...”⁸⁸. Segundo este autor, ao estudar esta questão, tornar-se-á possível visualizar as raízes do surto nacionalista que atingiu vários expoentes do modernismo, a começar pelo próprio Mário de Andrade.

Alguns elementos, como a incorporação de tensões harmônicas, ruídos, citações e paródias, na composição musical, e o atonalismo, revelam a diversidade de tendências que marcaram a atividade musical das primeiras décadas do século XX. Wisnik procura explicar o contexto mundial no qual se insere o movimento modernista musical brasileiro, cujas reivindicações mais importantes incluem a renovação no código musical e incorporação de elementos do repertório popular. Estabelecendo um contraponto entre a música e a crítica musical, o autor destaca dentro da própria linguagem dos músicos modernistas, inclusive e principalmente Villa-Lobos, procedimentos que permitem o trânsito entre o nacionalismo romântico e o folclorismo moderno. Além disso, Wisnik

⁸⁶ Idem. Ibidem (p. 64).

⁸⁷ Idem. Ibidem (p. 93) Este último, dos elementos apontados por Wisnik fora eleito como o mais importante para o processamento de uma renovação musical no Brasil por Heitor Villa-Lobos, que idealizara seu programa de educação musical preocupado com a formação de público absorvedor de suas obras.

⁸⁸ Idem. Ibidem (p. 104).

destaca que, na Europa, a obra de Villa-Lobos teria sofrido uma transformação devido à “radicalização de certos traços renovadores”⁸⁹.

Wisnik já notara em 1977, a dificuldade na realização de uma crítica correta do caso Villa-Lobos - examinando os “aspectos polêmicos suscitados por sua música” - devido a uma “espessa camada ideológica”, de “afirmação apoteótica” que acabou mitificando a figura deste compositor: “Villa-Lobos é, pois, modernista como autor e personagem, como fonte de imagens com que os escritores começaram a figurar o horizonte de uma grande arte nacional...”⁹⁰. Pelo fato de sua obra estar pautada sobre uma nova linguagem musical que buscava uma representação do Brasil não crítica, segundo Wisnik, ela abrangeu uma imensa gama de pontos-de-vista, que vão desde as “*Juvenilidades auriverdes*” até os “*orientalismos convencionais*”, surgindo, ao mesmo tempo, como “temperamento único” e fortemente “brasileiro”.

Outra obra importante de José Miguel Wisnik, também ligada ao movimento renovador da historiografia brasileira que começou a ganhar forma a partir da metade da década de 1970, é *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*⁹¹. Publicado em 1982, dentro da série “O nacional e o popular na cultura brasileira”, este texto traz novas reflexões sobre o movimento do nacionalismo musical, seus pensadores - principalmente Mário de Andrade - e seus operários - Villa-Lobos. Toda a primeira parte deste texto está dedicada à análise comparativa entre o projeto nacionalista para a música defendido por Mário de Andrade e o nacionalismo musical aplicado de Villa-Lobos, e os tão divergentes caminhos políticos buscados por ambos para a sua realização.

Pensando no processo de construção da “verdadeira música nacional” levado adiante pela intelectualidade nacionalista das primeiras décadas do século XX, Wisnik destaca a oposição, reafirmada por estudiosos como Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, existente entre o “povo bom-rústico-ingênuo do folclore” e suas manifestações musicais, e as massas urbanas, elemento “democrático-anárquico”, cujo produto musical, o samba, espalhava-se

⁸⁹ Idem. Ibidem (p. 164).

⁹⁰ Idem. Ibidem (p. 171).

rapidamente pelos rádios e gramofones das cidades. O projeto do nacionalismo musical, explica Wisnik, visava estabelecer um “cordão sanitário-defensivo” entre a música *boa* - a popular folclórica e a erudita nacionalista inspirada nesse mesmo folclore - e a música *má*, representada pela popular urbana (popularesca) e a erudita de caráter europeizante. Nesse contexto, o autor destaca novamente a figura de Heitor Villa-Lobos que, apesar de propagar a idéia da superioridade do folclore, em sua formação musical, teve grande contato com os chorões, o que certamente contribuiu para que a sua primeira grande obra fosse a série de *Choros*, compostos ao longo da década de 1920. Mais adiante, Wisnik realiza uma análise estética do conjunto dos *Choros* villalobianos.

Retomando uma idéia que já havia sido esboçada em seu outro texto, O coro dos contrários, Wisnik inicia uma reflexão sobre o lugar político-pedagógico da música nas décadas de 1920, 30 e 40, tendo como base contrapontística A República, de Platão. O objetivo desta análise seria “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 ...e a música inaceitável...”⁹². Inseridas no debate sobre o lugar político-pedagógico a ser ocupado pela música, começam a surgir manifestações de incentivo a um programa de educação musical nacional, cujo carro-chefe seria o canto coletivo. Villa-Lobos, explica Wisnik, busca efetuar a passagem “do caos ruidoso do Brasil a um cosmos coral” através do registro estético da obra musical (mitopoético) e do registro político do programa pedagógico-autoritário do orfeão escolar. Buscando justificar a existência da dimensão política no projeto pedagógico levado adiante por este nomeado músico, o autor apresenta alguns dados da trajetória do projeto de ensino do canto orfeônico, desde a primeira concentração coral, realizada em 1931 na cidade de S. Paulo, passando pela criação do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico (1932), pelo Orfeão de Professores, pela SEMA, pelo Guia Prático, pelas manifestações cívicas

⁹¹ WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. Em SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense S. A, 1983.

⁹² Idem. *Ibidem* (p. 139-40).

programadas para os dias de festa pátria, até a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942.

A interpretação desse programa “pedagógico-autoritário” realizada por José Miguel Wisnik contrapõe-se à opinião de alguns estudiosos que defendem que, em face à monumentalidade do trabalho de educação musical empreendido pelo maestro, o aspecto propagandístico e cívico ficava relegado a um segundo plano, “mero expediente de circunstância externo à própria pedagogia, de interesse puramente tático para a obtenção de respaldo institucional indispensável à consecução de uma ação musical de tais proporções...”⁹³. Segundo este autor, no momento em que a música de Villa-Lobos transforma-se em instrumento de uma *estetização da política*, convertendo o “mitopoético do campo de energias caótico-domadas” em um fator legitimador do Estado, passa a assumir características fascizantes. Nesse contexto, o músico e o político se correspondem, conclui o autor, pois: “...para destrinchar a partitura política da nação o chefe teria que ser, a seu modo, um verdadeiro maestro, e o maestro, para conduzir a harmonia social regendo o conflito, teria de constituir-se num verdadeiro chefe (segue-se todo o culto da disciplina e da hierarquia que acompanha o programa do canto orfeônico, tomando como modelo a corporação coral rendida ao domínio do condutor, culto este insistentemente frisado a cada momento).”⁹⁴.

Em Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30, Arnaldo Contier⁹⁵ problematiza a questão da construção de uma nação brasileira moderna através de um discurso musical, buscando discutir as “conexões entre música e poder, tentando apontar as fortes marcas ideológicas que permeiam toda a produção musical brasileira nos anos 20 e 30...”. Em um primeiro momento, o autor procura explicar o processo através do qual a canção folclórica fora transformada pelos compositores e intelectuais modernistas, preocupados em descobrir as “*verdadeiras raízes de uma arte nacional eminentemente brasileira*”,

⁹³ Idem. Ibidem (p. 186).

⁹⁴ Idem. Ibidem (p. 190).

⁹⁵ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

em símbolo da nacionalidade. Contier destaca a importância dos planeiros e dos chorões nas origens do discurso sobre o nacional e o popular na música brasileira, pois esses elementos “acabaram construindo uma ponte entre o popular e o erudito, penetrando lentamente nos salões burgueses dos anos 20 e 30”. Os chorões merecem destaque também pelo importante papel que assumiram na formação daquele que viria a ser o maior representante do nacionalismo musical brasileiro: Heitor Villa-Lobos.

De acordo com Contier, a Semana de 22, além de haver servido como um desabafo para todos os grupos intelectuais marginalizados do poder e contrários à política cultural praticada durante a República Velha, fomentou o debate sobre as relações entre música erudita e folclore. Nos discursos de Mário de Andrade, Renato Almeida, Villa-Lobos, a essência da nação aparece preservada na fala do *povo brasileiro*, visto como um todo homogêneo. Baseado nos textos de José Miguel Wisnik⁹⁶ e Bruno Kiefer⁹⁷, este autor discute a posição da Semana de Arte Moderna como marco na historiografia da música, concluindo que esta “representou somente um canal de divulgação da obra de Villa-Lobos, em particular, e do ideal de brasilidade, no geral, num momento em que a elite burguesa ainda consumia basicamente a música produzida nos grandes centros culturais europeus...”⁹⁸. Concordando com Wisnik, aponta que a Semana serviu para transformar Villa-Lobos na “corporificação da alma brasileira, em oposição à tradição representada por Carlos Gomes”.

Também, da mesma forma que Wisnik, Contier destaca a figura de Mário de Andrade, principalmente pelo seu empenho na criação de uma escola nacionalista de composição, unindo a música com a questão nacional. O modernismo musical tinha problemas com os intérpretes e com o público. As escassas casas editoras preferiam divulgar as obras mais solicitadas pelo mercado, sendo pouquíssimos os autores brasileiros que figuravam em seus catálogos. Por isso, aponta este autor, a proposta artística modernista foi vinculada a uma proposta pedagógica. No final da década de 1920, explica,

⁹⁶ WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

⁹⁷ KIEFER, Bruno. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1981.

⁹⁸ CONTIER, Arnaldo D. Ob. cit. (p. 30).

figuras como Mário de Andrade, Villa-Lobos, Luciano Gallet, etc... reconheceram o Estado, como o único agente capaz de realizar essa reviravolta educativa no mundo musical, além de promover a música nacional, mantendo orquestras, conjuntos de câmara, escolas superiores de música e conjuntos corais.

Contier analisa a penetração da questão nacional no âmbito da música, em textos de crítica musical, ensaios, em trabalhos sobre o folclore, na composição musical e até em textos sobre a história da música no Brasil, destacando o Ensaio sobre a Música Brasileira, de Mário de Andrade, “verdadeiro manifesto” em prol da criação de uma música nacional: “Atacando a música estrangeira de consumo fácil e defendendo o aproveitamento das fontes populares pelos artistas eruditos como fundamento da afirmação nacional [o Ensaio...] transformou-se num discurso altamente revolucionário.”⁹⁹. Este autor, explica Contier, procurou inserir o modernismo nacionalista em uma interpretação da história da música no Brasil, na qual este movimento surgiria como o esteticamente mais importante desde do descobrimento, em 1500. Outro ponto importante destacado pelo historiador gira em torno da discussão pela adoção da música folclórica como a base nacional da música brasileira, para posteriormente poder atingir o status de *arte universal*. A pesquisa de fontes folclóricas, a partir desse momento, transformou-se na “diretriz central do projeto em prol da nacionalização da música brasileira”.

Dada a necessidade de um projeto pedagógico para o desenvolvimento dos ideais nacionalistas no campo da música, após a Revolução de 30, são apresentados ao governo, vários projetos inovadores para a educação musical. Contier destaca os planos de Heitor Villa-Lobos, da Associação dos Artistas Brasileiros e da Comissão Central de Música. Todos esses projetos, ressalta, 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...”¹⁰⁰. Durante os anos 30, a idéia da prática do canto coral como fator de coesão nacional, defendida por intelectuais ligados ao nacionalismo musical, acabou sendo incorporada pelo governo a seu plano de educação. Villa-

⁹⁹ *Idem. Ibidem* (1o. v. - parte I - p. 143).

Lobos, explica Contier, procurava a identificação com as massas populares. Ocupando cargos burocráticos no governo Vargas, acabou adotando seus pressupostos político-ideológicos, transformando-se em um agente disciplinador das massas. Desde o início, segundo o historiador, “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*”¹⁰¹. Villa-Lobos, que retornava ao Brasil após alguns anos de permanência em Paris, relata Contier, traçou um projeto para o ensino do canto orfeônico nas escolas. Este projeto, que foi apoiado por Anísio Teixeira, Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, era inspirado nos corais alemães que, com a ascensão do nazismo haviam ampliado sua prática.

Contier analisa os procedimentos que foram utilizados para concretizar o programa educacional proposto por Villa-Lobos. A criação da SEMA e a implantação da obrigatoriedade do ensino do canto orfeônico nas escolas são os primeiros passos. A estes seguem-se a criação do Curso de Pedagogia da Música e de Canto Orfeônico e o Orfeão de Professores, que passou a apresentar os Concertos para a Juventude e para os Operários.

Preocupado em estabelecer as conexões entre música e política dentro desse contexto histórico, o autor, ao estabelecer uma análise comparativa com os discursos de Villa-Lobos e Cassiano Ricardo, um dos mais importantes ideólogos do Estado Novo, percebe, entre estes, vários pontos em comum, principalmente no que se refere à concepção da música como símbolo da “conciliação de classes” e ao folclore como o centro da discussão sobre brasilidade. Contier destaca que os textos das canções e hinos executados pelos orfeões estavam impregnados do ideal do trabalho e do patriotismo. A política governamental passou a ser vista como decisiva para o desenvolvimento da música e das artes no Brasil. Como consequência, aponta o autor, a música passou a servir também como propaganda do governo. No entanto, conclui, “a relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que o levariam até a tentativa de estruturação de um projeto

¹⁰⁰ Idem. *Ibidem* (1o. v. - parte II - p. 227).

hegemônico nessa área. 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...”¹⁰².

Heitor Villa-Lobos, explica Contier, respondia em grande parte às expectativas dos intelectuais nacionalistas que procuravam definir a “nova música brasileira”. Na opinião de Mário de Andrade, este era o compositor que melhor exprimira as suas próprias idéias sobre o que seria a perfeita utilização das fontes folclóricas na composição erudita. Por isso, destaca o autor, Mário de Andrade tinha uma reação ambígua para o caso de Villa-Lobos: “Apesar dos receios de Mário quanto às ligações de Villa-Lobos com o totalitarismo, era preciso 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.”¹⁰³. Dessa mesma maneira teriam agido os historiadores das décadas de 1960-70 e 80, acredita Contier. Buscando justificar a *ponte* entre Villa-Lobos e os compositores mais importantes da MPB - Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Tom Jobim - tentaram “*apagar da memória* a relação Villa-Lobos-Vargas”, buscando recuperar o projeto estético representado pela “brasilidade” villalobiana¹⁰⁴.

Recuperando um pouco a análise de Wisnik em O Coro dos Contrários, no final de seu trabalho, Contier analisa as modificações que a linguagem musical atravessou desde os últimos anos do século XIX e início do século XX, destacando, principalmente o desmoronamento do sistema tonal. Mas, explica, no caso do Brasil, a ligação entre a “tradição” e o modernismo não teria permitido que o atonalismo se desenvolvesse da mesma forma como teria ocorrido nos países europeus. Este comportamento pode ser entendido como uma estratégia de manutenção de uma herança ou da “tradição” da composição brasileira. Sob o

¹⁰¹ Idem. Ibidem (1o. v. - parte II - p. 239).

¹⁰² Idem. Ibidem (1o. v. - parte II - p. 254).

¹⁰³ Idem. Ibidem (1o. v. - parte II - p. 387).

ponto de vista da linguagem musical, o projeto do modernismo musical acabou se inserindo nos quadros do Neo-classicismo, do Neo-romantismo e do Impressionismo, conclui. Nessa esteira, o último passo seria tentar recuperar uma discussão da ideologia nacionalista sob a ótica da própria linguagem musical. Para isto, o autor escolhe quatro peças de caráter notadamente nacionalista compostas por Villa-Lobos: o *Choros No. 2*, o *Uirapuru*, *A dança do Índio Branco* e *O canto do Pagé*. No entanto, destaca que esta tarefa se torna extremamente difícil para o caso deste compositor, pois devido à miscelânea de influências recebidas pela sua obra, esta acabou tomando contornos extremamente complexos.

Observamos que estas três obras, escritas por José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier entre os últimos anos da década de 1970 e a década de 1980, levantaram uma série de novas questões sobre a trajetória histórica da música brasileira, que marcaram as suas relações com um determinado projeto político-ideológico que procurava estabelecer as bases para a construção de uma nação, que surgia ao lado de um Estado forte, uno, centralizador e apaziguador das disparidades culturais e sociais do povo brasileiro, representado na forma do Estado Novo. Dentro desse esforço analítico estes autores recuperaram facetas durante muito tempo ocultas, *apagadas*, da dimensão política da obra de Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro fortemente envolvido com os ideais nacionalistas, em sua versão autoritária, e importante peça do artefato propagandístico montado pelo governo de Vargas.

Neste contexto, a dimensão villalobiana do “educador”, foi transformada no ponto central da discussão a respeito da obra e da atuação deste importante compositor, onde o projeto de educação musical, acompanha a educação para o trabalho, a educação cívica, a educação da disciplina... Ordem, trabalho e civismo, pilares ideológicos do Estado Novo, pilares ideológicos da investida em prol da educação artística empreendida por Villa-Lobos.

Provavelmente, esta inegável ligação com os princípios do Estado totalitário experimentada por este compositor, tenha sido o motivo que levou a

¹⁰⁴ Idem. *Ibidem* (1o. v. - parte II - p. 397).

maioria de seus biógrafos a se omitir de fazer qualquer comentário a respeito de seu projeto de educação musical e de sua atuação no comando das instituições públicas responsáveis por levá-lo adiante... Ou talvez, como no caso de Mário de Andrade, por acharem, que a revelação de sua simpatia pelas idéias fascizantes, poderia prejudicar a devida valorização que merece a sua obra musical propriamente dita, a mais perfeita “tradução da alma do povo brasileiro”... Ou ainda, por compartilharem de seus mesmos pressupostos políticos, de sua mesma crença na necessidade de um Estado forte, uno, que expressasse os sentimentos de toda a nação brasileira...

Os estudos de Wisnik e Contier trouxeram à tona valiosos elementos que contribuem para um entendimento mais completo e mais analítico da dimensão educacional e política da obra villalobiana. Enriqueceram a bibliografia a seu respeito, contrapondo-se às biografias apologéticas e acríticas, e tomando a sua ação de educador como o foco principal de seus trabalhos (exceto no caso d’O Coro dos Contrários). Através da recuperação dos pressupostos político-ideológicos de uma corrente da intelectualidade brasileira filiada ao movimento modernista e ao nacionalismo musical, estes trabalhos buscaram inserir Villa-Lobos e seu programa de ensino musical em um contexto histórico específico, considerado desnecessário ou desimportante pelos seus biógrafos, que tentavam esconder possíveis e visíveis ligações entre os propósitos pedagógicos do maestro e o plano disciplinador para as massas, de características autoritárias e fascizantes, imprimido pelo governo de Vargas, principalmente a partir da implantação do Estado Novo.

Nos próximos capítulos desta dissertação, através do acompanhamento da carreira pública de Villa-Lobos, realizando uma análise detalhada dos passos que marcaram a execução do projeto de educação cívico-artístico-musical traçado pelo próprio maestro, entrarei neste debate, buscando revelar dimensões que nunca foram enfatizadas pelos participantes da discussão. A partir da tese – defendida tanto por Contier quanto por Wisnik – da existência de um envolvimento ideológico claro entre o maestro e o Regime, buscarei entender como acontecia na prática o relacionamento entre ambos e quais foram os princípios e os acertos

que permitiram a concretização deste plano pedagógico desenvolvido em conjunto por artista e Estado.

CAPÍTULO II – “Missão cívica e troca-troca?”: Elementos para entender as relações entre músico e Estado

No capítulo anterior discutimos o processo de construção da memória de Heitor Villa-Lobos, através da análise das numerosas biografias laudatórias que foram escritas a seu respeito, apontando alguns dos motivos que determinaram o aspecto adquirido pela figura e pelo caráter do compositor ao longo dos anos. Argumentamos que, apesar dessa bibliografia apresentar ao leitor um Villa-Lobos ingênuo politicamente, única e exclusivamente interessado em formar as novas gerações, transformando-as em perfeitas conhecedoras da grande arte e da música elevada, o maestro possuía plena consciência das atitudes que tomava, percebendo as interferências mútuas que ocorriam entre o plano educacional e o político e a integração entre seu projeto educacional e o projeto político do Estado Novo, especificamente.

Partindo, portanto, do pressuposto de um Villa-Lobos cidadão, dotado de um posicionamento político e ideológico, e, considerando que as relações entre o maestro e o governo Vargas tornaram-se estreitíssimas, especialmente a partir do Estado Novo, neste capítulo procuraremos entender de que maneira era estabelecido o diálogo entre as duas partes; em resumo, como se dava o entendimento entre Vargas e Villa-Lobos e entre seus respectivos projetos como uma forma de problematizar o tema das relações entre arte e política.

De um modo geral, os trabalhos historiográficos que focalizaram o Estado Novo e suas relações com os artistas, ou com o meio artístico - esteja este ligado à cultura popular ou à alta cultura - privilegiaram as teses de cooptação ou de constrangimento desses artistas em relação ao Regime e/ou ao seu Chefe. Dessa maneira, tais teses¹⁰⁵ aceitam que essas personagens atuaram publicamente ao lado de Getúlio, porque acreditavam realmente que este ato constituía um dever

¹⁰⁵ Representadas em algumas obras, como MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; KRAUSCHE, Valter. Música Popular Brasileira. Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: 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 benefício da nação, ou porque qualquer chamado do Chefe era considerado *irrecusável*.

Por outro lado, alguns autores entendem que a *cooptação* de artistas, jornalistas, intelectuais, etc. praticada pelo Estado Novo manifestou-se na forma de uma “onda de corruptibilidade” que varreu praticamente todos os setores criativos da sociedade brasileira. Segundo Nelson J. Garcia “...escritores, jornalistas, artistas, professores, juristas que se manifestavam favoravelmente ao regime, eram nomeados para cargos públicos ou recebiam subvenções e auxílios diversos”¹⁰⁶. Através dessa “cooptação” o Governo era poupado de contestações, mantendo o clima de consenso e de uniformidade ideológica que se buscava criar, explica este autor. Buscando minimizar os favores dessa cooptação, estes intelectuais procuravam argumentos fundados em “álibis nacionalistas”, como apontou Sérgio Miceli: “Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da Nação e cuja validade se embebia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente”.¹⁰⁷

As teses que defendem que o relacionamento estabelecido entre artistas e Estado Novo era mediado pelo uso da cooptação ou do constrangimento, onde o ato do convencimento encerra uma matriz ideológica ou mesmo comercial, vão na mesma direção dos argumentos que defendem uma possível inocência ou ignorância destes artistas em relação ao projeto político do Regime ao qual serviram. Ambas teorias procuram afastar uma possível responsabilidade desses artistas como reiteradores e, ao mesmo tempo, construtores adjuntos das bases ideológicas que sustentavam o Governo, legitimando-o através da linguagem sensorial e afetiva das artes.

Se, num primeiro momento desta dissertação contrariei a tese da inocência ou ignorância de Villa-Lobos em relação ao projeto político-ideológico do Estado Novo, a segunda frente deste trabalho será buscar uma outra interpretação a respeito das relações entre artistas e Regime, contrariando as formas habituais

¹⁰⁶ GARCIA, Nelson Jahr. O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Edições Loyola, 1982 (p. 116).

de abordagem dessas relações, marcadas sempre por ambigüidades e contradições. Estarei analisando o caso particular de Villa-Lobos, mas não deixo de notar que, possivelmente, a relação de extrema proximidade com o governo Vargas vivida por outros artistas e intelectuais do período, pode haver apresentado uma trajetória de características semelhantes às deste compositor.

Desde as primeiras intervenções de Heitor Villa-Lobos junto ao governo de Vargas até o fim do Estado Novo, as relações entre ambos foram se ampliando cada vez mais, à medida que tanto a figura do chefe político quanto a do compositor ganhavam destaque no cenário nacional e internacional. Enquanto Getúlio Vargas passara de representante do Governo Provisório a “glorioso” Chefe da Nação Brasileira, Villa-Lobos, de jovem compositor talentoso e desconhecido, transformara-se no maior expoente da música do Brasil – há quem diga, das Américas – representante em todo o mundo do melhor daquilo que era produzido em termos de música *séria*, e mentor do mais avançado método de educação musical em âmbito mundial.

O relacionamento estabelecido entre Governo e compositor, gerava benefícios para ambos lados. Prestígio e glória foram divididos pelas personagens, cada qual distinguindo-se em seu âmbito de atuação. Ações foram planejadas visando conquistas para um e para outro lado. Percebe-se uma espécie de “negociação” pautando essa relação e conformando um verdadeiro “jogo de forças” entre as partes. Dentro 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 a do Estado caminham em um sentido comum – ampliam-se os benefícios para ambos.

Todo tipo de negociação compõe-se de vários elementos, como proposta/oferta, ação de troca, lucro, contrapartida... Mas, na “negociação” que caracterizava a relação entre artista e Estado, muitas vezes o conteúdo desses elementos resultava absolutamente imensurável. Provavelmente seja por isso que o próprio caráter de “relação de troca” fica pouco claro para este caso. E esse é o

¹⁰⁷ MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945) São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão

verdadeiro desafio deste capítulo: perseguindo a trajetória pública de Villa-Lobos, demonstrar – com o auxílio das fontes - como ocorria *na prática* essa “negociação” entre artista e Estado.

Os primeiros anos: a aproximação

Villa-Lobos nascera no Rio de Janeiro em março de 1887. Quando tinha doze anos faleceu seu pai e primeiro professor de música. Aos dezesseis mudou-se para a casa de tia Fifinha, que morava próxima aos locais onde reuniam-se os *chorões*¹⁰⁸ da cidade. Entre os vinte e um e vinte e cinco anos, ganhando a vida como violoncelista em salas de cinema ou em companhias de opereta, realizou duas viagens pelo Brasil, possivelmente uma pelos Estados do Sul e outra pelo Nordeste¹⁰⁹.

Em 1913 casara-se com Lucília Guimarães e fixara residência no Rio de Janeiro, onde organizara alguns concertos de suas obras. Ganhava a vida tocando violoncelo em salas de teatro e cinemas. Segundo Vasco Mariz, principal biógrafo do compositor, entre o final da segunda e início da terceira década do século, Villa-Lobos firmou fortes amizades com jovens que já representavam ou viriam a representar importantes nomes da intelectualidade brasileira, como “...Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Dante Milano, Hermes Fontes, Renato Almeida, Ribeiro Couto, Raul de Leoni, Goulart de Andrade e Graça Aranha...”, além do francês Darius Milhaud, que, alguns anos mais tarde, teria viabilizado a sua aproximação com o famoso pianista polonês Arthur Rubinstein. Este teria ficado encantado com a obra musical de Villa-Lobos e, além de tornar-se o primeiro intérprete de renome internacional a divulgar a música deste compositor,

Editorial S. A., 1979 (p. 159).

¹⁰⁸ Acredita-se que fora através dos chorões que Villa-Lobos tomara o primeiro contato com o violão e com a música popular urbana. De acordo com José Miguel Wisnik, o choro, configurado pelo “gestuário sonoro rabiscado de traços eruditos e populares” teria funcionado como um “olho mágico” para Villa-Lobos, através do qual, desde cedo, passara a enxergar a música brasileira. Cf. WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. Em SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (p. 162).

¹⁰⁹ Existem muitas anedotas sobre as viagens que Villa-Lobos teria realizado pelo Brasil para recolhimento de material folclórico o qual, posteriormente, viria a ser utilizado em suas composições. Francisco Pereira da Silva escreve que em 1910, Villa-Lobos era “Músico de orquestra de uma companhia de operetas que se dissolve no Recife. Vai a Fortaleza e em seguida a Belém. Torna a voltar a Fortaleza e aí encontra um amigo com quem inicia uma viagem ao Amazonas, viagem que é feita a pé. Atravessa o território brasileiro e chega até a ilha de Barbados, onde escreve as *Danças Africanas: Farrapos, Kankikus e Kankikis*, que só tem forma definitiva em 1914. A viagem pela Amazônia chegou a durar quase três anos.”, ver SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Editora Três, 1974 (p. 9).

teria sido um grande incentivador de sua arte, obrando para que esta fosse publicada, afim de tornar-se acessível a um número maior de intérpretes¹¹⁰. Assim também o relata um dos mais importantes mecenas de Villa-Lobos, Carlos Guinle: “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...”¹¹¹.

De acordo, ainda, com Vasco Mariz, Villa-Lobos teria sido convidado pessoalmente por Graça Aranha e Ronald de Carvalho para apresentar a sua música na Semana de 22: “Conversando com Villa-Lobos a respeito de sua participação na Semana de Arte Moderna, o maestro contou-me que teve notícia do projeto por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, que o procuraram em sua casa para expor-lhe o plano e solicitar a sua participação...”¹¹². É importante fazer alguns apontamentos sobre a participação de Heitor Villa-Lobos na Semana de 22, pois este evento é considerado por vários estudiosos como um divisor de águas na vida e na carreira do compositor, além de apresentarem-no como o momento em que Villa-Lobos vem a assumir uma nova concepção estética nas suas composições, transfigurando-o em uma espécie de inventor da “cultura nacional”.

Segundo Elizabeth Travassos, a Semana de Arte Moderna de 1922 tornou-se um marco na historiografia da música brasileira, justamente pela projeção dada a Villa-Lobos e pelo impacto que produziu em sua carreira¹¹³. Esta autora destaca que as músicas da autoria de Villa-Lobos não foram vistas pelo público como “manifestações de hostilidade direta” à música composta anteriormente ao movimento, por não demonstrarem nenhuma reação agressiva em relação à tradição musical¹¹⁴. Travassos destaca ainda que Villa-Lobos foi o único músico participante da Semana de Arte Moderna que passou à posteridade

¹¹⁰ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 50).

¹¹¹ GUINLE, Carlos. Em Presença de Villa-Lobos - v. 3. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 197-

¹¹² MARIZ, Vasco. Ob. cit. (p. 57).

¹¹³ TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (p. 19)

¹¹⁴ Idem. Ibidem. (p. 23).

como representante do modernismo. Os demais acabaram sendo apenas identificados como intérpretes, razão pela qual resultaram mais ligados à tradição clássica-romântica (dos virtuosos) do que ao movimento modernista. Essa posição de destaque adquirida por Villa-Lobos, como único *compositor* brasileiro a participar da Semana, deveu-se em grande parte, explica a autora, à posição que este ocupava na cena musical naquele momento. A participação de Luciano Gallet na Semana de Arte Moderna, por exemplo, 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 15 anos). Completa a autora: “Sua posição de artista independente, sem vínculos com instituições escolares, e a originalidade de sua música, rejeitada pelos porta-vozes da cultura musical acadêmica, conferiram-lhe o perfil moderno desejado pelos organizadores da Semana. É possível que seu nome também despontasse na ocasião em virtude do vácuo entre as gerações consagradas, de românticos ou pós românticos, e os novos que ainda engatinhavam na composição...”¹¹⁵.

Outro estudioso da Semana de 22, José Miguel Wisnik, aborda de maneira diferente algumas questões relacionadas com a participação de Villa-Lobos neste evento. Em primeiro lugar, afirma que a intelectualidade acadêmica recebera escandalizada a música deste compositor, e que esta reação não significara nenhuma novidade já que, desde antes da Semana, Villa-Lobos “já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que a sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela ‘cacofonias’ e tumultos, ruídos desconstruídos em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise.”¹¹⁶.

Partindo da análise dos críticos da Semana e, em especial, do papel nela assumido por Villa-Lobos, Wisnik descreve uma singularidade excepcional para o caso deste compositor. Ao observar as considerações de um crítico “engajado” no

¹¹⁵ Idem. Ibidem. (p. 28-9).

¹¹⁶ 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. 36).

movimento modernista, como Mário de Andrade e, por outro lado, as considerações de “um dos defensores mais tenazes da tradição nas polêmicas do Modernismo”, como Coelho Neto¹¹⁷, Wisnik percebe que Villa-Lobos é bem recebido por ambos lados, cada qual interpretando-o a seu modo. Essa posição de dualidade do compositor, segundo este autor, indica que, enquanto por um lado a sua obra propunha uma renovação, por outro atendia a “tendências mais profundas da cultura, de um provável conjunto de expectativas mais amplo, já latente no contexto pré-modernista.”¹¹⁸. Dessa maneira, a obra de Villa-Lobos – pelo menos nesse momento – estaria situada no limiar entre a tradição e a modernidade, valendo-se da força destes dois movimentos, em princípio, de mesma direção e sentidos divergentes.

Como Elizabeth Travassos, Wisnik acredita que Villa-Lobos surgira no cenário musical brasileiro em um momento de vácuo entre duas gerações compostas por importantes nomes. Na ocasião da Semana de Arte Moderna, o quadro musical no Brasil estaria composto por compositores reconhecidos e maduros, atrelados à escola romântica na qual se formaram, separados por um longo hiato dos compositores com idéias novas, todos em fase embrionária, com exceção de Villa-Lobos que já vinha realizando concertos com suas obras desde 1915. Esta tese, que localiza o compositor em um momento de vácuo da criação, alia-se à cristalização da Semana como marco da historiografia da música no

¹¹⁷ O debate político nas últimas décadas do século XIX era travado no campo da literatura. A construção do mito da “Nação Brasileira” partiu dos diálogos abertos através desse canal. Para afirmar a unicidade do país, da nação, buscavam-se a história, o passado, a tradição... Leonardo Pereira aponta que para estes literatos não bastava apenas definir a Nação Brasileira, era preciso decidir como seria esta nação. Coelho Netto participou destacadamente desse grupo de jovens literatos, do qual formavam parte também Pardo Mallet e Luís Murat. O grupo reservava-se o dever de definir um projeto para a sociedade como um todo, transformando “a opinião pública, abalando os alicerces de um modelo de sociedade que não servia mais a estes homens”. Para a construção da nacionalidade brasileira o grupo apoiava-se nas tradições e práticas do povo, que sob seus olhares apareciam como um todo coeso e homogêneo. No entanto, esses elementos e tradições populares deveriam ser “gerenciadas” pelo grupo de intelectuais – detentores da cultura nacional – na constituição da Nação. Pereira afirma que, na época, estes literatos alcançaram um prestígio social que conferia grande visibilidade a suas aspirações. Cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. Em outra obra – *Footballmania. Uma história social do futebol no Rio de Janeiro – 1902-1938* – o mesmo autor continuou perseguindo a trajetória pública de Coelho Neto que, no início do século XX, tornava-se um apaixonado defensor de um novo esporte que paulatinamente vinha ganhando mais e mais adeptos no Brasil: o futebol. Esse esporte, aos olhos visionários do escritor, funcionaria como um grande aliado para a concretização de suas idéias – a criação de uma “nova raça” que deixasse definitivamente para trás a sua [do Brasil] malfadada herança cultural” – uma vez que mostrava-se “capaz de juntar o ensinamento do senso de coletividade com o de disciplina na consolidação física da raça brasileira...”. O futebol era visto por Coelho Neto, filiado às teorias eugenistas que ganharam força nas primeiras décadas do século XX, como um dos “mais perfeitos aliados na tarefa de regeneração social”. Cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro – 1920-1938*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Brasil¹¹⁹. Assim como a Semana, o próprio Villa-Lobos funciona como uma espécie de divisor de águas para uma historiografia comprometida com os “pressupostos” nacional-populistas. Wisnik desenvolve bastante essa idéia, e acaba concluindo, antes de Travassos, que a importância do papel vivido pela Semana para a História da Música está intimamente atrelada ao que esta significou dentro da trajetória artística pessoal de Villa-Lobos: “A Semana não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar...”¹²⁰.

Em 1922, no mesmo ano em que ocorrera a Semana de Arte Moderna, já estava sendo engatilhada a primeira viagem de Villa-Lobos à Europa. Este músico conseguira uma subvenção do Governo para bancar as passagens e a sua permanência em Paris por alguns meses. Acabara embarcando para a Europa somente no ano de 1923, ali permanecendo até 1924, quando contava 37 anos.

Durante os anos de 1925 e 1926 - anos de transição entre as duas viagens “de estudo” que o compositor realizara ao Velho Continente - organizou concertos em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e Montevideu, sempre com o intuito de divulgar a sua obra e popularizar seu nome.

Graças a sua participação na Semana de 22, Villa-Lobos travara relações com Mário de Andrade, com que iniciara uma firme amizade. Durante toda a

¹¹⁸ Idem. *Ibidem.* (p. 38-9).

¹¹⁹ A instituição da Semana de 22 como marco divisor de águas na história não funciona apenas para o caso da música. Os historiadores da literatura também localizam este evento num momento chave de sua história, separando o moderno do ultrapassado, o velho do novo. Nelson Werneck Sodré defende que a ação do movimento modernista “foi funda e poderosa, que subverteu um mundo de concepções e que operou uma transformação nítida... O alcance do movimento pode ser avaliado pela simples comparação dos escritores que fizeram livros antes dele e depois dele...” Cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940 (p. 225). Wilson Martins, apesar de situar o início do movimento modernista no ano de 1916, mantém o marco divisor da história na Semana de 22, ao argumentar que “...mais do que um ponto de partida, a Semana de Arte Moderna foi o coroamento de todo um processo intelectual. O Modernismo tomou, com ela, consciência de si mesmo, a vanguarda representando nesse momento, como sempre acontece, o grupo que primeiro compreendeu, embora obscura e contraditoriamente, a verdadeira natureza dos anseios e manifestações esparsas que se vinham repetindo, cada vez com maior insistência, desde os primeiros anos do século... A Semana introduzia ‘oficialmente’ um novo estado de espírito e foi, com toda a certeza a mais profunda de todas as nossas revoluções literárias.” Cf. MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira – Vol. VI – O Modernismo (1916 – 1945)*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967 (p. 16 -17).

década de 1920 sempre alimentou os laços que mantinham esse rentável relacionamento. Além de um dos mais respeitáveis críticos musicais do país, Mário de Andrade era um nome influente da elite intelectual paulista e era muito bem relacionado.

Em agosto de 1925, Mário de Andrade escrevia a Villa-Lobos agradecendo a dedicatória a ele conferida pelo músico em seu *Choros No. 2*, composto em 1924¹²¹. Compositor e crítico/literato também mantinham em comum a amizade com Dna. Olívia Guedes Penteado que, dentre as suas atividades patrocinadoras da arte brasileira, oferecia a sua mansão para a realização das reuniões dos grupos de modernistas¹²². Na mesma carta, Mário de Andrade se referia a uma dessas reuniões na qual teriam sido comentados os concertos que o compositor havia recentemente dirigido em Buenos Aires. Além disso, pedia-lhe que, se fosse possível, escrevesse 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 ensinava piano no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e se queixava da escassez de peças brasileiras no repertório de seus alunos. Completava:

“... Si eu lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas da 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 pro meu curso. Você já sabe que quem introduziu e sustentou você no Conservatório daqui fui eu. Tenho essa felicidade...”

Aparentemente, Villa-Lobos acatou o pedido de seu amigo, pois no mesmo ano de 1925 foram publicadas as suas *Cirandinhas* para piano, compostas sobre temas populares, como “Carneirinho , Carneirão”, “Nesta rua”, “O cravo

¹²⁰ Idem. Ibidem (p. 163).

¹²¹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências - No. 2489.

¹²² CONTIER, A. D. Ob. cit. (1^o v – parte I – p. 61).

brigou com a rosa”, etc. No ano seguinte, o compositor publicou as *Cirandas*, peças pianísticas de execução mais difícil, também baseadas em temas populares.

Villa-Lobos regressou a Paris em 1927, onde permaneceu até 1929, conseguindo realizar alguns concertos, além de editar e publicar obras suas pela casa Max Eschig. Esta viagem foi patrocinada pelos irmãos Arnaldo e Carlos Guinle que, além de possibilitarem a sua viagem e a de sua esposa, ofereceram-lhe plena garantia financeira durante os anos em que permanecera na Europa¹²³. Voltou ao Brasil em 1930, quando contava 43 anos de idade. Villa-Lobos desembarcou no Rio de Janeiro em junho de 1930. Quatro meses depois, o Brasil viveria um acontecimento que marcaria os rumos do país durante várias gerações.

1930 – Música e Revolução

Nas primeiras décadas do século XX, já existiam fortes pressões contrárias ao modelo político vigente, que impunha uma cidadania restrita, reiterando a hegemonia de algumas oligarquias regionais, como a paulista e a mineira¹²⁴. 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, a disputa pelo mando político ampliara-se e proliferaram as tentativas de acordo ou conspirações contra a direção geral, configurando-se uma verdadeira crise marcada pela indeterminação política do governo.

O período do Governo Provisório (1930-1932) caracterizou-se por um enfrentamento constante entre as oligarquias e os tenentes, em todos os âmbitos possíveis de disputa de poderes, até a deflagração de um confronto aberto e

¹²³ A família Guinle, principalmente os irmãos Carlos e Arnaldo, ficou conhecida como importante mecenas nas primeiras décadas do século XX. Em geral, os Guinle procuravam sempre patrocinar artistas, grupos ou eventos culturais relacionados com o fortalecimento de uma vertente nacionalista. Ao mesmo tempo em que financiava a viagem e a estadia de Heitor Villa-Lobos na Europa, Arnaldo Guinle fora presidente e patrono do Fluminense Futebol Clube - na segunda década século XX - (Cf. Pereira, Leonardo A. de M., ob. cit. – p. 217), além de dar freqüentes contribuições monetárias ao bloco carnavalesco carioca Ameno Resedá. Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (p. 224) .

¹²⁴ Ângela M. de Castro Gomes destaca alguns fatos políticos que significaram um descontentamento com esse modelo de poder hegemônico. As greves operárias dos anos 10, as revoltas tenentistas dos anos 20 e as cisões interoligárquicas, são alguns desses exemplos. Ver GOMES, Ângela Maria de Castro. Regionalismo e centralização política. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (p. 26).

violento, representado pela Revolução Constitucionalista de 1932. A questão da constitucionalização do país transformara-se no maior ponto de atrito entre as duas propostas políticas que vinham se enfrentando desde 1930. Por esta e algumas outras razões a situação política do Governo Provisório era extremamente delicada. Vargas tentava explorar as divergências enfraquecendo oposições, embora essa tática não lhe garantisse uma sólida base de apoio político que lhe conferisse estabilidade e legitimidade¹²⁵.

O novo governo brasileiro possuía fortes tendências nacionalistas, o que ia de encontro aos anseios de grande parte da intelectualidade brasileira que, já há algum tempo, vinha valorizando temas, propostas, projetos e idéias que pudessem fortalecer, ou melhor, criar uma identidade nacional, uma Nação Brasileira.

A partir do final da Primeira Guerra Mundial observou-se um crescimento vertiginoso do pensamento nacionalista principalmente concentrado nos países europeus. Esse triunfo do nacionalismo, segundo Hobsbawm, teria sido "...resultado de dois fatores não intencionais: o colapso dos grandes impérios multinacionais da Europa central e oriental e a Revolução Russa"¹²⁶. E explica: "...Entre os ex-beligerantes, o nacionalismo, é claro, tinha sido reforçado pela guerra, especialmente após a maré de esperança revolucionária ter baixado no início da década de 20. O fascismo e outros movimentos direitistas foram rápidos em explorar isso, fazendo-o, em primeira instância, para mobilizar os estratos médios, e outros apavorados com a revolução social, contra a ameaça vermelha que podia ser – especialmente na sua forma bolchevique... O apelo de tal propaganda nacionalista era bem mais eficiente, mesmo entre trabalhadores, à medida que culpava os inimigos, de fora, e os traidores, de dentro, pelo fracasso ou pela fraqueza..."¹²⁷.

No Brasil, os ideais nacionalistas do final do século XIX, sofreram um reforço com as tendências ideológicas vazadas da Europa no período entreguerras, sendo retomados com maior vigor no início da década de 1930.

¹²⁵ Idem. Ibidem. (p. 29).

¹²⁶ HOBBSAWM, Eric J. Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 (p. 159).

Lauerhass destacou que “...a partir de 1930 observou-se uma identificação mais ampla e mais geral com o Brasil, a nação, como entidade sócio-psicológica e cultural, relacionada com o mundo lusitano, mas dotada de personalidade própria, desenvolvida através de uma experiência histórica *sui generis*. Então, como o grupo dirigente passou afinal a considerar o Estado como corporificação política da Nação, tanto a procura como o amadurecimento da identidade nacional foram levados a cabo com mais vigor, não apenas por intelectuais isolados, mas como questão política, por intermédio da maquinaria governamental: a burocracia, o sistema educacional e o exército...”¹²⁸. O governo de Vargas recrutou um grande número de intelectuais, que passaram a ocupar postos e carreiras burocráticos em diversas áreas do serviço público¹²⁹.

Durante a década de 1920 disseminou-se uma certa inquietude no meio intelectual brasileiro no sentido de se tentar encontrar estratégias para estimular a produção da arte nacional. Embora ainda existissem alguns financiadores particulares da arte - espécie de *mecenas* moderno, como no caso de Villa-Lobos que conseguira apoio financeiro para a sua segunda viagem à Europa através dos irmãos Guinle, seus abastados protetores – o meio artístico se ressentia de profundas dificuldades quando tentava levar qualquer projeto de maior vulto adiante.

Com a mudança na direção política do país, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional. O Governo deveria concentrar essa responsabilidade, favorecendo o florescimento da cultura nacional, historicamente sufocada pela estrangeira. Arnaldo Contier apontou que “Os compositores e intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a

¹²⁷ Idem. *Ibidem* (p. 172).

¹²⁸ LAUERHASS Júnior, Ludwig. Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986 (p. 24).

¹²⁹ Sobre o relacionamento entre o governo de Vargas e as elites intelectuais ver também CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Sílvia Carvalho. Ideologia e mobilização popular. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978; ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Editora Brasiliense,

música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar da máquina burocrático-administrativa do Estado. Assim poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 20..."¹³⁰. Mário de Andrade, importante representante da intelectualidade brasileira – especificamente do campo da cultura – e participante irregularmente ativo do governo de Getúlio, expressara essa idéia com convicção em diversos momentos, ampliando as responsabilidades do Estado em relação à melhoria da qualidade da arte nacional - quase sempre focalizando a arte musical - e 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 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."¹³¹

Miceli, outro estudioso do campo da cultura, ao problematizar a questão do relacionamento entre a intelectualidade e a classe dirigente durante a primeira metade do século XX, apontou que o regime Vargas "...se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um 'negócio oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma 'intelligentzia' e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico."¹³². Além disso, como funcionário público, o intelectual obteve condições

1985; e MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S. A., 1979.

¹³⁰ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988 (v. 1 – parte II – p. 233).

¹³¹ ANDRADE, Mário de. Música do Brasil. Curitiba, S. Paulo, Rio: Ed. Guaíra Limitada, 1941 (p. 38).

¹³² MICELI, Sérgio. Ob. cit. (p. 131).

materiais para concretizar seus projetos, uma vez que o próprio Estado ocupava-se da difusão e da consagração das obras produzidas sob essas circunstâncias.

Villa-Lobos havia retornado ao Brasil a meados do ano de 1930 para promover alguns concertos afim de angariar fundos para poder voltar à Europa. Segundo o próprio compositor, na Europa ele vislumbrava maiores possibilidades de desenvolver sua obra, pois o público brasileiro não o compreendia. Os concertos foram programados para São Paulo, onde Villa-Lobos acreditava que havia um público menos conservador do que na cidade do Rio de Janeiro¹³³. A recepção aos concertos dirigidos pelo compositor não foi muito calorosa. O público paulistano – e brasileiro - ainda se apresentava arredio às inovações modernistas.

A frustração pelo desinteresse do público aliada à incompreensão desse desinteresse, fez com que muitos artistas e intelectuais do período voltassem seus olhos para o problema da educação artística e musical no Brasil. Estes começaram a pensar que a solução para seus problemas de falta de público interessado seria a formação de um público novo, com novas inquietudes, com novos interesses. Centralizaram a sua atenção na juventude, grupo que formaria esse público absorvedor de novidades.

Vários artistas e intelectuais brasileiros se dispuseram a escrever projetos ou sugestões para o desenvolvimento da música brasileira, endereçadas ao governo federal¹³⁴. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da música *séria* através de novas bases para a educação musical. Esse tipo de composição estava sendo cada vez menos solicitada pelo público, que sempre se mostrara mais apegado à tradição clássica-romântica, fechando-se às novidades estéticas introduzidas na música pelos modernistas¹³⁵.

Outro fator que contribuíra para agravar a situação da música *séria*, foi a explosão da música popular urbana através de seu mais novo e mais eficiente

¹³³ PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 (p. 107 – 110). De acordo com outro biógrafo do compositor, Luiz Paulo Horta, estes concertos teriam sido patrocinados por D. Olívia Guedes Penteado, dama da alta sociedade paulista que, assim como os irmãos Guinle, protegia alguns novos nomes da arte nacional, como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Cf. HORTA, Luiz Paulo. Villa-Lobos – uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987 (p. 59). Arnaldo Contier chamou a atenção para o papel de apoio/patrocínio exercido por esta senhora em algumas sociedades musicais paulistas, como a Sociedade de Concertos Simfônicos e a Sociedade Simfônica de São Paulo. CONTIER, A. D. Ob. cit. (1 v.- parte I - p. 99).

¹³⁴ São conhecidos vários projetos ou sugestões nesse sentido datados da década de 1930, como os de Bidu Sayão, Lorenzo Fernandes, Magdalena Tagliaferro, Mário de Andrade e Villa-Lobos.

veículo de propagação: o rádio. Desde o início do século XX essa vertente da música popular vinha atingindo um público cada vez maior, difundindo-se através de diversos meios como o teatro de revista e o disco¹³⁶. Mas, a partir da popularização do rádio, a divulgação da música popular cresceu rapidamente. Walter Krausche aponta que no início da década de 30 assistiu-se ao casamento entre o disco e as emissoras radiofônicas, sendo que estas últimas, “...não seriam apenas divulgadoras de músicas, mas estariam ligadas empresarialmente à indústria fonográfica...”, como a RCA Victor, proprietária da Rádio Transmissora do Rio de Janeiro e a Columbia da Rádio Cruzeiro (Rio de Janeiro e São Paulo)¹³⁷.

Alguns anos depois, durante o Estado Novo, o musicólogo Luís Heitor Corrêa de Azevedo, fazendo uma retrospectiva da significação dos anos 30 em termos de riqueza e avanço musical escreveu:

“Em 1930 o termômetro de nossa cultura musical havia descido quase a zero. A estagnação era de alamar. Ausência completa de iniciativa. Ação corruptora de agentes poderosos, como a falsa ‘música popular’ e o seu temível aliado – o rádio, nessa época tão precariamente orientado, ainda, e em tumultuoso início de comercialização...”¹³⁸.

A referência a uma *falsa* “música popular” por Luiz Heitor, pressupõe a existência de uma *verdadeira* “música popular”. A *verdadeira* música popular brasileira para a intelectualidade nacionalista das primeiras décadas do século XX, era a música advinda daquilo que era considerado a raiz de toda a brasilidade e a inspiração original do povo brasileiro: o folclore.

No campo musical, durante as décadas de 1920, 30 e 40 a busca de uma *identidade nacional*, ocorria através de uma conjunção entre os velhos valores do Romantismo e o nacionalismo político. Os compositores procuravam apoiar-se em

¹³⁵ CONTIER, A. D. Ob. cit. (v. 1 – parte I - p. 68 a 111).

¹³⁶ A partir do ano de 1902 começaram a ser gravados discos de música brasileira na Alemanha pela empresa Zonophone e comercializados no Brasil pela Casa Edison de Fred Figner. Em 1904/1905 os discos passaram a ser produzidos no Brasil. Cf. FRANCESCHI, Humberto Moraes. Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984(p. 62 – 66).

¹³⁷ KRAUSCHE, Valter. Música popular brasileira. Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1983 (p. 36-7).

¹³⁸ AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. Música I. Em Revista Cultura Política. Março de 1941 – Ano 1 – Num. 1. (p. 280).

elementos do folclore, pois 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 denominado nacionalismo-romântico, em sua versão musical. O folclore passou a ser valorizado como um campo de pesquisa fundamental para a criação de uma música “original” e capaz de expressar a identidade profunda do país. Esse movimento estendeu-se por um grande número de países, dentre os quais destacam-se a Rússia, a Hungria, o Brasil, a Espanha, etc...¹³⁹. Heitor Villa-Lobos foi um dos maiores representantes dessa corrente no Brasil e em todo o mundo.

Como foi dito anteriormente, Villa-Lobos, que se preocupava com a receptividade do público a suas obras e, por isso, com a formação de platéias, também apresentou um novo plano de educação musical ao governo¹⁴⁰. Neste plano, o compositor sugeria ao Estado que reduzisse (no mínimo) à metade a entrada de música estrangeira, embora reconhecesse raízes européias na música brasileira. Por esse motivo, em primeiro lugar, deveriam ser estudados os compositores brasileiros, para depois serem apresentados aos alunos os compositores clássicos e românticos. Propunha a divisão do ensino musical, sendo que, para isto, seria necessário o estabelecimento de uma instituição para a formação de professores e outra para a propagação de conhecimentos básicos a um público mais numeroso.

¹³⁹ A questão da importância adquirida pelo folclore entre as duas últimas décadas do século XIX e (pelo menos) as quatro primeiras décadas do século XX, foi exaustivamente estudada por um grande número de autores. Este tema faz parte de uma ampla discussão travada a respeito das raízes do nacional, da brasilidade, além de participar também da polêmica sobre as origens do popular, do verdadeiro popular, especialmente no campo musical. Alguns destes nomes são FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*; ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*; TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*; WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*, em *Música*; MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita* e *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*.

¹⁴⁰ Neste caso, o documento fora apresentado à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Villa-Lobos tivera oportunidade de levar seu plano ao conhecimento dos governantes deste Estado em duas ocasiões: em 1925 ao Presidente paulista Júlio Prestes e em 1931 ao Interventor Estadual João Alberto. Os contatos teriam sido feitos através de algumas figuras importantes do mecenato paulista e carioca, como Olívia Penteadó e Laurinda Santos Lobo. Cf. MAZZEU, Renato Brasil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002 (p. 101).

João Alberto, interventor do governo federal no Estado de São Paulo, decidiu levar adiante algumas das propostas de Villa-Lobos. Renato Mazzeu aponta questões que talvez possam explicar o apoio conferido pelo interventor a este projeto: "...Na busca por uma forma de legitimação cultural do governo instituído pela Revolução de 1930, o interventor em São Paulo, Estado cujo clima contra-revolucionário estava mais acentuado pela perda de poder dos cafeicultores, lançou-se sobre o que lhe parecia no momento o mais eficiente e moderno em termos do pensamento artístico-musical em nosso país..."¹⁴¹.

Alcir Lenharo já chamara a atenção para algumas das técnicas utilizadas pelo governo Vargas para conquistar a legitimidade perante a população¹⁴². Foram experimentados canais convencionais e não-convencionais para atingir este objetivo. E é importante destacar também que neste momento que estamos enfocando – 1931, durante o Governo Provisório – Vargas ainda não possuía uma forte base de sustentação política, necessitando, por esse motivo, conquistar de maneira rápida e efetiva o apoio popular.

Villa-Lobos: agente oficial

A primeira ação conjunta entre Villa-Lobos e Estado resultou na realização de uma grande excursão pelo interior do Estado de São Paulo. Em cada cidade pela qual passava a troupe, era realizada, além de uma apresentação musical executada por um pequeno conjunto de câmara, uma palestra, proferida pelo próprio Villa-Lobos, a respeito do repertório, das especificidades da música, da vida dos compositores, etc... Sobre a realização e o objetivo destas excursões educativas manifestou-se o próprio Villa-Lobos da seguinte maneira:

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

¹⁴¹ MAZZEU, Renato Brasil. Ob cit. (p. 102). Este autor também sugere que figuras importantes do mecenato paulista e carioca, como as Sras. Olívia Penteadó e Laurinda Santos Lobo, teriam intermediado esse encontro entre o interventor de S. Paulo, tenente João Alberto e Heitor Villa-Lobos, para que este pudesse apresentar-lhe seus planos educativos.

¹⁴² LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas: Papirus, 1986.

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

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

Fui, em companhia de diversos ‘virtuosos’ patricios, proclamar a força de vontade artística brasileira e arregimentar soldados e operários da arte nacional – dessa arte que paira dispersa na imensidade do nosso território para formar um bloco resistente e soltar um grito estrondoso capaz de ecoar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA.”¹⁴³.

Segundo Mazzeu, apesar de Villa-Lobos não explicitá-lo em seu depoimento, essa excursão artística cumpria dupla finalidade. Em primeiro lugar, como referencia Villa-Lobos, visava a difusão da música erudita - ou “música pura” - abrindo o caminho para um futuro projeto de educação musical. Sua segunda tarefa, de importância estratégico-política, seria mapear o teor de aceitação do governo constituído através da recepção oferecida pela população das cidades do interior paulista à excursão-artística oficial¹⁴⁴. Este pesquisador acrescenta que a excursão artística “...atribuía à música a função de propaganda e de educação, cabendo aos artistas – que no trato com as partes possuem o maior preparo, acrescido da ‘força de vontade tenaz e ao profundo espírito de sacrifício’ – a função de principais propagandistas e educadores. Além disso, a Excursão-Artística coloca o Estado na posição de principal e mais eficiente organizador e financiador das artes e dos artistas. Diferentemente do que ocorrera nas décadas anteriores, quando a função da música era basicamente de divertimento para uma

¹⁴³ VILLA-LOBOS, Heitor. O ensino popular da música no Brasil. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura/Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937 (p. 11) A referência a 1930 como sendo o ano durante o qual ocorrera a excursão-artística possivelmente esteja incorreta, já que todos os documentos conhecidos sobre este evento datam de 1931.

¹⁴⁴ MAZZEU, Renato Brasil. Ob. cit. (p. 102).

elite que a sustentava, a música assumirá, nos anos 30, a função de ação cultural e política, na qual o Estado vai se destacar como seu principal mecenas..."¹⁴⁵.

No discurso de apresentação da "Bandeira Artística Villa-Lobos-Souza Lima (nome oficial do evento) na cidade de Assis, em agosto de 1931 (Anexo II), o orador ressalta que a jornada artística consiste numa "jornada de educação e como tal uma causa nacional", pois somente o *amor* por uma causa nacional seria capaz de suscitar semelhante grandeza de iniciativa. Por outro lado, destaca o papel fundamental que cumpre a jornada realizando a *propaganda* do *novo* 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 de um povo novo no nome de um punhado de artistas nossos [grifo meu]". Mais adiante, acrescenta que a mensagem transmitida pela música, transformar-se-á, ganhará em importância a partir do momento em que o povo começar a despertar...trabalhar...exortar a Pátria...

Apesar de não compartilhar das teses que apresentam um Villa-Lobos ignorante ou apenas "desinformado" politicamente, Mazzeu faz coro aos trabalhos historiográficos que defendem a idéia de que, na década de 30, inúmeros intelectuais e artistas de tendências nacionalistas foram ideologicamente cooptados pelo Estado: "A *Revolução de 30* inaugurou um período importante na história cultural brasileira, em que novos rumos foram sendo delineados para a vida cultural do país. A nova organização cultural e política varguista possibilitou a cooptação e a unificação de tendências diversas, atuantes no campo da cultura desde as décadas anteriores, mas que se apresentavam, até então, dispersas no jogo político e cultural marcado pelo federalismo"¹⁴⁶.

Como dissemos no início deste capítulo, a idéia de cooptação pelo Regime de uma figura como Heitor Villa-Lobos parece-nos bastante ambígua. Observando grosseiramente o caso da Excursão-Artística realizada pelo interior de São Paulo – primeira ação conjunta entre Estado e compositor – podem ser

¹⁴⁵ Idem. Ibidem (p. 105).

¹⁴⁶ MAZZEU, Renato Brasil. Ob. cit. (p. 98).

percebidos diversos benefícios alcançados por ambos os lados, o que possivelmente desqualifique uma relação de cooptação, se a entendermos apenas como uma união ou incorporação de objetivos fragmentados a um projeto totalizador e centralizado de maior envergadura. A cooptação ideológica desses agentes culturais durante esse período é apenas uma das formas assumidas por esse tipo de relação. Entendemos que Villa-Lobos adotara um relacionamento diferenciado com o Estado, partindo de outros princípios, entendidos como uma relação de trocas, sob o incentivo da comunhão ideológica.

Além de receber patrocínio oficial para realizar concertos em cujo repertório freqüentemente figuravam composições próprias - o que já era um grande avanço, pois, até esse momento, Villa-Lobos sempre tivera dificuldades para reunir o capital necessário para organizar um desses eventos – o compositor proferia palestras, tornando-se visível para um número cada vez maior de pessoas que, futuramente, poderiam compor o público para seus futuros espetáculos (Tenha-se em conta que, nessa época, Villa-Lobos era totalmente desconhecido do grande público).

Por outro lado, o benefício sentido pelo Estado era claro, uma vez que os artistas eram considerados “um conjunto de bandeirantes da arte musical no Brasil” que realizavam a propaganda necessária do *novo* país, que crescería e *evoluiria* rapidamente à medida que “o povo brasileiro se ... [fosse] despertando e realizando... aplaudindo e *trabalhando*... exortando cívica e patrioticamente e inculcando na alma do sensível brasileiro o belo, o lindo...”[grifo meu].

A questão do *trabalho* ganha uma dimensão especial entre as décadas de 1930 e 1940. Durante esse período cria-se uma legislação específica que regulamenta o mercado de trabalho e rapidamente se expande uma ideologia política de valorização do trabalho e do homem trabalhador. O objetivo final de todo esse processo não era apenas a organização do mercado de trabalho, mas também, e principalmente, o combate ao “atraso” do país que, em linhas gerais, abraçava o conjunto de todos os graves problemas nacionais. Segundo Ângela C. Gomes “...O meio por excelência de superação dos graves problemas sócio-econômicos do país – cujas causas mais profundas radicavam-se no abandono da

população – seria justamente o de assegurar a esta população uma forma digna de vida, o que significava, em última instância, conduzi-la ao trabalho. Promover o homem brasileiro e defender o progresso e a paz do país eram objetivos que se unificavam em uma mesma e grande meta: transformar o homem em cidadão/trabalhador, responsável por sua riqueza individual e também pela riqueza do conjunto da nação.”¹⁴⁷.

A ideologia da valorização do trabalho se fez sentir também em um grande número de manifestações culturais e artísticas do período, fundamentalmente nas patrocinadas pelo Estado. No próprio Estatuto do Orfeão de Professores do Distrito Federal, fundado por Villa-Lobos em 1932, existia um artigo que simbolizava toda a deferência que deveria ser prestada pelo artista ao trabalho:

“Art. 13º - Os professores, que ingressarem no Orfeão ficam imediatamente considerados orfeonistas *profissionais*, tendo de fazer o seguinte compromisso: Prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando [grifo meu]”¹⁴⁸

A mesma mensagem está contida neste texto de Roquette-Pinto presente em um panfleto escrito a quatro mãos – no qual Villa-Lobos escreve a segunda parte – com o objetivo de incitar a população a participar do movimento de popularização do canto orfeônico:

“...O Canto Orfeônico praticado na infância e propagado pelas crianças nos seus 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.”¹⁴⁹.

Em maio de 1931, ainda envolvido com a excursão-artística, Villa-Lobos organizou uma grande concentração cívico-artística no Parque Antártica em São Paulo, também sob o patrocínio do interventor do Estado. Aproximadamente

¹⁴⁷ OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro. Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982 (p. 152).

¹⁴⁸ Projeto dos Respectivos Estatutos do Orfeão de Professores. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 67 – ed. civ. art./orf. prof. – HVL 04.03.03.

¹⁴⁹ Avante, Brasileiros!!! Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 65 – ed.civ.art./c.orf. - HVL 04.02.01.

60.000 pessoas compareceram ao espetáculo, ouvindo ou cantando hinos cívicos e patrióticos. O compositor explicara que a intenção da concentração orfeônica era demonstrar às pessoas que “a maneira mais elevada de expressar e cultivar os sentimentos cívicos é cantar canções e hinos patrióticos”¹⁵⁰.

No mesmo mês, Villa-Lobos organizou uma segunda concentração de canto orfeônico, desta vez na Associação Atlética São Bento. O público que compareceu ao evento era extremamente heterogêneo, assim como os cantores, que interpretaram novamente hinos patrióticos, além de algumas canções folclóricas e composições eruditas. Arnaldo Contier explica que dessa maneira, “Villa-Lobos foi se achegando de um novo *público* consumidor de suas músicas: as massas urbanas. E, paulatinamente, foi se distanciando de outros compositores nacionalistas que começavam a escrever peças de alto teor estético, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone... Na verdade, Villa-Lobos sonhava com um *novo País*, um novo público, capaz de apoiar, sem reservas, as suas músicas e trazer-lhe o *sucesso* ainda não alcançado nos principais teatros do Brasil, durante os anos 20.”¹⁵¹.

De fato, reger um concerto para mais de 60.000 pessoas não estava nada mal para alguém que há menos de um ano havia se apresentado frente a um pequeno público que, simplesmente, repudiara suas obras, provocando-lhe um sensível desejo de retornar à Europa, onde se sentia melhor compreendido. Sem contar, que o custo da organização desses primeiros concertos foi assumido pelo próprio Villa-Lobos – com o auxílio de alguns entusiastas, patrocinadores de arte, como Dna. Olívia Guedes Penteado - enquanto que as concentrações cívico-artísticas foram patrocinadas totalmente pelo Estado.

Villa-Lobos e a SEMA: A fome e a vontade de comer

O canto orfeônico era defendido por um grande contingente de músicos e intelectuais, como Villa-Lobos, Mário de Andrade e Fabiano Lozano, que acreditavam que a sua prática estimularia a execução de composições brasileiras – além da edição e gravação dessas obras - e a oficialização do ensino do

¹⁵⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Ob. cit. (p. 11).

Folclore nas Escolas de Música. Por outro lado, Arnaldo Contier observa que a prática orfeônica também interessava às autoridades do novo poder constituído: “O sentido disciplinador, implícito no projeto para a oficialização do ensino de canto orfeônico nas escolas, interessava aos educadores e agentes políticos, uma vez que a música poderia trazer as massas à cena política onde os políticos assumiriam o papel de sepultar a *Velha República*, instaurando, no lugar desta, o *Estado Novo*.”¹⁵²

Como foi dito anteriormente, os intelectuais ligados ao regime acreditavam que o Estado seria o único agente que poderia penetrar na sociedade, sem interesses de classe ou partidários específicos, para atuar exclusivamente como unificador cultural, salvando a nação da música popular ou da música erudita estrangeira. Por isso, artistas e intelectuais enviaram ao novo governo uma série de projetos e sugestões visando o fortalecimento da cultura nacional.

Em fevereiro de 1932, Heitor Villa-Lobos enviara ao Presidente Getúlio Vargas um memorial denunciando as péssimas condições da arte e dos artistas no Brasil e sugerindo a criação de um “Departamento Nacional de Proteção às Artes”¹⁵³ (Anexo III).

Logo no primeiro parágrafo do texto o autor vangloria-se efusivamente pela sua atuação no campo profissional, realizando uma nada discreta auto-propaganda, ao admitir “todas as suas funções especializadas, préstimos, profissão, fé e atividade, *comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade*, quer em todo o Brasil, quer no estrangeiro...[grifo meu]”. Porém, o mais interessante deste texto é que a mensagem que procura transmitir também está relacionada com *propaganda*, só que neste caso, com a eficaz propaganda do país que poderia ser realizada pela música brasileira (se valorizada), tanto dentro do Brasil quanto no exterior:

“Peço ainda permissão para lembrar a Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor

¹⁵¹ CONTIER, Arnaldo D. Ob. cit. (v. 1 – parte II – p. 248).

¹⁵² CONTIER, Arnaldo D. Ob. cit. (v. 1 – parte II – p. 249).

¹⁵³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*. Em *Presença de Villa-Lobos* v. 7. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972 (p. 85-7).

poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição."

Reiteradas vezes, Villa-Lobos tratou da questão da música como linguagem universal. Ele afirmava que a música deveria ser universal, concebida e compreendida de forma a que permitisse o desafio dos mesmos sentimentos que a criaram e que afetam a todas as pessoas de uma maneira geral¹⁵⁴. Essa capacidade inerente à linguagem artística de transmitir *afetivamente* uma mensagem foi explorada tanto pelos regimes totalitários quanto pelas religiões, que, muitas vezes, estudavam diversos mecanismos para aperfeiçoar a comunicação *personalista* de massa:

"Assim como as religiões, para efeito de propaganda universal, utilizaram-se da arquitetura, escultura, pintura e dança, cujos monumentos documentários das primeiras, da mais alta expressão do artifício humano, perderam reminiscências como indelével testemunhas da grandiosa civilização do passado do Egito, da Assíria, da Grécia, do Oriente, dos Impérios Incaicos e Aztecas e da Roma 'renascente', com os seus inigualáveis artistas criadores geniais, Boticelli, Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Giotto, etc..., a educação cívica de nosso tempo necessita da Música para auxiliá-la a levantar o nível moral e intelectual das atuais e futuras gerações.

A Música é a única expressão da Arte que reúne os requisitos de força dominadora compreensível a todas as raças, e por isso mesmo capaz de uma conciliação racional entre os povos."¹⁵⁵

Reiteradas vezes, Villa-Lobos confere à música um alto potencial como veículo de propaganda, resultado de sua inerente capacidade de comunicação

¹⁵⁴ Entrevista realizada em Buenos Aires entre os maestros Carlos Zozaya, redator da Associated Press, e H. Villa-Lobos, publicada em vários jornais e revistas do continente americano. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 84 - div./entrevistas - HVL 05.03.03.

¹⁵⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Cívico-Artística III - "O Guia Prático" e a "SEMA"*, texto redigido para publicação no *Correio da Manhã*, s/d. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 72 - ed.civ.art./Guia Prático - HVL 04.08.09.

afetiva. A importância da realização de uma propaganda da Nação Brasileira de um modo geral e, principalmente, de propaganda no estrangeiro, também recebeu atenção especial do maestro, que manifestara diversas vezes a sua insatisfação com a pouca atenção que sempre foi dada pelas autoridades brasileiras para essa questão. Observara que países como os Estados Unidos, a Argentina, Cuba e outras nações latino-americanas investiram e investem cada vez mais na promoção de suas “criações típicas, sobretudo no terreno da arte”¹⁵⁶.

O sucesso obtido por Villa-Lobos com as concentrações cívico-artísticas realizadas em São Paulo, em 1931, encorajou-o a enviar o memorial ao Presidente da República. Dessa maneira, Villa-Lobos acabou aproximando-se bastante de Getúlio. A 18 de abril de 1932, o Presidente assinava o decreto No. 19.890 tornando obrigatório o ensino do canto orfeônico em todas as escolas do Distrito Federal. Para viabilizar este projeto foi criada a SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística – no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, e Villa-Lobos foi indicado como o primeiro Superintendente da instituição.

O ensino de música e canto orfeônico iniciou-se em março de 1932 em todas as escolas municipais e particulares do Distrito Federal. Segundo o próprio compositor, esse ensino tinha por finalidade transmitir a disciplina, a educação moral e a educação artística às crianças atendidas pelo projeto¹⁵⁷. Dizia ainda que somente com “a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência brasileira.”¹⁵⁸.

O quadro de pessoal da SEMA era composto pelo Superintendente, um Assistente Técnico e Chefe do Serviço de Canto Orfeônico, um Orientador Assistente, um 2º, um 3º e dois 4ºs oficiais, datilógrafo e taquígrafo, dois copistas de música, um contínuo, dois serventes e um motorista. A partir desse pequeno núcleo, Villa-Lobos idealizou uma mega-estrutura de funcionamento objetivando atingir uma organização mais eficiente, tendo sempre presentes todas as escolas

¹⁵⁶ Documento manuscrito, s/d, arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 2 – pi/pi de Villa-Lobos – HVL 01.01.21.

¹⁵⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. (p. 13).

¹⁵⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* VI/6 (abril 1946) (p. 500).

cujo ensino de música e canto orfeônico estavam sob a responsabilidade dessa Superintendência (Anexos IV, V, VI e VII).

Foi estabelecido um plano geral de orientação¹⁵⁹ para a execução do programa de ensino de música e canto orfeônico, organizado da seguinte maneira (embora nem todos os itens constantes deste plano chegassem a ser instalados):

- a) Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico ao Magistério Municipal e interessados estranhos ao mesmo;
- b) Comissão Técnica Consultiva para o exame das composições a serem adotadas;
- c) Programas anuais detalhados da matéria a ser ensinada;
- d) Escolas especializadas;
- e) Orfeões escolares e artísticos;
- f) Orfeão de Professores;
- g) Concertos escolares;
- h) Organização de repertório, discoteca e biblioteca de música 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) Alunos-regentes;
- n) Concílio cívico-intelectual e artístico, formado por um grupo de professores do magistério municipal.

“Em prol do levantamento do nível artístico brasileiro”: Orientação do Ensino de Música e Canto Orfeônico, Orfeão de Professores e Orquestra Villa-Lobos

O objetivo imediato do projeto de Villa-Lobos era a divulgação da prática do canto coletivo, inicialmente aplicada às crianças em fase de escolarização. O maestro acreditava que o canto coletivo despertava nas crianças, de maneira eficiente...

¹⁵⁹ Idem. Ibidem (p. 14).

“o amor ao próximo, a disciplina da coletividade, a alegria de viver em ordem, a idolatria para todas as manifestações da arte humana, - inculcando-lhes a grande arte da natureza: o Som, o Ritmo, o Timbre, a Voz, e finalmente a Música, como expressão psico-mecânica da frágil sensibilidade dos pequeninos seres em formação. O Som pela consciência; o Ritmo pela noção das coisas; a Voz pelo sub-consciente e finalmente a Música pela cultura aplicada.”¹⁶⁰.

A primeira medida tomada pela SEMA para viabilizar a aplicação do canto coletivo nas escolas foi a criação de Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, que visavam a habilitação rápida e sem alto grau de qualificação desses profissionais. Os cursos tinham a seguinte orientação (para professores de escolas municipais¹⁶¹)¹⁶²:

1º Curso: Declamação Rítmica e Califônia: Preparação dos professores das escolas primárias para ministrar aulas de iniciação musical e noções de disciplina do treino vocal;

2º Curso: Preparação do Ensino do Canto Orfeônico: Preparação dos professores das escolas primárias para o ensino do canto orfeônico;

3º Curso: Especializado de Música e Canto Orfeônico: Orientação dos professores das escolas primárias, secundárias e membros do Orfeão de Professores ao estudo de questões mais específicas próprias da história e da linguagem da música. Eram ministradas as seguintes disciplinas: Canto Orfeônico, Regência, Orientação Prática, Análise Harmônica, Teoria Aplicada, Solfejo e Ditado, Ritmo, Técnica Vocal, Fisiologia da Voz, História da Música, Estética Musical, Etnografia e Folclore (estas duas últimas disciplinas foram adotadas oficialmente pela primeira vez no Brasil);

4º Curso: Prática Orfeônica: Reunião de professores para a discussão de assuntos referentes à música, como análises, observações, programas, processos, métodos, etc. de grupos vocais de diversas dimensões.

Os professores que freqüentaram as primeiras turmas dos cursos de especialização do ensino de música e canto orfeônico tiveram atenção especial de Villa-Lobos. Muitos viriam a fazer parte do Orfeão de Professores do Distrito

¹⁶⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático – Prefácio*. Texto não publicado arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 72 — ed.civ.art./Guia Prático – HVL 04.08.02.

¹⁶¹ Para os professores de escolas particulares foi realizado um exame, perante uma banca de cinco membros, para a obtenção de certificados de habilitação ao ensino de música e canto orfeônico.

¹⁶² VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. (p. 15-16).

Federal e alguns deles, mais tarde, ocupariam cargos de confiança nos quadros do setor de educação musical em todo o país.

Nesse ano de 1932, Villa-Lobos - que há menos de dois anos vivia a se queixar da falta de oportunidade para apresentar suas obras, da falta de público suficientemente educado para entender suas obras e as obras de toda a legião de grandes compositores modernos - passava a ocupar o cargo máximo no setor da educação musical na capital do país. Centralizava todas as decisões, idealizando cursos, estabelecendo programas, acompanhando o projeto em seus mínimos detalhes. Passo a passo, o compositor foi ampliando seus espaços de atuação, enquanto conquistava a confiança das autoridades da Secretaria e do Ministério de Educação e Saúde Pública.

O Orfeão de Professores do Distrito Federal foi criado diretamente ligado aos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico (Anexo VIII). Era formado exclusivamente por integrantes desses cursos, alguns professores da SEMA e das escassas orquestras da Capital da República. Além de familiarizar os professores participantes dos cursos com a prática do canto orfeônico, este Orfeão possuía outros dois objetivos. De um lado, iniciava a campanha de educação para o “levantamento do nível cívico-artístico do povo brasileiro”, ao mesmo tempo que estimulava a independência artística do Brasil. E por outro, ao interpretar vocalmente peças de autores conhecidos pelos seus concertos para instrumentos, difundia o gosto pelo gênero coral, o qual, segundo Villa-Lobos, era o gênero musical mais apropriado para a disciplina coletiva do povo, pois eliminava tendências individualistas que poderiam ser nocivas à construção da nação brasileira:

“...o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de

solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades.”¹⁶³

Para a regência do Orfeão de Professores estabeleceu-se um Conselho Deliberativo – formado por 6 membros, 3 eleitos pela assembléia geral e 3 indicados pela Diretoria Geral de Instrução Pública - e uma Diretoria formada por 7 membros: 1 Diretor Artístico, 2 Secretários, 2 Tesoureiros, 1 Arquivista e 1 Bibliotecário. Desde sua fundação, Heitor Villa-Lobos assumira o cargo de Diretor Artístico do Orfeão de Professores do Distrito Federal, cargo, por princípio eletivo. Porém, aclamado pelos orfeonistas, o maestro recebeu o título de “Diretor Artístico Perpétuo do Orfeão de Professores”, suspendendo-se as eleições para o cargo mais importante da instituição. Os orfeonistas alegaram que:

“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,... e considerando, ainda mais, o inexcedível 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.”¹⁶⁴

No artigo No. 4 do projeto dos respectivos estatutos do Orfeão de Professores, no qual era determinada a composição da diretoria do Orfeão, foi incluído um parágrafo estabelecendo a não procedência de eleição para o cargo

¹⁶³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* VI/6 (abril 1946) (p. 501). Ao analisar esta dimensão do discurso de Villa-Lobos, Contier apontou que este “...assemelhava-se ao dos ideólogos do fascismo italiano e do nazismo, em suas críticas às mazelas do Estado Liberal e ao exacerbado individualismo presente no interior dessa sociedade, considerada corrupta. Seria preciso repensar a sociedade, dentro do ideal corporativista, em oposição à luta de classes ou ao individualismo da sociedade liberal.” Cf. CONTIER, Arnaldo D. Ob. cit. (v. 1– parte II– p. 261).

de Diretor Artístico, enquanto ele fosse exercido por Heitor Villa-Lobos - aclamado pela Assembléia Geral de 3 de Janeiro de 1933 – que exerceria essa função até quando o próprio o desejasse.¹⁶⁵ De fato, o maestro ocupara o cargo de Diretor Artístico e Regente do Orfeão de Professores durante vários anos, realizando inúmeros concertos e participando de eventos de todos os tipos (Anexo IX).

Este Orfeão funcionava como uma espécie de sociedade cooperativa. Da receita líquida captada – através de porcentagens de concertos, subvenções, quotas e doações dos orfeonistas, particulares e poderes públicos – eram retirados 20% para o fundo social e o restante era dividido entre os orfeonistas proporcionalmente a sua frequência a ensaios e concertos. Da mesma maneira, o próprio Orfeão deveria encarregar-se de suas despesas: expedientes de secretaria, reclames, anúncios, programas, ingressos, cópia e impressão de partituras, gratificações, etc.¹⁶⁶. É por isso que, em 1937, Villa-Lobos gabava-se de que o Orfeão de Professores até esse ano vinha se mantendo sem nunca haver recebido nenhuma subvenção oficial¹⁶⁷.

Em 1933, alguns professores de orquestra também se congregaram - “espontaneamente para trabalhar em prol do levantamento do nível artístico-musical...” - em uma sociedade cooperativa à qual deram o nome de Orquestra Villa-Lobos. Este mesmo maestro foi convidado a ser o diretor da orquestra sob a seguinte conclamação:

“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 estrangeiro, de um poder de orientação, capacidade enérgica e oportuna de ação e realização, com completa isenção de credos artísticos e ligado por laços de amizade, simpatia e admiração, ao meio social, político e administrativo oficial, para

¹⁶⁴ *Proposta mandada anexar aos Estatutos do Orfeão de Professores*, em 30 de Dezembro de 1932. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof – HVL 04.03.02.

¹⁶⁵ *Projeto para Estatutos do “Orfeão de Professores”*. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL 04.03.03. Possivelmente, este tenha sido o Estatuto aprovado como definitivo, pois é o único em que constam o carimbo “Registro de Títulos e Documentos – 1º Ofício – Cartório Teffé”, e a rubrica de Villa-Lobos.

¹⁶⁶ *Projeto para Estatutos do “Orfeão de Professores”*. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL 04.03.03.

¹⁶⁷ Em 1937 o Orfeão de Professores do Distrito Federal contava com um efetivo de 250 professores, recrutados do magistério municipal e particular, além de professores de orquestra. Cf. em VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. (p. 45).

que também com estas credenciais, possa nos servir de intermediário e patrono da nossa classe, pugnando pelo mais justo interesse da nossa causa, artística e material..."¹⁶⁸

Neste trecho, destaca-se a importância do relacionamento mantido entre Villa-Lobos e as autoridades públicas, como meio seguro para viabilizar projetos artísticos de uma maneira geral; como se fosse certo que, uma vez conseguido o apoio do maestro, qualquer iniciativa – especialmente as de caráter musical - obteria o tão almejado patrocínio público.

A Orquestra Villa-Lobos foi criada e, logo depois, estabeleceu-se sua "Temporada Oficial". Estes concertos, muito bem apadrinhados, foram organizados com todas as pompas. Para a temporada oficial de 1935, escalara-se nada menos do que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e confeccionaram-se programas de aproximadamente dez páginas, contendo, além do repertório programado, um breve currículo do maestro, notas biográficas de Villa-Lobos e um breve currículo do Orfeão dos Professores (que participava dos concertos juntamente com a Orquestra Villa-Lobos)¹⁶⁹.

Heitor Villa-Lobos, o bem relacionado patrono das duas instituições (orquestra e orfeão) recebia um grande número de convites e propostas para concertos e, na maioria das vezes, era ele mesmo quem analisava os contratos e estabelecia a negociação do preço a ser pago pelo "serviço". Eventualmente, a estrutura burocrática poderia servir de refúgio para duvidosas práticas de contratação. Por exemplo: em uma proposta de contrato para a realização de três concertos no Teatro Municipal (novembro e dezembro de 1935), H. Villa-Lobos assinara pela parte do contratante – Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural – e Sylvio Salema Garção Ribeiro – 1º secretário - , encobrendo uma visível irregularidade, assinara pelo Orfeão de Professores – contratado (Anexo X - doc. 1). Além disso, os dois grupos – Orquestra e Orfeão - se beneficiavam mutuamente, pois mantinham uma relação de complementaridade, não sendo

¹⁶⁸ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 68 – ed.civ.art./outras inst.ens. – HVL 04.04.01.

¹⁶⁹ *Orquestra Villa-Lobos – Programa do 6º Concerto – Temporada Oficial. 1935.* Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.00.00/3 – rolo 38 – fot. 776.

raras as ocasiões nas quais trabalhavam juntos, intercambiando valores através dos contratos (Anexo X: doc. 2).

Durante os primeiros anos de sua atuação no serviço público, além das atividades regulares que exercia na Superintendência de Educação Musical e Artística da Secretaria de Educação do Distrito Federal e na direção do Orfeão de Professores e da Orquestra Villa-Lobos, o maestro participara de uma série de eventos relacionados com o tema da educação musical. Em 1936, por exemplo, participou como *representante oficial* do Brasil no I Congresso Internacional de Educação Musical, organizado em Praga. Em todos os currículos e relatórios de atividades por ele compostos é ressaltada a sua presença neste evento. A função mais importante, exercida através de sua participação no Congresso, segundo o próprio maestro, foi a efetivação da propaganda dos métodos para o ensino de música e canto orfeônico que vinham sendo aplicados no Brasil no estrangeiro.

Villa-Lobos fora designado diretamente por Getúlio Vargas para representar o Brasil no Congresso de Praga, juntamente com o Diretor da Escola Nacional de Música, Antônio Sá Pereira. Embora sua chegada tivesse acontecido depois do encerramento do Congresso, abriu-se uma oportunidade para que o maestro pudesse fazer a sua exposição, que versava sobre o trabalho que vinha sendo desenvolvido pela SEMA nas escolas primárias e secundárias do Distrito Federal (Anexo XI).

Depois de sua participação no Congresso de Praga, Villa-Lobos, antes de retornar ao Brasil, participou de diversas reuniões e eventos musicais em Berlim, Barcelona, Paris e Viena. Nesta última cidade participou como membro do Júri no Concurso Internacional de Canto e Piano Solo na Academia de Música desta cidade¹⁷⁰.

Em Berlim, Villa-Lobos estabeleceu contato com o Dr. Diettrich que, algumas semanas depois, enviou-lhe por escrito informações sobre o sistema de rádio alemão:

Sr. Villa-Lobos
Pensão Mara
Berlim W.15
Kinfürstendamm 43.

27/5/36

Caríssimo maestro,

Espero que tenha tido uma estadia bem agradável na Alemanha, guardando boa recordação do Rádio alemão, não obstante as pequenas contrariedades inevitáveis.

Pessoalmente tive grande prazer em fazer o seu conhecimento e estabelecer relações diretas.

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 é 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 de 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.

A Sociedade de Rádio do Reich como cúpula das sociedades de rádio avulsas incumbe zelar para que os intendentes 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 dispôr com os protestos da minha elevada estima

Ass. (Dr. Diettrich)¹⁷¹

Desde o início da década de 30 o rádio vinha ganhando espaço, adquirindo prestígio junto aos brasileiros com os primeiros programas musicais, transmissões esportivas e de radiojornalismo. Nelson Garcia¹⁷² destaca que “O rádio constituía um meio de grande utilidade para a propaganda devido à velocidade e amplitude com que permitia a difusão das mensagens”. Acrescenta ainda que “No caso do Brasil, o meio adquiria particular importância devido ao elevado índice de analfabetismo, que, entre a população de idade superior a dezoito anos, era de 65,2% em 1920, 56,4% em 1940”. Segundo o IBGE, no ano de 1937 havia um total de 63 estações de rádio no Brasil, número que aumentou para 111 em 1945¹⁷³.

¹⁷⁰ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.00.00/3.

¹⁷¹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.00.00/3.

¹⁷² GARCIA, Nelson Jahr. Ob. cit. (p. 102).

¹⁷³ IBGE. *Anuário estatístico do Brasil* - v. IV, p. 766; v. VI, p. 451, v. VII, p. 451.

Sabemos que as questões relacionadas à propaganda e à transmissão de informações eram de grande interesse para o maestro, sempre preocupado em aprimorar essas práticas. A carta do Dr. Diettrich revela o interesse de Villa-Lobos pelo processo de difusão e organização do rádio alemão, que, nessa época, já se encontrava bastante desenvolvido. Seu conteúdo também era de grande interesse dos agentes do governo, fato revelado pela existência de uma cópia deste documento em uma das pastas do Ministério da Educação no Arquivo Gustavo Capanema¹⁷⁴.

As vantagens e benefícios conquistados durante esses anos pelo maestro e pelas instituições por ele dirigidas foram resultado da confiança adquirida junto às autoridades. Seus laços com Getúlio foram ficando cada vez mais estreitos, o que lhe permitiu uma certa liberdade de movimentos e ações. Liberdade gozada por um número cada vez mais restrito de elementos. E Villa-Lobos, por seu lado, fez por merecer esses benefícios pois, com o fim de “difundir a arte”, costumava utilizar mensagens extremamente simpáticas à ideologia política empregada pelo Estado. Um breve exemplo dessa prática pode ser visto no seguinte panfleto, onde o maestro convida os operários para um concerto de canto orfeônico, recompensa/conseqüência de seu trabalho:

“OPERÁRIOS !!!
PAREM! PAREM!
DESCANSEM O CORPO!
ALIMENTEM EM POUCOS MINUTOS O SEU ESPÍRITO, A SUA ALMA, NO DOMINGO DE
MÚSICA DOS OPERÁRIOS, DIA 3 DE DEZEMBRO PRÓXIMO, ÀS 15 HORAS.
CINQUENTA MINUTOS DE SENSações ARTÍSTICAS!

¹⁷⁴ De volta ao Brasil, Villa-Lobos participou de uma entrevista na Hora do Brasil, na qual referiu-se a sua passagem na Alemanha. Embora cite o seu encontro com o Dr. Diettrich, não explica qual era seu real interesse pelas informações sobre a organização do rádio Alemão: “P. O Maestro atuou muito na Alemanha, pois não? R. Ao chegar a Berlim, fui contratado pelo professor Dr. Von Westermann, Diretor Geral da ‘Reichs-Landfunk’, afim de realizar três audições de minhas obras. Por esse motivo fui entrevistado por vários jornalistas alemães, já conhecedores da formidável vitória da orientação do nosso ensino de 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 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 de música, angariei o precioso conhecimento do Diretor Geral do Departamento de Intercâmbio da ‘Reichs-Lundfunk Gessllschaft’, Dr. Diettrich, o único organizador e responsável pelo incomparável e colossal serviço do Rádio Oficial da Alemanha, que me escreveu uma carta, da qual vou ler alguns trechos traduzidos: (Ler carta)”. *Entrevista do Maestro H. Villa-Lobos para a Hora Oficial do Brasil*. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 84 – div./entrevistas – HVL 05.03.02.

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, ASSITIR, AO MENOS COMO EXPERIÊNCIA, O
QUE O "ORFEÃO DE PROFESSORES" LHES VAI OFERECER!
ATÉ DOMINGO!

(A)

VILLA-LOBOS¹⁷⁵

Um dos principais pilares ideológicos do Estado Novo foi o “culto” ou a valorização do trabalho abstrato como dever. Através do corporativismo, os sindicatos assumiram a função de educar os trabalhadores para torná-los produtivos, “côncios de sua contribuição para o engrandecimento nacional”. Alcir Lenharo, estudando os mecanismos de legitimação e de dominação utilizados pelo Estado Novo aponta que “São muito claros ... os delineamentos políticos da transformação dos sindicatos em ‘escolas de união e disciplina’, uma estratégia institucionalizada visando o congelamento das oposições de classe e a instrumentação disciplinar dos trabalhadores. Junto a dispositivos como a ‘proteção trabalhista’, ou a outros menos nobres como a repressão, a delação, a tortura, pretendia-se agora educar o trabalhador de modo a arrancá-lo da sua condição de classe, diluindo-a no corpo nacional, fazendo dele um trabalhador ordeiro e produtivo...”¹⁷⁶.

O breve texto de Villa-Lobos convidando os “operários” – público estratégico para o Regime, pois é formado pelos primeiros trabalhadores sindicalizados do país – para assistirem ao concerto especial em sua homenagem que viria a ser realizado pelo Orfeão de Professores, revela um esforço pedagógico alinhado com a proposta disciplinadora do Estado, ao criar um “clima artificial de certeza de uma fraternidade nacional estável e duradoura”¹⁷⁷, onde as classes sociais progressivamente vão se diluindo num todo harmonioso e seguro.

O ensino de música e canto orfeônico foi se expandindo progressivamente pelas escolas, no Distrito Federal e nos outros Estados, onde foram criados organismos semelhantes à SEMA para a propagação da educação cívico-artística

¹⁷⁵ Panfleto-convite para o concerto do Orfeão de Professores em homenagem aos Operários do Brasil. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 67 – ed.civ.art./orf.prof. – HVL 04.03.13.

¹⁷⁶ LENHARO, Alcir. Ob. cit. (p. 37-8).

às crianças e jovens. O quadro comparativo de “Rendimento e Aproveitamento do Serviço de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal (1932 – 1940) – Canto Orfeônico” mostra que, em 1932, o número de alunos que recebia orientação da disciplina de canto orfeônico era de 20.000, dentro dos Estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Esse número aumentou para 45.000 em 1940. Ocorreu um grande aumento também no número de alunos que recebiam ensino do folclore, partindo de 1.322 em 1932 e chegando a 45.000 em 1940 (Anexo XII).

Além de viabilizar a implantação do ensino de Música e Canto Orfeônico em todas as escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, a SEMA tinha outra importante finalidade: zelar pela perfeita execução dos hinos oficiais pátrios pelos escolares. Essa era uma questão de fundamental importância, uma vez que durante as décadas de 1930 e 1940, mais especificamente nos anos marcados pelo Estado Novo, ocorreu um movimento de revalorização e ressignificação de todos os símbolos nacionais, da bandeira aos hinos, aos selos, etc.

A atuação de Villa-Lobos e de todo o aparelho por ele administrado no exercício de seu primeiro cargo público correu sempre no sentido de orientar o povo e, principalmente a juventude, reiterando o papel fundamental que a disciplina e a educação moral-cívico-artística assumiam na formação do novo brasileiro. O novo brasileiro, disciplinado, trabalhador, ordeiro, participativo... O novo brasileiro, tão almejado por Heitor Villa-Lobos quanto por Getúlio Vargas.

Concentrações Orfeônicas: momento de máxima comunhão

A conquista da juventude

Heitor Villa-Lobos sempre considerou o canto orfeônico como o mais poderoso e o mais eficiente instrumento para a educação popular, principalmente no que diz respeito à educação cívica e à valorização da Pátria. Acreditava que a sua obra significava uma ação de legítima catequese, ao lançar as bases do canto orfeônico e procurar, através deste, “despertar as energias raciais e fortalecer o

¹⁷⁷ Idem. Ibidem (p. 50-1).

sentimento do civismo”¹⁷⁸. Por isso, considerava-se “quase” um herói por haver iniciado a sua jornada em prol do desenvolvimento do canto orfeônico nas escolas:

“...Porque, com o seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele [o canto orfeônico] integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria. Um outro aspecto educativo que se torna evidente é o auxílio que o canto coletivo veio prestar à formação moral e cívica da infância brasileira... O hábito de comemorar as grandes datas e de festejar os grandes acontecimentos da História do Brasil encontrou nessa nova disciplina um enorme propulsor de energias cívicas. Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar os seus atos e adquire, sem dúvida, o que é sobremodo apreciável, uma coincidência musical autenticamente brasileira. E as gerações novas, tocadas por esse sopro renovador e dinamogênico, colocarão acima de todos os interesses humanos o símbolo sagrado da Pátria.”¹⁷⁹

A conquista e a disciplinarização da juventude foram metas importantes de Vargas. O Presidente acreditava que através de alguns mecanismos disciplinadores seria possível solucionar “o problema do fortalecimento da raça, assegurando o preparo cultural e eugênico das novas gerações”¹⁸⁰. Considerava que era na formação da mocidade que se manifestava o fundamento de uma política construtiva e dinâmica, e que a “fuga dos campos, o desamor pela gleba, a caça ao emprego público, as falhas de organização, as influências rotineiras e os vícios da falsa civilização” eram produtos de uma educação insuficiente e sem objetivos claros. A luta deveria ser travada para a definição de uma nova mocidade, sadia e habilitada profissionalmente¹⁸¹.

Por essa razão, todas as iniciativas nesse sentido obtiveram apoio do Estado, desde a institucionalização do ensino do canto orfeônico até a

¹⁷⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* - VI/6 (abril 1946) (p. 505).

¹⁷⁹ *Idem*. *Ibidem* (p. 501-2).

¹⁸⁰ “O Discurso do Presidente Getúlio Vargas”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, Quinta-feira, 8 de Setembro de 1938 – ano XI – Número 3.144.

¹⁸¹ *Idem*. *Ibidem*.

popularização do escotismo. Organizou-se, em junho de 1939, através da Federação Carioca de Escoteiros e sob os auspícios do Governo Federal, o Ajuri Escoteiro Inter-Estadual, com o concurso das Federações Escoteiras do Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e Pernambuco. Getúlio compareceu à solenidade de inauguração do Ajuri em companhia de representantes do gabinete militar, e proferiu seu caloroso discurso exaltando as importantes obras do escotismo no Brasil e no mundo (Anexo XIII). Ainda em 1939, foi organizada a “Juventude Brasileira” e a esta incorporada a União dos Escoteiros do Brasil¹⁸². A “Formatura da Juventude Brasileira” consistiria num grande evento comemorado todos os anos durante os festejos da Semana da Pátria¹⁸³.

Além da grande aptidão para cativar a juventude, o canto orfeônico era apontado por Villa-Lobos como um poderoso instrumento “propulsor de energias cívicas”. Essa característica assumia uma avaliação extremamente positiva perante o Governo. Em seu discurso, proferido durante os festejos do 7 de Setembro, em 1938, Getúlio também referia-se à importância de cultuar os heróis e as glórias passadas. Esta consagração, longe de se transformar numa atitude de pura contemplação, deveria estar revestida pela “grandiosidade de um compromisso público”, garantindo aos próceres que, pela memória de seus feitos,

¹⁸² “Decreto-Lei N. 2.310 – de 14 de junho de 1940 – Incorpora à Juventude Brasileira a União dos Escoteiros do Brasil” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1940 – Volume III – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de abril a junho – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940 (p. 339).

¹⁸³ Aparentemente, esta cerimônia fora realizada somente nos anos de 1940 e 1941, pois na Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil existem apenas dois Decretos-Lei formulando as disposições para a Formatura Geral da Juventude Brasileira, o N. 2.536, de 27 de agosto de 1940, e o N. 3.546, de 22 de agosto de 1941. Cf. Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1940 e 1941 – Volumes V – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de julho a setembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1940 (p. 268 e 240, respectivamente). Alcir Lenharo apontou outros motivos que justificaram a instituição da Juventude Brasileira e o mecanismo que foi utilizado para manter em vigor sua motivação ideológica: “...o poder decidiu-se por desestruturar a vida político-partidária deslocando através do seu congelamento, a dimensão política dos partidos para a sociedade. A Democracia agora era social... Iniciativas de organizações setoriais de massa também não foram adiante. O movimento de Organização Nacional da Juventude, uma tentativa de militarização dos jovens, foi recusado e refeito em um programa de educação moral e cívica...”. Cf. LENHARO, Alcir. Ob. cit. (p. 36) A respeito da organização da Juventude Brasileira, Nelson J. Garcia destacou que “Essa entidade fora criada sob inspiração de suas congêneres na Itália – ‘Balila’ e ‘Avanguardisti’ – e na Alemanha – ‘Juventude Hitlerista’ – e destinava-se a promover a educação física, moral e cívica de crianças e jovens de sete a dezoito anos”. Cf. GARCIA, Nelson J. Ob. cit. (p. 115). Sobre a instituição da Juventude Hitlerista, Alcir Lenharo destacou ainda, a sua importância como criadora de “reservas humanas”, pois “A partir de 1936 a adesão à instituição tornou-se obrigatória. O jovem nazista passa a ser mergulhado no espírito do nacional-socialismo; ele será educado para fazer o elogio da força, da disciplina, da militarização”. Cf. LENHARO, Alcir. Nazismo. “O triunfo da vontade”. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

o seu exemplo seria perpetuado, primando-se irredutivelmente pela busca da prosperidade nacional.

As primeiras demonstrações de canto orfeônico, como vimos anteriormente, foram realizadas em São Paulo, sob os auspícios do interventor federal João Alberto. O objetivo projetado para estas concentrações, segundo Villa-Lobos, era a “difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional entre a massa popular e entre as novas gerações.”¹⁸⁴. Ou seja, desde o início, o plano de Villa-Lobos voltava a sua atenção para a questão da educação da juventude e para a retomada dos valores cívico-patrióticos.

Segundo Villa-Lobos, essas primeiras demonstrações cívico-orfeônicas, não poderiam ser consideradas como exhibições recreativas ou artísticas, pois o seu único objetivo era mostrar o progresso cívico alcançado pelas escolas desde o início do projeto. Ele acreditava que o brasileiro, “talvez em consequência de razões raciais, de clima, de meio, ou dos poucos séculos de existência do Brasil” ainda não conseguia compreender a importância da disciplina coletiva¹⁸⁵.

Aproximadamente cinco meses depois da instituição da obrigatoriedade do ensino de música e canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal, foi realizada uma nova demonstração orfeônica, unindo-se 18.000 vozes de alunos das escolas primárias, técnico-secundárias, Instituto de Educação e Orfeão de Professores. A partir desse momento, a prática das concentrações orfeônicas se tornou constante, sendo que esses eventos, passaram a ser organizados principalmente em dias de comemorações cívicas, como o Dia da Bandeira, o Dia da Independência, etc., ou em outras datas comemorativas, como o Dia da Árvore, o Dia da Música, o Dia do Trabalho... O repertório apresentado nas concentrações orfeônicas geralmente era composto pelo Hino Nacional, outros hinos cívicos, canções de inspiração folclórica e algumas composições do repertório da música universal ou religiosa. O programa planejado para a demonstração orfeônica realizada por ocasião da “Hora da Independência”, durante as comemorações da Semana da Pátria de 1939, por exemplo, era composto das seguintes canções¹⁸⁶:

¹⁸⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* VI/6 (abril 1946) (p. 506).

¹⁸⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. (p. 12-13).

¹⁸⁶ Retirado de documento arquivado no CPDOC – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 281.

Programa

1. Hino Nacional (Francisco Manuel – Duque Estrada)

ORAÇÃO DO SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA À NAÇÃO BRASILEIRA

2. Hino Nacional (Francisco Manuel – Duque Estrada)
3. Hino da Independência (Pedro I – Evaristo da Veiga)
4. Coqueiral (efeito orfeônico)
5. Hino à Bandeira (Francisco Braga – Olavo Bilac)
6. Imagem da Bandeira (efeito orfeônico)
7. Letreiro (efeito orfeônico)
8. Hino da República (Leopoldo Miguez – Medeiros e Albuquerque)
9. Ondas (efeito orfeônico)
10. Hino Acadêmico (Carlos Gomes – Bittencourt Sampaio)
11. Terror (efeito orfeônico)
12. Sete de Setembro (Thiers Cardoso – Obertal Chaves)
13. 1ª. Saudação: Viva o Brasil! (efeito orfeônico)
14. 2ª. Saudação: Salve Terra Brasileira! (efeito orfeônico)
15. Canção em louvor do Rio de Janeiro (Ernesto Nazareth – Leôncio Corrêa)
16. Improvisações (manossolfa)
17. Sertanejo do Brasil (Clóvis Cameiro – Clóvis Cameiro). Solista: Augusto Calheiros.
18. As cores da Bandeira (efeito orfeônico)
19. Heróis do Brasil (Villa-Lobos – Paula Barros)
20. Saudação ao Presidente (efeito musical)
21. Hino Nacional (Francisco Manuel – Duque Estrada)

SAÍDA DOS ESCOLARES AO CANTO DO PAGÉ

À medida que o ensino cívico-musical empreendido pela SEMA foi sendo ampliado, e Villa-Lobos foi adquirindo maior confiança por parte das autoridades da educação, principalmente, as concentrações orfeônicas foram aumentando em proporção e frequência, transformando-se na “menina-dos-olhos” do próprio maestro. Seu foco passara a ser o grande público, a *multidão*, que participava e assistia a esses grandes eventos.

As concentrações cívico-orfeônicas funcionavam como uma espécie de vitrine das conquistas efetuadas pela SEMA, representando o momento no qual todos os envolvidos no processo uniam suas vitórias particulares transformando-as num ato todo-poderoso de emoção coletiva; como se não bastasse a apreensão do conhecimento musical e a identidade e motivação cívica adquiridas através do ensino disseminado pela SEMA nas escolas e colégios e em toda a sociedade carioca, de maneira geral. Era necessário *demonstrar* a conquista

ideológica da população e, principalmente da população jovem, em imensas *demonstrações orfeônicas*, onde eram reiterados – milhares de vezes – hinos e odes à Nação e a seu Chefe.

Para o Governo, estes eventos atingiam um alto grau de significação. Eram nada menos do que dezenas de milhares de pessoas, perfeitamente organizadas e disciplinadas, proclamando as glórias ao Brasil e os vivas ao poder constituído, especialmente à figura do Chefe máximo da Nação: Getúlio Vargas. E Getúlio aproveitava bem esses momentos.

Semana da Pátria

Os festejos comemorativos do “Dia da Pátria” iniciavam-se na semana que antecede o 7 de Setembro, a qual passou a ser chamada “Semana do Brasil”. Durante toda essa semana as casas comerciais deveriam enfeitar-se com as cores da bandeira nacional. Diariamente ocorria o pronunciamento das autoridades civis, do Exército, e da Marinha durante a *Hora do Brasil* e em outros momentos distribuídos ao longo da programação do rádio. Em todas as escolas, as professoras dedicavam 5 minutos de sua aula a lembrar a importância das datas cívicas e, em especial, das festas da Independência.

O dia no qual se iniciava a festa variava de ano para ano. Apresentarei dois programas realizados em anos distintos, o primeiro data de 1940 e o segundo refere-se ao ano de 1942.

1º Programa¹⁸⁷:

I. Dia 4 de Setembro:

Formatura Geral da Juventude Brasileira, no Distrito Federal e nas principais cidades do país. A formatura realizar-se-á as 9 horas da manhã. No Distrito Federal a solenidade será realizada na Praça Deodoro. Tomarão parte na formatura 31.466 jovens de 11 a 18 anos de idade.

II. Dia 7 de Setembro, no Distrito Federal:

1. As 9 horas da manhã. – Parada militar, na Praça Deodoro, promovida pelo Ministério da Guerra com a cooperação do Ministério da Marinha.

¹⁸⁷ Extraído de uma carta sem assinatura enviada ao Presidente, provavelmente escrita por Gustavo Capanema. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 269.

2. As 3 horas da tarde. – Lançamento da *pedra fundamental* do monumento do Barão do Rio Branco, na Esplanada do Castelo. Solenidade promovida pelo Ministério das Relações Exteriores.
3. As 4 horas da tarde. – Grande concentração orfeônica, no estádio do Vasco da Gama, promovida pelo Ministério da Educação.
Discurso do Sr. Presidente da República.
4. As 9 horas da noite. – Sarau de gala no Teatro Municipal, promovido pela Prefeitura do Distrito Federal.

2º Programa¹⁸⁸:

- I. Dia 5 de Setembro (Sábado)
 1. As 11 horas da manhã. – Visita ao túmulo da Imperatriz Leopoldina, no Convento de Santo Antônio, falando D. Maria Eugênio Celso.
 2. As 3 horas da tarde. – Romaria cívica à estátua de D. Pedro I, falando Dr. Medeiros Netto. Da praça Tiradentes a romaria se deslocará para o Largo de São Francisco onde junto à estátua de José Bonifácio falará o Dr. Antônio Carlos.
 3. As 9 horas da noite. – Parada de fogo
- II. Dia 6 de Setembro (Domingo)
 1. As 10 horas da manhã. – Parada da Mocidade pelas Avenidas Rio Branco e Beira Mar até o Largo da Glória
 2. As 9 horas da noite. – Retreta – Praça Paris ou Feira de Amostras
 3. As 9:30 horas da noite. – Sessão cívica no Teatro Municipal.
- III. Dia 7 de Setembro (2ª feira)
 1. As 9 horas da manhã. – Parada militar.
 2. As 4 horas da tarde. – HORA DA INDEPENDÊNCIA
Parada aérea, concentração cívica, saudação à Pátria pelo Sr. Presidente da República
 3. As 6 horas da tarde. – Te-Deum solene na Candelária
 4. As 9 horas da noite. – Festa veneziana, com queima de fogos de artifício ao largo da Praça Paris.

Os dois programas são compostos por uma série de eventos de caráter cívico e militar distribuídos pela semana de acordo com as conveniências. O único evento que se manteve, ao longo dos anos, no mesmo dia – 7 de setembro – à mesma hora – 4 horas da tarde, “Hora da Independência” - foi a demonstração de

¹⁸⁸ Extraído de “Festejos Comemorativos do ‘Dia da Pátria’”. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 156.

canto orfeônico, sob a regência do Maestro Heitor Villa-Lobos, promovida pelo Ministério de Educação e Saúde.

Getúlio comparecia especialmente a dois desses eventos: a Formatura da Juventude Brasileira e a “Hora da Independência”, mas somente neste último falava à Nação¹⁸⁹. Aproximadamente na metade da apresentação de canto orfeônico - todos os anos - Getúlio proferia seu discurso, sua oração em comemoração às festas da Independência. Logo depois, retomava-se a cantoria das crianças.

Este era o ponto máximo da festa: o momento no qual o apelo do Chefe da Nação entrava em perfeita consonância com o canto dos jovens (dirigidos por Villa-Lobos) fazendo com que ambos discursos fossem fundidos em uma só voz que falava a todos os brasileiros. É importante perceber que essa voz una estava composta por elementos de ambos lados, ou seja, que a tonalidade e a frequência das palavras não possuíam um único regulador. Estas ocasiões, sem dúvida, sintetizam o auge da comunhão ideológica e até operacional – organicidade, disciplina coletiva, etc... - entre o projeto educativo de Villa-Lobos e o projeto político de Vargas. Embora aplicados em distintos campos, ambos projetos possuíam metas claramente convergentes.

Para Villa-Lobos, os concertos em estádios de futebol (Vasco, Fluminense, etc.), praças públicas (Esplanada do Castelo, Largo do Russell, etc.), cinemas, escolas primárias, etc., significaram a aproximação com um novo público, formado por representantes de diversas classes sociais. Com o apoio do Ministério da Educação e Saúde, foram utilizados os mais variados materiais de propaganda para atrair as massas às concentrações cívico-artísticas¹⁹⁰. Incitava-se a participação de todos os segmentos sociais, enfim, de todos os brasileiros, procurando criar um ambiente de plena harmonia social.

“Soldados do Brasil, Homens do Mar, Operários, Mocidade
Acadêmica, Intelectuais, Educadores, Artistas, Almas Femininas,

¹⁸⁹ Correspondência enviada pelo Ministério da Educação ao Ministro Francisco Campos convidando-o a comparecer às solenidades em comemoração do Dia da Pátria. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 272.

¹⁹⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. Ob. cit. (v. 1 – parte II – p. 260-1).

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 da nossa pátria, atravessando a
grande crise da 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! ...

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

- Pela Voz Humana, pelo Canto Orfeônico!!!

Propagado pelas Escolas Públicas o Canto Orfeônico erradia
entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina
espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à
Humanidade!!! ...”¹⁹¹

Alcir Lenharo explicou de que maneira o Estado utilizou o mito da
harmonia social em diversas dimensões de seu projeto político para maquiar uma
recorrente estratégia de dominação: “A ordem corporativa proposta vinha
confirmar, como se declarava então, a substituição do negativo conceito da luta de
classes pelo conceito positivo de colaboração de classes.....A estratégia jurídica
de aliciamento e a proposta corporativista de sindicalização [por exemplo]
apontam para uma política especialmente orientada de controle da classe operária
e de sua reestruturação a partir da orientação imprimida pelo poder...”¹⁹².

Algumas vezes, Villa-Lobos comparou as concentrações cívico-orfeônicas
com outros mega-eventos – também utilizados pelo poder público para aliciar as
massas, criando um clima de “união coletiva por um ideal” - como partidas de
futebol ou grandes prêmios de corridas de cavalo (neste último, sob a
predominância de um público mais aristocrático). Mas, apesar de admitir que as
concentrações orfeônicas custavam um alto preço aos cofres públicos, o peso de
seus benefícios era absolutamente incomparável.

¹⁹¹ VILLA-LOBOS, Heitor. “Avante, Brasileiros!!!”. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 65 –
ed.civ.art./c.orf. - HVL 04.02.01. O primeiro trecho deste documento é assinado por Roquette Pinto.

¹⁹² LENHARO, Alcir. Ob. cit. (p.22).

O primeiro aspecto que diferencia imediatamente as concentrações cívico-escolares dos mega-eventos esportivos, argumenta Villa-Lobos, é que estes já haviam se transviado “...de úteis demonstrações recreativas de educação física-social, em verdadeiras realizações de interesse industrial e expansões viciosas da competição humana”. As concentrações orfeônicas, além de serem apreciadas gratuitamente pelo povo, eram mantidas unicamente para fins cívico-sociais e artísticos, sem visar lucros ou exhibições pessoais¹⁹³.

O preço da cantoria

À medida que essas concentrações cívicas cresciam em volume e em importância, aumentava também a verba gasta com o evento. As primeiras grandes concentrações, mesmo as programadas para os festejos do Dia da Pátria – de 1935 a 1938 -, não representavam grandes custos para o Estado. Por exemplo: a SEMA elaborou um plano orçamentário para uma concentração orfeônica que seria realizada com 20.000 crianças na Esplanada do Castelo no dia 7 de Setembro (Anexo XIV), apresentando para os gastos totais o valor de 23:040\$000 (vinte e três contos e quarenta mil réis).

Em 1936, durante os festejos comemorativos do centenário de nascimento de Carlos Gomes foram programados três concertos, dois deles sob a responsabilidade de Villa-Lobos: uma concentração orfeônica no estádio do Fluminense e a apresentação da ópera “Colombo”, do compositor homenageado, no Teatro Municipal. Francisco Mignone ficou encarregado do último concerto, também realizado no Teatro Municipal, onde foram apresentadas diversas obras para orquestra de Carlos Gomes. Para este concerto, Mignone apresentou um orçamento total de 20:500\$000 (vinte contos e quinhentos mil réis), discriminando as despesas com o pagamento dos professores da orquestra e individuais, pagamento ao maestro regente, ensaiador e preparador, cópia do material de orquestra, direitos autorais e transporte de instrumentos¹⁹⁴.

A primeira planilha orçamentária apresentada por Villa-Lobos solicitava, para a realização do evento, um total de 127:000\$000 (cento e vinte e sete contos

¹⁹³ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 66 – ed.civ.art/c.orf. – HVL 04.02.14 .

de réis), oitenta para o concerto no Teatro Municipal e quarenta e sete para a concentração orfeônica. Muito mais detalhado do que o orçamento apresentado por Mignone, neste, os gastos vinham discriminados da seguinte forma¹⁹⁵:

<u>NO THEATRO MUNICIPAL</u>	
<u>ORÇAMENTO</u>	
ORPHEÃO DE PROFESSORES (150 efetivos).....	12:000\$000
CONTRATADOS.....100 professores.....	12:000\$000
PASSAGENS E GRATIFICAÇÃO PARA 150 ALUNOS	
DAS ESCOLAS TÉCNICAS SECUNDÁRIAS, 70 MÚ -	
SICOS DA POLÍCIA MUNICIPAL E 80 SOLDADOS DO	
BATALHÃO DA FORTALEZA DE S. JOÃO.....	4:500\$000
5 SOLISTAS.....	5:000\$000
IMPRESSÃO DAS PARTES DE COROS.....	5:000\$000
COPIAS DO MATERIAL DE ORQUESTRA E BANDA.....	3:000\$000
SCENOGRAFIA.....	20:000\$000
GRATIFICAÇÃO PARA ORQUESTRA DO TEATRO	
MUNICIPAL (8 ENSAIOS E EXECUÇÃO).....	10:000\$000
PROFESSORES DE ORQUESTRA EXTRAS (10).....	1:500\$000
MAESTROS AUXILIARES DE COROS (3).....	3:000\$000
GRATIFICAÇÃO AOS PROFESSORES QUE IRÃO	
ENSAIAR OS ALUNOS E SOLDADOS.....	1:000\$000
HONORÁRIOS DO REGENTE-CHEFE.....	3:000\$000
TOTAL.....	80:000\$000
<u>NO STADIUM DO FLUMINENSE (ao ar livre)</u>	
<u>ORÇAMENTO</u>	
ORPHEÃO DE 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
GRATIFICAÇÃO À BANDA.....	1:000\$000
CACHET 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 AUTOS-FALANTES (TÉCNICO).....	6:000\$000
TOTAL (NO STADIUM).....	47:000\$000
TOTAL (NO THEATRO).....	80:000\$000
DESPESA TOTAL.....	127:000\$000

Estes concertos provocaram despesas mais significativas aos cofres públicos. Os valores solicitados por Villa-Lobos nem se comparam aos pouco mais de vinte contos solicitados pelo Maestro Francisco Mignone. Observa-se que, somente os gastos com a contratação do Orfeão de Professores somam 18:000\$000 (dezoito contos de réis), e de outros professores contratados para engrossar os corpos do Orfeão e da Orquestra mais 16:500\$000 (dezesseis

¹⁹⁴ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 34 – fot. 748-749.

¹⁹⁵ Retirado de Documento arquivado no CPDOC – GC c 1935.09.26 – rolo 34 – fot. 746.

contos e quinhentos mil réis). Isso sem contar os honorários do regente-chefe – H. Villa-Lobos – que somam outros 5:000\$000 (cinco contos de réis).

Após negociações realizadas diretamente entre H. Villa-Lobos e o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o valor total dos gastos acabou sendo diminuído para 94:000\$000 (noventa e quatro contos de réis), embora os honorários do regente-chefe não sofressem nenhum desconto¹⁹⁶.

Na organização das festas da Semana da Pátria de 1940 – para a Parada da Juventude Brasileira e a solenidade da Hora da Independência - foram gastos quase oitocentos contos de réis, distribuídos da seguinte forma¹⁹⁷:

Importância gasta diretamente pelo Departamento Nacional de Educação (não discriminada)	91:411\$800
Importância a ser paga à Companhia de Carris, Luz e Força do Rio de Janeiro (Light)	324:411\$000
Importância a ser paga ao Maestro Villa-Lobos	188:500\$000
Importância entregue a diversos funcionários do Ministério e da Prefeitura do Distrito Federal	109:458\$700
Importância a ser entregue ao Serviço de Obras	85:259\$700
Soma	<u>799:041\$200</u>

O valor pago a Villa-Lobos soma 188:500\$000 (cento e oitenta e oito contos e quinhentos mil réis) não discriminados. Considerando-se que, para o concerto de canto orfeônico realizado no estádio do Fluminense por ocasião do Centenário de Carlos Gomes, foram gastos 47:000\$000 (quarenta e sete contos de réis), o valor consumido por esta única concentração orfeônica representa mais de quatro vezes o total da primeira. Não é a toa que o General Pinto, representante do Gabinete Militar da Presidência da República, enviou uma missiva¹⁹⁸ ao próprio Getúlio destacando que:

¹⁹⁶ Retirado de Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 34 – fot. 757. Embora neste plano orçamentário – datado de 20 de março de 1936 – seja apresentado um total de gastos de 53:000\$000 (cinquenta e três contos de réis) com o concerto que seria realizado no Teatro Municipal, existe um ofício enviado pela SEMA em 26 de junho do mesmo ano, esclarecendo que os custos acertados para este concerto seriam de 60:000\$000 (sessenta contos de réis). Cf. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 34 – fot. 786 – 787.

¹⁹⁷ Retirado de Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 276.

¹⁹⁸ Documento arquivado no CPDOC - Arquivo Gustavo Capanema - GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 279.

“...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 transportes, numa importância de 324:411\$000, paga à Light...”

Mais adiante, o General ainda chama a atenção para outras despesas praticadas de maneira irresponsável pelo governo, apresentando alguns valores superfaturados pagos pelos produtos utilizados para a organização do evento:

“...Releva notar ainda que, enquanto se vende, a domicílio, para o pequeno consumo 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, pela qual se pagou a importância de 1\$400 por litro, para uma compra de 5.000 litros.

Outras despesas menores, como sejam almoços do pessoal da Polícia a 16\$000 etc. merecem ainda reparo...”

Parecem haver ocorrido alguns contratempos para a efetivação do pagamento desta soma de cento e oitenta e oito contos e quinhentos mil réis a Villa-Lobos pois, em maio de 1941, Gustavo Capanema escrevia uma carta ao maestro, reiterando os melhores agradecimentos pela “alta valia da colaboração por V.S. prestada para o êxito das comemorações cívicas em questão [Semana da Pátria de 1940], e adiantando que o Ministério da Educação e Saúde vinha trabalhando junto ao Ministério da Fazenda para que os compromissos financeiros assumidos por conta deste evento fossem saldados o mais brevemente possível, mediante abertura de crédito especial¹⁹⁹. Este crédito especial foi aberto efetivamente pelo Decreto-Lei N. 3.696, de 9 de Outubro de 1941²⁰⁰, que visava cobrir também outros gastos realizados durante as festas da Semana da Pátria.

¹⁹⁹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Sessão de Correspondências - No. 2.159.

²⁰⁰ “Decreto-Lei N. 3.696 – de 9 de outubro de 1941 – Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 571:030\$2, para liquidação de despesa” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1941 – Volume VII – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de outubro a dezembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941 (p. 151).

Para as comemorações do ano de 1941, buscando prevenir contratempos desse tipo, o Ministério da Educação e Saúde solicitou a abertura do crédito especial de 800:000\$000 (oitocentos contos de réis) antes da realização das comemorações do 7 de Setembro²⁰¹. Para entender como era extremamente elevada a quantia direcionada a estes encargos, basta conhecer que no mesmo dia, 4 de setembro de 1941, o Governo também abria, pelo Ministério da Educação e Saúde, um crédito de apenas 202:000\$0 (duzentos e dois contos de réis) para o Serviço Nacional de Lepra (Decreto-lei No. 3585)²⁰² e que no mesmo ano, destinara 50:000\$0 (cinquenta contos de réis) para as despesas com a organização do “Primeiro Congresso de Brasilidade”²⁰³ e 75:000\$0 (setenta e cinco contos de réis) para despesas com a Primeira Conferência Nacional de Educação e com a Primeira Conferência Nacional de Saúde (Decreto-lei No. 3809 de 7/11/1941)²⁰⁴.

As despesas com as concentrações orfeônicas chegaram a cifras verdadeiramente astronômicas e o Estado continuou bancando-as. Seguramente, porque o retorno era, de fato, compensador. Nelson Garcia chamou a atenção para a função essencial das manifestações e solenidades na dimensão propagandística: “...sugerir uma impressão de unidade e comunhão coletivas e de gerar estados de tensão emocional. A partir daí, os espetáculos realizados em presença de grandes multidões, permitem anestesiar o senso crítico dos receptores, tornando-os mais permeáveis às mensagens emitidas.”²⁰⁵ O Estado Novo buscava atingir, através do uso da propaganda, a legitimidade necessária à sua manutenção: “...A difusão das mensagens, realizada de forma intensa,

²⁰¹ “Decreto-Lei N. 3.584 – de 4 de setembro de 1941 – Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 800:000\$0 para as comemorações da Semana da Independência” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1941 – Volume V – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de julho a setembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941 (p. 279).

²⁰² Legislação Brasileira – Senado Federal/Subsecretaria de Informações.

<http://www.senado.gov.br/web/secsdefa/principa.shtm>

²⁰³ “Decreto-Lei N. 3.877 – de 4 de dezembro de 1941 – Abre, pelo Ministério da Educação e Saúde, o crédito especial de 50:000\$0, para despesas do Primeiro Congresso de Brasilidade” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1941 – Volume VII – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de outubro a dezembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941 (p. 575).

²⁰⁴ Legislação Brasileira – Senado Federal/Subsecretaria de Informações.

<http://www.senado.gov.br/web/secsdefa/principa.shtm>

²⁰⁵ GARCIA, Nelson J. Ob. cit. (p. 113) Este autor também destaca as principais datas em que eram promovidas grandes manifestações e eventos públicos, como o aniversário de Getúlio – 19 de abril -, o dia do trabalho, a semana da pátria em setembro, a revolução de 30 em 3 de outubro e o aniversário da implantação do “Estado Nacional” em 10 de novembro.

informando de maneira uniforme e exigindo, muitas vezes, que os receptores se aglomerassem e se reunissem, acabou por gerar expectativas e produzir união. Além disso, a legitimação do regime em função dos interesses atendidos e pelo apoio recebido, tornava atendimentos e apoios necessários à manutenção da legitimidade. Através da propaganda estabeleceu-se, ainda que mínima, uma forma de participação onde o reconhecimento implícito dos receptores como interlocutores válidos implicava a ampliação de seu espaço...²⁰⁶. Também estudando os mecanismos utilizados para a legitimação do regime, Lenharo, concordando com Garcia, aponta que “As manifestações públicas visavam atestar a impressão de unanimidade dessa comunhão nacional, desse bem-estar político, dessa aceitação das diretrizes impostas sem possibilidade de contestação. Principalmente nos comícios dos 1^{os} de maio, os trabalhadores eram reunidos em estádios e praças públicas para refazer o ritual de sua participação e para que lhes fossem anunciados os novos ganhos oferecidos, que eles, sozinhos, não teriam condições de alcançar...”²⁰⁷.

Nos dias que rondavam o 7 de Setembro, todos os jornais do Rio de Janeiro e vários jornais de outros Estados traziam garbosas manchetes sobre as comemorações da “Semana da Pátria”, principalmente a respeito da grande demonstração orfeônica e do discurso do Presidente:

“...o Ministério da Educação vem desenvolvendo grande atividade no sentido de dar o maior brilho possível, às solenidades da ‘Parada da Mocidade’ e da ‘Hora da Independência’, que se realizarão por ocasião dos festejos comemorativos da ‘Semana da Pátria’ a transcorrer nos primeiros sete dias de setembro próximo entrante...

...A ‘Hora da Independência’ terá lugar no dia 7 de setembro, às 16 horas, no estádio do Clube de Regatas Vasco da Gama e consistirá numa demonstração cívico-orfeônica, na qual tomarão parte 30 mil crianças das escolas primárias e secundárias e 11 bandas militares do

²⁰⁶ Idem. *Ibidem* (p. 128).

²⁰⁷ LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas: Papirus, 1986 (p. 50 – 1).

Exército, da Marinha, da Polícia e do Corpo de Bombeiros, sob a regência do maestro Villa-Lobos...”²⁰⁸

“A festa cívica realizada ontem no Estádio do Vasco da Gama ofereceu um espetáculo inesquecível aos milhares de assistentes que aplaudiram, com grande vibração patriótica as palavras do Presidente Getúlio Vargas e as manifestações de arte, a cargo do maestro Villa-Lobos e do Orfeão imenso, composto de trinta mil crianças.”²⁰⁹

Invariavelmente, as crianças, além de cantar os hinos e as canções cívicas, folclóricas ou do repertório de música universal que estavam programadas para cada demonstração, realizavam homenagens ou grandiosas ovações ao Chefe, dotando o evento dum profundo caráter simbólico, ao aproximar a inocência e sinceridade infantis do comandante supremo da Nação Brasileira, fazendo com que este revelasse todo o seu carisma e sensibilidade:

“...As crianças desceram, em massa, das arquibancadas para o centro do campo e ergueram um ‘viva’ ao Sr. Getúlio Vargas, entoando então o cântico ‘Viva o Brasil’. Esse fecho do magnífico espetáculo de civismo despertou grande entusiasmo na multidão e o próprio chefe do Governo, emocionado, agradeceu, acenando com o chapéu aos colegas...”²¹⁰

Arnaldo Contier destacou que, pelo caráter grandiloquente dessas celebrações orfeônicas, a música propriamente dita, situava-se numa posição secundária em relação ao discurso verbalizado. A verdadeira função da música seria “inebriar os espectadores para que estes ouvissem os fortes apelos populistas assentados no nacionalismo”²¹¹. O momento da concentração orfeônica possuía um caráter de profunda religiosidade. Milhares de pessoas de diferentes profissões, extração social e idades, reunidas, cantando em coro canções em

²⁰⁸ “O Ministério da Educação promoverá a ‘parada da Mocidade’ e a ‘Hora da Independência’”. Em *Correio Paulistano*. São Paulo, Quarta-feira, 30 de agosto de 1939 – ano LXXXVI – no. 25.609 (p. 2).

²⁰⁹ “As comemorações do Dia da Pátria no Estádio do Vasco da Gama”. Em *A Noite*. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1939.

²¹⁰ Recorte de jornal sem nome, sem título, sem data, sem número de página, arquivado no CPDOC – Arquivo Getúlio Vargas – Remessa Suplementar 2 – 1938.02.05 – 3^a Pasta.

²¹¹ CONTIER, A.D. Ob. cit. (v.1 – parte II - p. 291).

louvor à Pátria, devotando sua confiança em seus dirigentes, em seu Chefe, em seu maestro...

Segundo Contier, Villa-Lobos acreditava que durante as grandes concentrações orfeônicas, o estádio de futebol transformava-se numa espécie de templo onde, confundindo-se com o coletivo, o indivíduo ouvia de uma vez só e de uma mesma maneira, o discurso proferido pelo Chefe ou os cânticos cívicos e patrióticos entoados pela imensa massa coral. Inserida nesse clima, onde “Ressaltava-se o aspecto *tribal* ou das sociedades primitivas..., ... a multidão silenciosa deveria demonstrar o seu profundo respeito ao Chefe ou Caudilho, símbolo e representante máximo desse *Brasil Novo*.”²¹².

Alcir Lenharo estudou os processos de dominação de massa gerados a partir de um “corpo teológico do poder” fundado sobre um consistente mecanismo de “sacralização da política”. Este historiador destacou que alguns ideólogos do Estado Novo, como Francisco Campos, entendiam que a nova teologia política não deveria pautar-se por processos racionais de integração, uma vez que a vida política é determinada pela irracionalidade e pela ininteligibilidade. Nessa situação, o sujeito “despoja-se de sua personalidade e passa a pertencer de corpo e alma à nação, ao estado, ao partido e sentir, como nas palavras de Gentile, ‘o interesse geral como o seu próprio’ ao mesmo tempo que converte a sua vontade na ‘vontade do todo’...”²¹³. Lenharo sublinha, ainda, que o discurso do poder, durante o Estado Novo, recorrera a um conjunto de símbolos, imagens e personagens que compõem o imaginário cristão, e que, em certo nível, delineiam uma “projeção da pessoa de Getúlio a um plano de divinização, desdobrável em uma trindade de imagens que se interpenetram e se contêm em uma só: Getúlio...”²¹⁴. Nas concentrações orfeônicas Getúlio surgia envolto em uma áurea de poder místico, impressionando a mesma massa que lhe conferia este poder. É principalmente em razão da fortaleza hipnótica atingida nessas ocasiões, que Getúlio não abria mão desses monstruosos eventos.

²¹² CONTIER, A.D. Ob. cit. (v.1 – parte II - p. 263).

²¹³ LENHARO, Alcir. Ob. cit. (p. 153).

²¹⁴ Idem. Ibidem. (p. 194).

Da sua parte, Heitor Villa-Lobos, também saía fortalecido dessa investida. Responsável pela disseminação do canto orfeônico e pela iniciativa da realização das concentrações orfeônicas, sua popularidade e sua seita de admiradores cresciam a largos passos. Dessa maneira, seu discurso, suas idéias, se espalhavam e criavam uma legião de súditos que reiterariam sua mensagem através das gerações. Concretizava-se assim, a obra catequética, da qual tanto se orgulharia mais tarde.

Em seu trabalho sobre o Estado Novo, Edgard Carone aponta que esse foi o primeiro momento na história do país em que se tentou dar um sentido mítico ao Estado e a seus expoentes e chefes. Pela primeira vez, o fenômeno da mitificação seria manifestado contemporaneamente aos sujeitos mitificados. Completa, destacando que “A personificação do mito é um dos traços que marcaram o fenômeno. Ele pode acentuar as qualidades do Chefe, mas, em escala menor, há repetição das mesmas características em personagens menores. Em cadeia, tenta-se mostrar como todos os líderes que se identificaram com o Estado Novo apresentaram traços e personalidades ímpares, que os distinguem dos outros, apesar de não atingirem o nível e qualidades do chefe da Nação”²¹⁵. Heitor Villa-Lobos, seguramente, estaria inserido nesse grupo de líderes mitificados pelo Estado durante o regime.

Financeiramente, o maestro também não tinha muito com o que se preocupar. Neste estágio de sua carreira artística, Villa-Lobos podia se dar ao luxo de negar apresentações e concertos que não lhe parecessem interessantes, pois a insegurança financeira não fazia mais parte de seu dia-a-dia. Em geral, era ele mesmo quem estabelecia o preço a ser pago pelo serviço e o contratante raramente se dignava a contestar-lhe o valor.

Consolidação da obra: Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

A SEMA foi extinta pelo Decreto No. 6.215 de 21 de Maio de 1938. Através deste mesmo Decreto, foram estabelecidas leis reguladoras para o funcionamento do Departamento de Música da Faculdade de Educação do Distrito

Federal com a finalidade de orientar o ensino de música e canto orfeônico em todas as instituições de ensino ligadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura, como era feito pela SEMA. Outra incumbência deste Departamento foi designar três funcionários indicados pelo seu Diretor para exercerem as funções de Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação, Chefe do Serviço de Música do Instituto de Educação e Chefe do Serviço de Música da Difusão Cultural.

Villa-Lobos foi nomeado Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação. Porém, em 1941, o compositor afastou-se do cargo para redimensionar o seu projeto de ensino cívico-musical para o âmbito nacional. Depois da longa temporada dedicada às crianças das escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, adquirira experiência e renome suficientes para assumir a coordenação de um projeto educativo que englobasse todas as escolas e demais instituições de ensino em todo o território nacional.

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

A construção da identidade nacional sempre foi questão de primeira ordem para Villa-Lobos. Segundo ele, o Brasil deveria trabalhar para conquistar uma posição de destaque no cenário internacional, afim de resguardar-se das fortes influências estrangeiras que contaminavam a cultura e a arte nacionais. Ele sustentava que o plano que estava sendo apresentado havia sido elaborado:

“...com a experiência de mais de 25 anos de observação e atuação diretas, nos meios musicais de todos os gêneros em todo o Brasil, na intenção de sempre procurar uma forma de desenvolver e fixar o característico fisionômico da nossa música, como da Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros,

²¹⁵ CARONE, Edgard. *O Estado Novo (1937–1945)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão Editorial S. A., 1977 (p. 166).

que já se impuseram no mundo, dominando as tendências dos países fracos, de povos indiferentes.”²¹⁶

Neste plano, Villa-Lobos propunha a criação de um Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical, ligado diretamente ao Ministério de Educação e Saúde. Este Departamento seria formado por uma Escola Nacional de Música, Escola de Estudos Superiores, Escola de Professores – da qual faria parte também um Curso para Formação de Regente de Banda - e uma Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais de Canto Orfeônico, que seriam responsáveis pelo controle da aplicação do ensino de Canto Orfeônico em todas as escolas (de todos os graus) do Brasil, além de zelar pela execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e a apreciação da música elevada e encaminhar as tendências folclorísticas 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 do material folclórico nacional. O Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical seria regido por um Conselho formado pelos diretores das quatro Divisões acima discriminadas²¹⁷. O Ministério, apesar de receber o projeto e enviar uma resposta a Villa-Lobos agradecendo as sugestões, não implementou este plano. Entretanto, em 1941, quando trabalhava na reforma do ensino secundário no país, Gustavo Capanema nomeou uma comissão de técnicos para elaborar um plano de reformas para o sistema de educação musical e artística nacional. Villa-Lobos encabeçou a comissão e conseguiu que esta aprovasse uma proposta anteriormente elaborada pelo próprio maestro para a criação de um Departamento Nacional de Música e

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

²¹⁷ Existem, pelo menos, outras duas versões do plano para este Departamento elaboradas pelo próprio Villa-Lobos. Apesar destas versões, considere o plano acima apresentado como o original entregue ao Ministro Capanema, pois ele fora arquivado juntamente com a carta de apresentação do plano enviada por Villa-Lobos e citada na nota anterior. Nestas outras versões, a instituição levaria o nome de “Departamento Nacional de Música, Educação, Cultura, Controle e Propaganda”, e seria responsável pela “implantação e cultivo da consciência musical para formação do sentimento nacional”. Na primeira destas versões (CPDOC – GC f 1937.02.19 – rolo 21 – fot. 723), o Departamento seria formado pela Escola Nacional de Professores Especializados (música cívica e folclórica) – incluindo a formação para Regente de Banda -, a Escola Nacional de Instrumentistas (música artística e científica), a Escola Nacional de Estudos Superiores (nível universitário) e o Serviço Nacional do Controle da Aplicação do Canto Orfeônico. As cadeiras indicadas para cada escola correspondem às do plano original. Na segunda versão (Museu Villa-Lobos – Pasta 69 – ed.civ.art./SEMA – HVL 04.05.07), o Departamento seria formado pela Divisão Nacional do Controle da Aplicação do Ensino Artístico e Realizações Musicais, Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais de Canto Orfeônico, Escola Nacional de Canto Orfeônico

Teatro (Anexo XV). Este Departamento era formado por 3 Divisões, organizadas da seguinte forma²¹⁸:

1ª DIVISÃO	2ª DIVISÃO	3ª DIVISÃO
<u>ENSINO DE MÚSICA E TEATRO</u>	<u>SERVIÇO NACIONAL DE MÚSICA</u>	<u>SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO</u>
1. Conservatório Nacional de Música 2. Conservatório Nacional de Canto Orfeônico 3. Conservatório Nacional de Teatro 4. Fiscalização de todos os estabelecimentos estaduais, municipais e particulares de música, canto orfeônico e teatro 5. Controle da prática do canto orfeônico e teatro nos estabelecimentos de ensino secundário, normal e profissional 6. Controle da repartição estadual destinada à direção do Canto Orfeônico e Teatro nas escolas primárias	1. Orquestra Nacional 2. Banda Nacional 3. Amparo e orientação das Sociedades Artísticas e dos Conjuntos Musicais (bandas, orquestras e coros) 4. Amparo pessoal aos Artistas 5. Controle artístico dos rádios, concertos, gravações, filmagens 6. Serviço de oficina de gravação, impressão	1. Teatro Nacional 2. Amparo às Companhias Nacionais de Teatro, de iniciativa particular 3. Controle do Teatro de Rádio

Além de dividir as instituições e organizar as funções que cada uma deveria exercer dentro do Departamento de Música e Teatro, Villa-Lobos também apresentou um plano discriminando o corpo de funcionários necessários para um bom funcionamento do Departamento. Acrescentava ainda que o Departamento Nacional de Música e Teatro deveria ser responsável pela censura artística em “todas as realizações de festejos e solenidades populares, particulares e oficiais, em todo o Brasil, como sejam, as festas de Carnaval, joaninas, etc.”²¹⁹.

Aproveitando as sugestões do maestro, o Governo, no mesmo ano, sancionou um Decreto-Lei²²⁰ aprovando a instituição do Departamento Nacional de Música e Teatro, o qual era composto pelos seguintes órgãos:

- I. Serviço de Administração
- II. Divisão de Ensino de Música e Teatro
- III. Conservatório Nacional de Música
- IV. Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

(música cívica e folclórica), Escola Nacional de Música (música artística e científica) – incluindo curso para formação de Regente de Banda -, Escola Nacional de Musicologia (nível universitário) e Orquestra Nacional.

²¹⁸ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 330 a 353.

²¹⁹ Criado em 1939, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – dentre as suas funções, contava com o dever de “fazer a censura ao teatro, cinema, radiodifusão, imprensa, além de censurar, organizar e patrocinar festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística”. Cf. Decreto-lei no. 1915/39. Em LEX, 1939 (p. 666 e 667) De certa maneira, neste plano, Villa-Lobos, sugeria a transmissão de algumas das responsabilidades do DIP ao Departamento Nacional de Música e Teatro. Cf. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 330 a 353.

²²⁰ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.02.13 – rolo 46 – fot. 333.

- V. Conservatório Nacional de Teatro
- VI. Serviço Nacional de Música
- VII. Serviço Nacional de Teatro

O mesmo Decreto-lei ainda estabelecia que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e o Conservatório Nacional de Teatro somente passariam a funcionar depois que decretos-lei especiais lhes definissem a organização e o regime de funcionamento.

De acordo com Villa-Lobos, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi criado pelo Governo Federal porque o ensino desta disciplina havia se transformado numa “necessidade estreitamente identificada com a vida cultural do país”, embora não houvesse controle sobre o trabalho que vinha sendo realizado nesse sentido em outros Estados, uma vez que sua jurisdição se limitava ao Distrito Federal. Por essa razão, impunha-se a necessidade da divulgação e do controle do ensino do canto orfeônico em todo o território nacional o mais brevemente possível, para evitar resultados indesejáveis.

Os processos técnicos do ensino do canto orfeônico, argumentava o maestro, eram fruto da fusão da aplicação rigorosa da Biologia e da Psicologia Educacionais aliadas ao aperfeiçoamento instintivo da sensibilidade musical, sempre tendo em vista o aprimoramento da percepção individual e coletiva. A benéfica prática do canto orfeônico, precisava ser monitorada pelo professor, que devia compreender plenamente o conjunto formado pela unidade de movimento no ritmo, pela afinação e pela percepção exata do som. Devido ao ineditismo destes processos de ensino, afirmava Villa-Lobos, surgia a necessidade da criação de um estabelecimento padrão para a formação dos professores especializados que difundissem o ensino do canto orfeônico por todo o país, dentro das diretrizes traçadas por esse estabelecimento oficial. E o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico veio cumprir, em boa hora, esta função²²¹.

Do outro lado, o Ministro Gustavo Capanema fazia a defesa oficial da necessidade de se criar uma instituição governamental que fixasse uma espécie de estatuto para o ensino e a difusão do canto orfeônico, além de fiscalizar o

²²¹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Pasta 66 – ed.civ.art./c.orf. – HVL 04.02.27.

perfeito cumprimento destas regras em todos os Estados brasileiros. Segue um trecho da carta que o Ministro enviou ao Presidente Vargas juntamente com o esboço do Decreto-Lei que deveria instituir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico²²²:

“Sr. Presidente:

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

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

....

É de considerar, por outro lado, que a Juventude Brasileira não poderá dar expressão viva e comunicativa às suas festas e solenidades sem o canto patriótico e de músicas populares.

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

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

Somente por meio de um corpo de professores devidamente preparados.

O projeto de decreto-lei, que ora tenho a honra de submeter à consideração de V. Excia., lança as bases de uma nova instituição federal de ensino, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que deverá ser não somente o nosso estabelecimento padrão da didática do canto orfeônico, mas também o centro de pesquisas e de orientação destinado a indicar a forma legítima de que se deverão revestir os cantos patrióticos e populares nas escolas brasileiras.

....

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

a)

GUSTAVO CAPANEMA”.

Podemos perceber uma certa similaridade de argumentos, uma vez que, tanto a defesa da importância do canto orfeônico para manter a organicidade e a decisiva educação cívica da Juventude Brasileira, quanto a percepção da necessidade da existência de uma instituição de cunho oficial para estabelecer as diretrizes básicas nacionais do ensino dessa disciplina, recebem as mesmas justificativas por parte do maestro e por parte do Ministro. Esta carta poderia ter sido escrita tanto por Gustavo Capanema quanto por Heitor Villa-Lobos, sem a necessidade de grandes modificações no texto final. Mesmo que maestro e ministro não mantivessem as mesmas ambições pessoais em relação à arte, ou mesmo em relação à música, neste momento, podemos identificar uma certa comunhão de ideais em torno daquilo que a música, especificamente no que se

²²² Documento datado de 3 de agosto de 1942, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1942.05.12/2

refere ao canto orfeônico, representava nesse contexto de formação e fixação da nacionalidade brasileira.

Esta inegável correspondência de discursos revela, entre outras coisas, que, nessa época, auge do Estado Novo, Villa-Lobos se entendia perfeitamente com os governantes e que suas relações com Capanema e com Getúlio, especificamente, estavam mais estreitas do que nunca. Mas, é importante perceber que, neste caso, as relações de poder estabeleciam-se ao redor de dois pontos, ou melhor, que ambos lados possuíam um poder específico agindo em seu respectivo campo de força. A potência máxima era atingida exatamente no ponto de convergência das forças. Por isso, o bom relacionamento era compensador para ambas as partes. Isso não significa que as ações fossem planejadas visando uma simples troca de vantagens. É preciso ter clareza de que o fato destes agentes atuarem lado a lado também era resultado de uma correspondência de ideais, uma afinidade ideológica, como já foi dito anteriormente.

O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

Através do Decreto-lei N. 4.993, de novembro de 1942, o Estado criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico²²³(Anexo XVI). As primeiras atribuições desta Instituição eram a formação de professores de canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e secundário, a elaboração das diretrizes técnicas que iriam presidir o ensino do canto orfeônico em nível nacional, a elaboração de pesquisas visando a restauração de canções cívicas que representassem a expressão artística legitimamente brasileira, o recolhimento de canções folclóricas, e a gravação de discos de canto orfeônico dos hinos cívicos e de músicas patrióticas populares, que fizessem parte do repertório cantado pelas crianças das escolas de todo o país.

Considerando que o ensino de canto orfeônico estava sendo estendido a todo o território nacional – o que exigia um número muito maior de professores

– rolo 56 – fot. 690.

especializados - o Decreto-lei citado ainda previa que este Conservatório poderia ministrar cursos de emergência para a formação de professores de canto orfeônico. Outras disposições importantes estabelecidas por este documento dizem respeito à composição do quadro docente e ao pagamento das taxas por parte dos alunos, previstas inicialmente para a manutenção do estabelecimento.

Através da Portaria Ministerial N. 260, o diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico foi declarado responsável pelo estabelecimento da organização e do regime escolar dos cursos de formação de professores de canto orfeônico desse estabelecimento de ensino²²⁴. Heitor Villa-Lobos foi nomeado primeiro diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, concentrando em suas mãos todo o poder de decisão em relação a esta instituição. Finalmente, Villa-Lobos assumia a posição máxima em termos de ensino do canto orfeônico no país. Com status de autoridade oficial, moral e artística.

Para matricular-se no curso para Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico estabeleceu-se que seria necessária a conclusão do 5º ano do Curso Secundário ou o ingresso através do exame vestibular após a aprovação nas disciplinas *Teoria Musical* e *Harmonia* do Conservatório Nacional de Música. O programa deste curso era composto por doze disciplinas²²⁵:

- I. Solfejo, Ditado e Ritmo (dois anos)
- II. Teoria da música intuitiva (dois anos)
- III. Prática de Conjunto (três anos)
- IV. História da Música (dois anos)
- V. Estudo analítico elementar (um ano)
- VI. Elementos de Contraponto, Morfologia e Composição (dois anos)
- VII. Fisiologia da Voz e Técnica Vocal (um ano)
- VIII. Folclore (dois anos)
- IX. Regência e Orientação prática especializada (dois anos)
- X. Pedagogia escolar (teórica e aplicada)(dois anos)

²²³ “Decreto-Lei N. 4.993 – de 26 de novembro de 1942 – Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1942 – Volume VII – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de outubro a dezembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943 (p. 186).

²²⁴ Documento arquivado no CPDOC – GC g 1942.05.12/2 – rolo 56 – fot. 730.

²²⁵ Retirado de Documento arquivado no CPDOC – GC g 1935.01.30 – rolo 29 – fot. 345.

- XI. Biologia e Psicologia educacional (um ano)
- XII. Terapêutica musical educacional (um ano)

O curso durava três anos e o aluno saía diplomado como “Professor de Canto Orfeônico”. Além desse curso, o Conservatório também oferecia um “Curso Livre de Educação Musical Popular”, destinado a orientar e proteger os compositores de música popular brasileira²²⁶. Depois de dois anos de estudos, o aluno saíria com o certificado de “Compositor Popular”²²⁷. Para ingressar neste curso, era necessário somente haver concluído o terceiro ano do ensino primário. Estava composto pelas seguintes disciplinas:

- I. Solfejo, Ditado e Ritmo (dois anos)
- II. Rudimentos de música (dois anos)
- III. Folclore musical brasileiro (dois anos)
- IV. Rudimentos de Instrumentação
- V. Morfologia da Música Popular

Até 1945, o Ministério da Educação e Saúde não havia baixado as instruções relativas à organização dos cursos de formação de professores e aos demais assuntos relacionados ao funcionamento do Conservatório. É por isso que, em abril de 1945, através de uma portaria da própria Diretoria do Conservatório – que se mantinha como a autoridade máxima nesse setor –, foi instituído o curso de Formação de Músico-Artífice do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico²²⁸. Este visava preparar técnicos para os serviços de cópia, gravura e impressão de música no próprio Conservatório. A criação deste curso fora justificada pela necessidade de barateamento dos referidos serviços, que eram indispensáveis

²²⁶ Idem. Ibidem.

²²⁷ A criação de um curso para a formação do “Compositor Popular” revela um outro ponto importante de aproximação entre o projeto educacional do compositor e o projeto político de Vargas. Ambos projetos tendiam à cooptação e disciplinarização do brasileiro através do trabalho, ao mesmo tempo que perseguiam o “vagabundo”, aquele que não se inseria na ordem social desejada. “Ser cidadão [naquela época] – integrar o mundo definido como da política – era pertencer a uma totalidade econômica (trabalhar = produzir riquezas), jurídica (possuir a carteira de trabalho) e moral (compreender o trabalho como um dever/direito)...”. Cf. GOMES, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994 (p. 213). O compositor popular, raramente considerado um “trabalhador”, finalmente poderia obter um diploma, regulamentando a sua profissão e transformar-se num homem ordeiro, trabalhador. Esta teria sido a solução encontrada por Villa-Lobos para incorporar à “nova sociedade” uma legião de indivíduos talentosos sem alterar-lhes seu peculiar modo de ganhar a vida.

²²⁸ “Curso de Formação de Músico-Artífice – Portaria n. 9, de 9 de Abril de 1945”. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.01.30 – rolo 29 – fot. 263.

para a publicação de músicas no Conservatório. A publicação de materiais necessários à divulgação de música cívico-orfeônica e folclórica era uma das principais funções desta instituição (Anexo XVI).

Dividido em dois períodos, o programa do curso de formação de Músico-Artífice estava composto da seguinte maneira:

1º Período:

Cópia de Música

- 1) Cópia em papel liso e com pentagrama
- 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

2º Período:

Cópia de Música

- 1) Cópia em papel vegetal
- 2) Execução de matrizes para mimeógrafo

Gravura Musical

- 1) Gravação

Impressão Musical

- 1) Impressão em máquina rotativa
- 2) Reprodução de cópia em relatório

O aluno deste curso também teria que freqüentar as aulas de Formação Musical e Teoria do Canto Orfeônico ministradas no Conservatório e participar das reuniões do Centro de Coordenação.

Todos os programas de disciplinas, notas explicativas sobre as necessidades e disposições gerais dos cursos eram elaborados pelo próprio Villalobos. Enquanto ocupara o cargo de Diretor do Conservatório, o maestro concentrava todas as atividades relacionadas à coordenação e chefia da

Instituição, elaborando currículos para todos os cursos, mesmo para cursos extremamente técnicos e voltados para uma área, de certa forma, afastada de sua especialidade, como o curso de “Formação de Músico-Artífice”. Além disso, o maestro continuava se ocupando da organização e regência de inúmeras concentrações orfeônicas que, pelo menos até o fim da sua permanência nos órgãos governamentais de educação musical, mantiveram uma frequência razoável.

Como diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Villa-Lobos representava a máxima autoridade brasileira no assunto. Por isso, tornou-se também responsável por transmitir ao exterior as diretrizes da educação musical aplicadas no Brasil. Enviara extensa documentação aos países interessados, incluindo a Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico, a Justificação do Ensino do Canto Orfeônico, o Programa e Regulamento do Ensino de Música nas Escolas, os programas e fotografias de realizações orfeônicas, obras impressas relativas ao canto orfeônico (música para as escolas) e a Relação de obras adotadas para o ensino nas escolas²²⁹.

Além de ministrar aulas e aplicar exercícios e provas para os diversos cursos anteriormente descritos, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico mantinha uma série de atividades extra-escolares, das quais destacavam-se o Centro de Coordenação, as Sabatinas e as Pesquisas Musicais. O Centro de Coordenação funcionava como uma continuidade do 4º Curso de Orientação do Ensino de Música e Canto Orfeônico implementado pela SEMA em 1932, cuja finalidade era reunir professores e alunos para estudar e debater questões relacionadas ao aprimoramento da formação profissional. Além dessa finalidade, o Centro de Coordenação também promovia leituras a primeira vista de obras de compositores consagrados e de alunos compositores do Conservatório, e palestras de professores da casa e/ou convidados.

Para estimular os alunos, habituando-os a prepararem audições, “educando-lhes o gosto”, sob a orientação do professor, segundo Villa-Lobos,

²²⁹ Retirado de uma carta de Villa-Lobos em resposta ao requerimento do Ministro da Educação e Saúde que lhe enviara um pedido do Sr. J. F. Rios, de Nova Iorque, solicitando o envio do material usado no programa de Educação Musical implementado no Brasil. Cf. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – No. 4.139.

foram criadas as sabatinas musicais. Todos os sábados eram organizadas audições de conjuntos de alunos do Conservatório ou de artistas convidados²³⁰.

Os últimos anos: cai o Regime, mas a sinfonia ainda não terminou...

Desde o início da década de 1940, potencialmente, Villa-Lobos vinha redobrando sua boa reputação como músico e educador no Brasil e no exterior. Recebera inúmeras homenagens, dentre elas o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova Iorque (1943), o título de doutor em Leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles (1944), o Prêmio de Música pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (1946), tomara-se membro correspondente do Instituto da França (1952) e recebera o título de Cidadão Paulistano (1957)²³¹.

Em outubro de 1945 Getúlio Vargas foi destituído do poder. Em dezembro de 1947, Heitor Villa-Lobos pediu afastamento temporário – sem prejuízo de vencimentos, é claro – da Direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, “a fim de participar de realizações artísticas e educacionais em diversas Nações”. Em seu lugar, o Maestro Oscar Lorenzo Fernandes, seria o responsável pelas decisões a serem tomadas na chefia do Conservatório²³².

Com o término do Estado Novo tiveram fim também as mega-concentrações de canto orfeônico promovidas pelo Ministério da Educação e Saúde. Villa-Lobos foi se afastando das atividades de caráter educativo para dedicar-se cada vez mais a atividades puramente artísticas, incluindo a composição de peças e a direção de Orquestras e Corais no mundo inteiro. Villa-Lobos, nunca reassumiu seu cargo no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que continuou sob a direção de Lorenzo Fernandes até 1948, quando este faleceu prematuramente.

A instituição do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico consagrou os resultados alcançados pela SEMA, representando, dessa maneira, a vitória do

²³⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* VI/6 (abril 1946) (p. 583-4)

²³¹ RIBEIRO, João Carlos (org.) *O pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint S.A – Ediouro/ Grupo Coquetel, s.d.

²³² Carta de A. Leal Costa – Chefe do Gabinete do Ministro da Educação – ao Maestro Heitor Villa-Lobos, em 27 de dezembro de 1947. Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Sessão de Correspondências – No. 1.262.

modelo de educação musical idealizado e implementado por Heitor Villa-Lobos. Mais do que isso, significou a aprovação a um projeto *político* que buscava “gloriosamente”, através da música, disciplinar, catequizar e *civilizar* a população brasileira:

“O auditório de concertos é quase sempre formado de elites sociais que na verdade e na maioria das vezes não gostam da música e sim do gênero, estilo ou autor que está na moda. É círculo vicioso a vida social da Arte da Música. Compreendi, por isso, que era preciso que algum músico artista, com absoluta abnegação, sinceridade e coragem, não se importando com as adversidades e impecilhos, iniciasse a campanha de catequese da massa popular em favor da formação de uma futura assistência especializada que não precisasse de indumentárias sociais, dos vestidos do decote afetado, de cartola e casaca, jóias e fisionomias circunspectas e que encarasse com seriedade a música da arte ou da sub-arte, para com ela higienizar a alma e o espírito e se deliciarem.”²³³

Desde seu início, a investida educacional encabeçada por Villa-Lobos, visava a formação de um público capaz de apreciar a “música elevada”, a “música séria”. Para formar tal público foram adotados métodos de disciplina coletiva cujo objetivo era sensibilizar as pessoas, docilizando-as para a recepção a uma mensagem, cujo emissor era uno e onipotente. E a voz que transmitia essa mensagem configurava-se ora na pessoa de Villa-Lobos ora na de Vargas. À medida em que as relações entre estes foram se estreitando, seus discursos foram tomando a mesma direção, e, unidos, ganharam força suficiente para transformar uma simples mensagem numa poderosa arma doutrinadora.

A dimensão política do programa de educação cívico-musical através da aplicação do canto orfeônico às crianças e aos jovens brasileiros deve sempre ser levada em consideração se desejarmos entender as imensas proporções por este atingidas. O atrelamento deste projeto à proposta estética e política que vinha sendo aplicada pelo governo Vargas definiu alguns dos canais que seriam utilizados na busca de seus objetivos. Quando aliou-se ao Estado em sua corrida

²³³ VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Musical*. Em *Boletim Latino Americano de Música* - VI/6 (abril 1946) (p. 588).

disciplinadora e catequisadora das massas – ou do público, como preferia chamá-las – Villa-Lobos redirecionou seus objetivos pessoais, tornando-se uma figura mítica dentro de um Estado permanentemente preocupado em manter os instrumentos ideológicos coercitivos que lhe permitiam sustentar-se no poder. Sem desmerecer as qualidades artísticas do maestro e compositor, não se pode negar que sua dedicação pedagógica ajudou a projetar sua carreira internacional que impulsionou e coroou definitivamente sua obra artística, transformando-o no maior representante da música “erudita” do Brasil.

CAPÍTULO III – Desafinando

No segundo capítulo, acompanhando a trajetória pública de Heitor Villalobos, procuramos definir as relações que foram estabelecidas entre este artista e o Estado, representado principalmente pela figura de Getúlio Vargas. Rechaçando as teorias dominantes que defendem uma relação de simples cooptação ou controle e constrangimento dos artistas perante o Regime, apresentei a tese da existência de uma espécie de relação de trocas, ou mesmo de uma negociação entre as duas partes. Particularmente visível no caso do maestro Heitor Villalobos, esta relação possivelmente possa ser estendida às relações estabelecidas entre o Estado Novo e inúmeros outros artistas que se fizeram conhecidos como “colaboradores” do regime²³⁴. Além disso, nesse mesmo capítulo, foi avaliada a integração das ações praticadas pelos agentes desses dois lados complementares, demonstrando a eficácia das propostas e as vitórias alcançadas a partir desse procedimento. Concluimos que a consagração de ambos projetos, de certo modo, poderia ser considerada diretamente proporcional ao melhor entendimento entre as partes.

Apesar de admitir que essas relações entre personagens e projetos se afinaram durante um longo período - superior a dez anos de carreira pública do maestro – percebemos que houve momentos nos quais esse coro não se manteve perfeitamente uníssono. Em determinadas ocasiões, podemos perceber uma parte cantando em um tom mais alto do que a outra, sobressaindo-se e firmando sua posição. Ou percebemos outras vozes querendo participar desse canto e trazendo novos elementos que podem ajudar a enriquecer a nossa análise.

Muitas vezes, essas dissonâncias percebidas entre o projeto de Villalobos e o dos representantes do Estado Novo, podem ser entendidas através da constatação da evidente diferença que existe entre as esferas de poder por estes capitaneadas, cada uma apresentando suas especificidades, como por exemplo, as próprias características da linguagem musical, relevantes apenas na esfera

²³⁴ Além de Francisco Mignone e Souza Lima, vários músicos populares foram identificados pela historiografia como artistas ligados ao Regime. Nomes como os de Ari Barroso, Carmem Miranda, Heitor dos Prazeres, Catulo da Paixão

villalobiana. Porém, há momentos nos quais a compreensão dessas diferenças de opinião se torna um pouco mais complicada. Temos como exemplo a questão da padronização e oficialização do Hino Nacional Brasileiro, seu canto e sua escrita, assunto polêmico, cuja discussão levou vários anos para ser concluída, e que causou intenso frenesi em vários setores da sociedade civil. Outra questão que, além de demonstrar um curioso ponto de desentendimento entre o projeto educativo de Villa-Lobos e o projeto político de Vargas, envolveu apaixonadamente a sociedade civil, “obrigando-a” a entrar em ação para defender seus valores e ideais, ocorreu durante os preparativos para a grande concentração orfeônica organizada por motivo das comemorações do Dia da Pátria em setembro de 1943, quando o maestro incluiu no programa que viria a ser cantado pelas crianças das escolas, uma peça – a “Dança da Terra”- considerada de conteúdo degradante e agressivo aos valores morais do povo e da raça brasileiros.

Neste terceiro capítulo focalizarei especificamente esses dois casos nos quais localizam-se importantes divergências entre os projetos do artista e o do Estado, dissonâncias que, por destacar-se do todo harmonioso, contribuem de modo extraordinário para o entendimento dessas “relações de negócios” como foram caracterizadas no capítulo precedente. A questão “Dança da Terra” (como passarei a chamá-la a partir de agora) por exemplo, contradiz frontalmente a tese de controle ou constrangimento do artista em relação ao Estado, uma vez que, todo o processo foi comandado e controlado praticamente só por Heitor Villa-Lobos, sem nenhuma participação de representantes governamentais superiores.

Como já foi dito anteriormente, as teses de cooptação ou subordinação dos artistas em relação ao Estado, e a tese da alienação ou total desorientação política dos mesmos que, em geral, deveriam estar unicamente interessados em questões de ordem estética, contribuem para a desresponsabilização desses importantes agentes na construção dos acontecimentos sociais e políticos que marcaram sua época. É sempre necessário recordar que as artes comunicam através de uma linguagem afetiva, o que significa que qualquer mensagem que

Cearense, etc. estão presentes em um grande número de obras que tematizaram as relações entre o Estado Novo e a

venha a ser transmitida por meio delas – música, teatro, etc. – tem, seguramente, o seu efeito potencializado.

No início deste capítulo será abordada a questão da oficialização do Hino Nacional Brasileiro. Este caso acompanha por vários anos a trajetória pública de Villa-Lobos, sendo que a polêmica a respeito da padronização dos hinos iniciou-se antes de 1932 e só foi encerrada após 1945. Villa-Lobos participou ativamente desse processo, sempre como primeiro representante oficial do Ministério da Educação e Saúde, a despeito da opinião de muitos professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, que o consideravam musicalmente fraco ou incapaz, por não haver freqüentado nenhum estabelecimento oficial de ensino de música, ou seja, por não possuir *diploma* de professor de música.

A instituição de um hino oficial da Nação Brasileira é de fundamental importância no contexto geral do Estado Novo, uma vez que Getúlio procurara reforçar e glorificar todos os símbolos nacionais, apropriando-se de seus significados e trabalhando arduamente para que a imagem do Brasil e do brasileiro acabassem sendo confundidas com a imagem do regime. A maioria dos agentes políticos do Estado Novo envolveu-se profundamente com essa missão. Paulo A. de Figueiredo, ao fazer a análise do Estado Brasileiro e o exercício do nacionalismo, atrelava o nascimento do Brasil à criação do Estado Novo, justificando a importância da dimensão simbólica de Nação²³⁵:

“Assim como o homem, quando responde a si próprio as grandes interrogações, se explica e se justifica no mundo e perante os outros homens, pautando a sua conduta segundo as razões supremas de viver que adotou, assim um povo, quando consegue saber *o que é, porque e para que existe e o que quer*, esse povo encontrou a sua razão de ser. Explicada a sua vida, esse povo terá motivos de luta e de sobrevivência. Então, o homem, ao lado de um motivo de viver individual, terá uma razão nacional de existir. É esta a razão que o Estado Brasileiro vem tentando dar ao nosso povo.

música e os músicos brasileiros.

²³⁵ FIGUEIREDO, Paulo Augusto de. *O Estado Brasileiro e o sentido do nacionalismo*. Em *Revista Cultura Política* – Março de 1942 – Ano II – Num. 13. (p. 43). Quando escreveu este artigo, Paulo Augusto de Figueiredo ocupava o cargo de Presidente do Departamento Administrativo do Estado de Goiás. Fora Professor na Faculdade de Direito, Promotor Público da Comarca de Bonfim e Procurador Fiscal do Estado de Goiás.

...

O Estado Novo, pois, já nos deu uma razão nacional de ser. Sabemos, já, porque existimos.”

A segunda parte deste capítulo focaliza a questão “Dança da Terra”. Ao apresentar este assunto procurei trazer à tona novos elementos que pudessem ajudar a compreender o lugar ocupado pelo maestro dentro do governo Vargas, demonstrando a posição estratégica alcançada, nesse momento, pela arte de uma maneira geral, e pela música em particular, na forma de um projeto educacional e político disciplinador das massas urbanas. É importante considerar que, em 1943, quando travou-se a polêmica da “Dança da Terra”, Villa-Lobos já ocupava o cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a partir do qual respondia pela educação cívico-musical das crianças e adolescentes de todo o país. De 1939 a 1943 o maestro organizara as maiores concentrações cívico-orfeônicas da história do Brasil onde, dividindo o palanque com Getúlio Vargas, comandava energicamente a afamada “Hora da Independência”.

I. O Hino Nacional Brasileiro

Em outubro de 1936, Getúlio Vargas assinou o Decreto-Lei N. 259, que tornava obrigatório, em todo o país, nos estabelecimentos de ensino primário, secundário e técnico-profissional e nas associações deportivas, de rádio-difusão e outras de finalidade educativa – públicas e privadas - o canto do Hino Nacional Brasileiro²³⁶.

O uso dos símbolos pátrios foi muito explorado durante os anos que marcaram o Estado Novo como mecanismo para criar uma identidade coletiva de nação. Esta nação deveria estar acima das diferenças e das diversidades da população brasileira²³⁷. É dentro desse esforço empreendido pelo Estado que

²³⁶ “Lei N. 259 – de 1 de outubro de 1936. Torna obrigatório, em todo o país, nos estabelecimentos de ensino e associações de fins educativos, o canto do Hino Nacional”. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 510.

²³⁷ CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Nação, um lugar comum*. Em SIMÕES, Júlio Assis e MACIEL, Laura Antunes *Pátria Amada Esquartejada* São Paulo: DPH, 1992 (p. 34-7). A autora também chama a atenção para o processo de apropriação dos elementos da cultura das classes populares utilizado pelo Estado Novo para, ao lado da simbologia oficial dos hinos, bandeiras, monumentos, etc., comporem essa identidade coletiva de “nação brasileira”, tão desejada pelo regime: “...sob o Estado Novo, uma prática popular como o carnaval tornou-se um momento de louvar os grandes vultos pátrios; o baião ou o samba, devidamente depurados de seu ‘basfbarismo’ original por arranjadores habilidosos, puderam

surgem os projetos de estudo, fixação e divulgação dos símbolos nacionais. A instituição da obrigatoriedade do canto do Hino Nacional representava apenas um dos inúmeros investimentos na recuperação da simbologia nacional empreendidos pelo Regime.

O mesmo decreto que instituiu a obrigatoriedade do canto do Hino Nacional – música de Francisco Manuel da Silva e letra de Joaquim Osório Duque Estrada – previa ainda, que a sua execução deveria obedecer às versões para orquestra de Leopoldo Miguez, para bandas do 2º tenente Antônio Pinto Júnior, do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal, e para canto de Alberto Nepomuceno. As duas primeiras versões deveriam ser executadas no tom original, *si bemol maior*, e a versão para canto em *fé maior*. Assinado por oito ministros de Estado, além do próprio presidente, o decreto sentenciava que qualquer instituição de ensino que descumprisse essa lei teria o seu funcionamento interrompido pela autoridade competente.

Como Superintendente da SEMA, Villa-Lobos não poderia permanecer omissos diante de tal iniciativa do Governo Federal, uma vez que seu cargo estava diretamente relacionado com o ensino e o canto dos hinos pátrios e cívicos do Brasil. Por isso, a 30 de novembro do mesmo ano, enviou um ofício ao Dr. Gustavo Capanema – Ministro da Educação e Saúde – sugerindo a organização de uma comissão de técnicos para discutir e solucionar os problemas relacionados à padronização do Hino Nacional²³⁸. Adiantando-se a essa discussão, e procurando abranger, além de assuntos relacionados especificamente com o Hino Nacional, outros temas mais gerais relacionados à execução de todos os hinos cívicos, o maestro apresentou uma lista de questões que necessitavam ser tratadas com urgência pela comissão técnica²³⁹:

ser ouvidos pelas ondas do rádio em todos os rincões do Brasil muitas vezes sob a forma direta da exaltação patriótica; grandes corais entoavam em solenidades oficiais temas folclorizados das canções populares sob a batuta competente de Villa-Lobos. A mulata foi erigida em símbolo pátrio, cantada em prosa e verso. O futebol atingiu uma condição de esporte de massas, idolatria capaz de unificar negros, brancos, pobres, ricos no grito uníssono de gol. Até mesmo a 'malandragem', antes tão combatida, foi pacificada na representação oficial da 'brasilidade' para tornar-se um elemento central da identidade coletiva da nação" (p. 36).

²³⁸ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45.

²³⁹ Reproduzida parcialmente do original.

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

Notamos que, especialmente os três últimos itens apresentados acima, interessavam diretamente ao maestro e ao projeto educacional que vinha implementando através da SEMA. Esta instituição promovia diversas apresentações de canto orfeônico nas quais cantava-se o hino nacional a duas vozes, e, freqüentemente empregando o acompanhamento de orquestras e bandas, o que resultava necessariamente em um impasse para definir a tonalidade (única) que deveria ser adotada.

O último item destaca a necessidade do ensinamento da perfeita execução dos hinos cívicos - especificamente direcionada ao canto, sem defeitos de ordem poética ou melódica. Ao apresentar este problema, Villa-Lobos sugere – entre linhas - a necessidade da formação de técnicos especializados em canto orfeônico para atuar em escala nacional, o que exigiria – no mínimo - uma ampliação vigorosa e imediata do Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico coordenado pela Superintendência de Ensino Musical e Artístico do Distrito Federal. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado em 1942, entre outras coisas, representa o reconhecimento - por parte das autoridades políticas - da necessidade da criação

de um estabelecimento oficial responsável pelo ensinamento dos hinos cívicos em âmbito nacional.

Além de sugerir uma lista de questões para serem discutidas, Villa-Lobos apresenta a relação dos nomes que deveriam constituir a Comissão: representantes da Academia de Letras (Dr. Rodrigo Otávio e Dr. Roquette Pinto), do Instituto Nacional de Música (Maestro Francisco Braga e Maestro Francisco Mignone), da Secretaria Geral de Educação e Cultura (Maestro Lorenzo Fernandes e Dr. Andrade Muricy), além de um representante do Ensino Federal (Prof. Quintino do Valle) e de um representante do Ensino Municipal (Profa. Leonor Posada). Anexados ao documento, o maestro envia os exemplares das edições dos hinos cívicos adotadas pela SEMA e um estudo realizado sobre o Hino Nacional, apontando os erros mais freqüentemente praticados em execuções públicas.

O Ministério da Educação e Saúde, enviou a carta de sugestões do Superintendente da SEMA ao Instituto Nacional de Música. O Conselho Técnico Administrativo deste Instituto nomeou uma comissão para avaliar as sugestões de Villa-Lobos, e elaborar um parecer que retornaria ao Ministério²⁴⁰. Esta comissão acolheu com grande interesse a sugestão da nomeação de uma comissão de técnicos “destinada a resolver em definitivo sobre vários assuntos bastante controvertidos” a respeito dos hinos oficiais. Inclusive, a composição da Comissão sugerida pelo Maestro Villa-Lobos – excetuando-se o nome do próprio relator do parecer, Lorenzo Fernandez – pareceu ótima aos avaliadores. O parecer ainda acrescenta que o próprio Instituto Nacional de Música poderia ocupar-se da edição oficial dos hinos, já que há algum tempo vinha publicando uma “magnífica edição de obras musicais de autores brasileiros”.

Em janeiro de 1937, Guilherme Fontainha – Diretor do Instituto Nacional de Música – enviou um documento ao Ministro da Educação e Saúde restituindo-lhe o ofício enviado pela SEMA e transmitindo a informação contida no parecer

²⁴⁰ Parecer assinado por Oscar Lorenzo Fernandes a 18 de Janeiro de 1937. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45.

elaborado pela comissão de técnicos, aprovando a sugestão da nomeação de uma comissão especial para tratar das questões referentes aos hinos oficiais.

A Comissão, formada por ordem de Capanema, e incumbida de estudar a fixação da edição oficial do Hino Nacional, do Hino à Bandeira, do Hino à República e do Hino à Independência, manteve apenas alguns dos nomes sugeridos por Villa-Lobos. Acabou sendo constituída por dois representantes do Instituto Nacional de Música (Prof. Francisco Braga e Prof. Andrade Muricy), um representante do Exército (2º tenente Arsênio Fernandes Porto), um representante da Marinha (Oswaldo Cabral), um músico devotado à questão (Heitor Villa-Lobos)²⁴¹ e dois homens de letras (Manuel Bandeira e Olegário Mariano). Esta decisão foi comunicada imediatamente aos Ministros da Marinha e da Guerra e ao Maestro Villa-Lobos²⁴².

Após estudar o caso da fixação e padronização dos hinos oficiais, a Comissão elaborou um relatório final dos trabalhos realizados. Algumas das resoluções consideradas fundamentais foram as seguintes²⁴³:

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

O documento fora assinado por Francisco Braga, H. Villa-Lobos, Oswaldo Cabral e Andrade Muricy. O representante do Ministério da Guerra, Arsênio Fernandes Porto, 2º Tenente Mestre de Música do Exército, apresentou aos

²⁴¹ Vaga criada exclusivamente para a nomeação de Heitor Villa-Lobos, uma vez que este não estava ligado oficialmente a nenhum órgão nacional responsável pelo ensino de música.

²⁴² O Documento enviado por Gustavo Capanema à Heitor Villa-Lobos convidando-o a integrar a comissão para a fixação dos hinos oficiais está arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – No. 548.

²⁴³ Reproduzido parcialmente do original, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45.

demais membros da Comissão um parecer sobre os itens *a* e *b* contidos na carta-sugestão de Villa-Lobos²⁴⁴. Neste parecer, o 2º tenente apontava os locais onde poderiam ser encontrados os originais das edições que deveriam ser seguidas pela Comissão em seu estudo, indicados pela mesma lei que estabeleceu a obrigatoriedade do canto do hino nacional. Fernandes Porto acreditava que não havia razão para os erros que vinham sendo cometidos no canto do hino nacional, pois as partituras eram absolutamente claras em suas indicações. O problema, de fato, estaria nos professores responsáveis por ministrar as aulas de música e canto orfeônico nas escolas, pois estes não eram devidamente preparados e, portanto, incompetentes para a função.

Nesse primeiro parecer elaborado pela comissão de técnicos está bastante claro que as sugestões apresentadas por Villa-Lobos ao Ministro Capanema, em sua carta de 30 de novembro, foram quase que totalmente acatadas.

As duas primeiras resoluções apontadas pelo parecer contemplam as sugestões *a*, *b* e *c* de Villa-Lobos. Procuram fixar imediatamente as edições dos hinos que devem ser publicadas (dentre as que já existem) e promover o desenvolvimento dos mais diversos arranjos instrumentais dos mesmos, elegendo os melhores através de concurso, afim de que não haja dúvidas em relação a qual partitura seguir quando o hino for executado em uma formação instrumental específica. Os pareceristas propõem a implementação imediata das resoluções, concordando com o maestro, que destacou o caráter de “urgência” da fixação das medidas para “serem orientados todos aqueles que tenham de cumprir a ‘obrigatoriedade dos hinos’.” A posição ocupada nesse momento por Villa-Lobos – Superintendente de Educação Musical e Artística da Secretaria de Educação da Prefeitura do Distrito Federal – responsabilizava-o pelo canto dos hinos oficiais por todas as crianças de todas as escolas públicas e privadas da capital da República. Certamente, o maestro tinha grande urgência em saber qual o modelo que deveria ser utilizado pela SEMA em seu trabalho nas escolas.

²⁴⁴ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fol. 628.

A terceira resolução contida no parecer remete diretamente ao item e das sugestões apresentadas pelo maestro, no qual questionava-se o estabelecimento (por lei) de duas tonalidades possíveis para a execução do hino nacional, sendo que, impreterivelmente, uma das tonalidades apontadas como corretas, seria de impossível execução vocal, o que estaria contrariando o princípio fundamental dos hinos cívicos: a possibilidade – e o dever - de ser cantado por toda a Nação.

Apesar das objeções dos membros militares da Comissão, que alegaram que a tonalidade de *si bemol maior* era muito mais apropriada e a corretamente indicada para a execução do hino nacional por banda militar (devido às tonalidades de afinação dos instrumentos de sopro utilizados nessas bandas), os pareceristas optaram pela unificação da tonalidade do hino em *fá maior*, considerada ideal para o canto.

A última sugestão apresentada no parecer indica nada menos do que o Orfeão de Professores do Distrito Federal – fundado e dirigido por Villa-Lobos – e as crianças das escolas primárias do Distrito Federal – cujo plano de educação musical era coordenado pelo maestro Villa-Lobos, Superintendente da SEMA – para a gravação em coro a capela do Hino Nacional, a fim de fixar um padrão a ser seguido nos estabelecimentos de ensino que deveriam cumprir a lei da obrigatoriedade do canto do hino. Seguramente, esta escolha não se dera ao acaso. A inclusão de Heitor Villa-Lobos na Comissão revisora e padronizadora dos hinos definiu não somente as prioridades da discussão como a direção das resoluções.

Para que as medidas adotadas pelo Ministério da Educação e Saúde em relação aos hinos oficiais se tornassem uma realidade, o parecer da Comissão ainda sugeria a criação, com urgência, de um corpo de inspetores técnicos de canto orfeônico, “afim de fiscalizar o ensino desta disciplina nos Estabelecimentos de Ensino (Federal), oficiais, equiparados e particulares, assim como exigir nesses Estabelecimentos o ensino regular dessa mesma disciplina, por professores especializados, para garantia da boa execução dos hinos e cantos patrióticos oficiais”. Somando-se a Fernandes Porto, representante do Ministério da Guerra, os pareceristas também consideraram a preparação e a fiscalização dos

professores responsáveis por transmitir os preceitos da perfeita execução dos hinos oficiais para as crianças e adolescentes de todas as escolas, como a questão mais relevante para assegurar o perfeito cumprimento da lei.

A partir das resoluções apresentadas pela comissão técnica, o Ministério de Educação e Saúde encaminhou ao Presidente Getúlio Vargas um Projeto de Lei (Anexo XVII) que procurava “dar à execução da música do Hino Nacional a sua feição definitiva”²⁴⁵ e estabelecer as questões prioritárias a serem aprovadas para o melhor cumprimento da Lei N. 259 de outubro de 1936. Este projeto seria remetido para a avaliação do Poder Legislativo caso merecesse a aprovação prévia do presidente.

Os nove primeiros artigos do Projeto de Lei são derivados diretamente do parecer elaborado pela comissão de técnicos. As sugestões apresentadas sofreram algumas poucas modificações ao serem incorporadas neste documento. O artigo primeiro mantém a obrigatoriedade do canto do hino em todos os estabelecimentos de ensino público ou privado. Os artigos 2, 3 e 4 referem-se às modificações que devem ser processadas nos textos poético e musical oficiais. O artigo número 5 estabelece a unificação da tonalidade do hino em *fá maior*, tanto para o canto, quanto para a orquestração e instrumentação para bandas e fanfarras, e o artigo 6 estabelece a abertura de concurso para diversos arranjos instrumentais do Hino Nacional, como havia sido sugerido no parecer elaborado pela comissão técnica. Os artigos 7, 8 e 9 tratam da questão da edição definitiva e impressão dos arranjos oficializados do Hino Nacional e demais hinos cívicos.

O artigo 10 institui a “Hora da Independência”, a ser comemorada todo dia 7 de Setembro as 4 horas da tarde, momento em que “se farão, em todas as cidades e demais povoações do país, uma ou mais concentrações escolares, para canto, em uníssono, do Hino Nacional e dos hinos cívicos”. Acrescenta ainda no Parágrafo Único que: “Os poderes públicos farão revestir de solenidade tais festas, dando-lhes ao mesmo tempo caráter popular.”.

²⁴⁵ “Exposição de motivos elaborada pelo Sr. Ministro da Educação” adjunta ao *Projeto de Lei* que “regula o canto do Hino Nacional e dos hinos cívicos da Nação Brasileira”. Arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 532.

Sabemos que o projeto de educação musical implementado por Heitor Villa-Lobos obteve consagração nacional através da realização dos mega-eventos cívico-orfeônicos organizados por ocasião da “Hora da Independência” no Distrito Federal. Este era o momento mais importante das comemorações promovidas durante a Semana da Pátria. Como foi exposto no capítulo anterior, a “Hora da Independência” era o único evento realizado durante essa semana no qual Getúlio Vargas comparecia e proclamava seu discurso à Nação.

As demonstrações orfeônicas promovidas durante a “Hora da Independência” entre os anos de 1939 e 1943 foram as maiores, mais importantes e mais pomposas concentrações cívicas já realizadas no Brasil. E o destaque adquirido pela figura de Villa-Lobos nesse momento de sua carreira garantiu-lhe visibilidade internacional e proporcionou-lhe enormes benefícios materiais e imateriais. Villa-Lobos realmente empenhou-se na elaboração deste Projeto e recebeu os louros pelo sucesso de seu trabalho.

Apesar de não incluir na Lei a indicação dos nomes do Orfeão de Professores e das crianças das escolas públicas do Distrito Federal para a gravação das edições oficiais do Hino Nacional e demais hinos cívicos, o artigo número 11 estabelece que essas gravações seriam realizadas por orfeão acompanhado de pequena orquestra, banda e fanfarra, a cargo do Ministério da Educação e Saúde. O artigo 12 completa o anterior, determinando que todas as estações de rádio do país deverão adotar essas gravações para realizar a irradiação diária obrigatória do Hino Nacional.

O Projeto de Lei prevê ainda, em seu artigo 16, a abertura de um crédito especial de 200:000\$000 (duzentos contos de réis) por parte do Poder Executivo, para atender às despesas decorrentes da aplicação da lei.

Apesar da grande abrangência alcançada por este Projeto de Lei em relação à regulamentação do canto do Hino Nacional e demais hinos cívicos do Brasil, uma das mais importantes sugestões contidas no parecer da comissão de técnicos que analisara anteriormente o assunto não fora sequer mencionada neste documento. Os pareceristas haviam sugerido a criação, com urgência, de um corpo de inspetores técnicos de canto orfeônico, para fiscalizar o ensino desta

disciplina em todos os estabelecimentos de ensino e exigir o ensino regular dessa mesma disciplina, por professores especializados, para garantir a boa execução dos hinos e cantos patrióticos oficiais. A redação final do Projeto de Lei acabou suprimindo alguns pontos que haviam sido previstos para constar do documento. O artigo 10º da última versão do Ante-projeto de Lei, por exemplo, foi completamente eliminado do texto final:

“Artigo 10º. Fica criada a Inspetoria Técnica de Educação Cívico-Musical para orientar e controlar o ensino de canto orfeônico nas escolas federais (oficiais, subvencionadas e equiparadas) em todo o Brasil, com o efetivo de cinquenta e dois orientadores técnicos, contratados, com diploma de especialização neste ensino ou título idôneo, que comprove competência especializada, e nove funcionários técnico-administrativos, conforme a discriminação, e percebendo os vencimentos constantes da tabela seguinte:

INSPETORIA DE EDUCAÇÃO CÍVICO-MUSICAL

1 Inspetor Chefe	(mensal)	2:700\$000	(anual)	32:400\$000
1 Assistente Técnico	(“)	1:500\$000	(anual)	18:000\$000
2 Auxiliares de expediente	(“)	1:800\$000	(anual)	21:600\$000
1 Datilógrafo	(“)	900:000	(“)	10:800\$000
1 Copista	(“)	700\$000	(“)	8:400\$000
2 Serventes	(“)	1:000\$000	(“)	12:000\$000
1 Motorista	(“)	900\$000	(“)	10:800\$000
MATERIAL: Verba para pronto pagamento	(“)	300\$000	(“)	3:600\$000
Total	(“)	9:800\$000	(“)	117:600\$000
Verba para instalação				60:000\$000
			Total	177:600\$000

ORIENTADORES TÉCNICOS

[valores mensais e anuais discriminados por Estado, chegando a um total de 55:000\$000 mensais e 660:000\$000 anuais]

DESPESA TOTAL (ANUAL)

Inspetoria	117:700\$000
Verba para instalação	60:000\$000
Orientadores técnicos	660:000\$000
Total geral(anual)	837:700\$000

[segue o documento com os demais artigos, idênticos aos apresentados no Projeto de Lei]²⁴⁶

Fora elaborado um plano para a criação de uma Inspetoria de Educação Cívico-Musical, que cuidaria do controle do ensino do canto dos hinos oficiais em todos os estabelecimentos educacionais. Elaborou-se também uma planilha de previsão dos vencimentos referentes a essa Inspetoria. Mas nenhum destes elementos foi incluído na redação final do Projeto de Lei. Os motivos que levaram à exclusão deste artigo não são muito claros. Mas, podemos perceber que as tabelas referentes aos gastos necessários para a instalação e organização da Inspetoria de Educação Cívico Musical são semelhantes a outros planos elaborados posteriormente por Heitor Villa-Lobos na concepção mais completa de seu projeto de educação musical.

No plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil entregue ao Ministro Capanema em agosto de 1939²⁴⁷, por exemplo, Villa-Lobos idealizara uma Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais do Canto Orfeônico, dependentes de um Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical que deveria estar diretamente ligado ao Ministério da Educação e Saúde. Esta Inspetoria deveria dedicar-se ao “controle da aplicação do ensino de Canto Orfeônico nas Escolas de todos os graus e tipos do Brasil, para zelar a execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e apreciação da música elevada e encaminhar as tendências folclorísticas da música popular nacional (Música, Literatura e Dança)”. Além disso, seria responsável por realizar a “Censura Artística nas Estações de Rádio, Pesquisas, Seleção e classificação do folclore nacional”.

Seja como for, apesar de não incluir a criação da Inspetoria de Educação Cívico-Musical neste Projeto de Lei, o plano de criação de um organismo responsável pela fiscalização do ensino de canto orfeônico foi retomado diversas vezes, sempre encabeçado por Villa-Lobos, até ser aprovado em 1941 com a criação do Departamento Nacional de Música e Teatro e a instituição do

²⁴⁶ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 506.

²⁴⁷ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471.

Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que seria responsável por todas as determinações referentes ao ensino desta disciplina em todo o país.

Observando a relação estabelecida entre o maestro e as autoridades durante a série de acontecimentos que configuraram a polêmica a respeito da fixação e edição definitiva dos hinos oficiais, percebermos a existência de, no mínimo, um “profundo respeito”, por parte das autoridades políticas, às sugestões e decisões de Villa-Lobos. Como se a sua palavra estivesse *acima* de todas as outras que se manifestaram a respeito desta questão, seja pelos representantes do Instituto Nacional de Música, pelos representantes dos Ministérios militares, da Academia Brasileira de Letras, etc.

Assim que se tornaram de conhecimento público, o parecer sobre a fixação e edição dos hinos oficiais e o conseqüente Projeto de Lei elaborado a partir deste documento, passaram a ser alvos de inúmeras críticas. Na realidade, mesmo antes de apresentar o primeiro resultado das discussões, ou seja, mesmo antes de concluir o parecer final, a comissão de técnicos responsável por esta tarefa já tinha opositores. É por esse motivo que, no próprio texto do parecer, os responsáveis incluíram um item ao qual deram o título de “Explicação necessária”, destinado a defender-se dos ataques que vinham recebendo desde o início de seus trabalhos:

“Explicação necessária

‘A Comissão, como já foi dito, dá por encerrados seus trabalhos fundamentais, referentes ao Hino Nacional.

Cabe aos poderes competentes a utilização, ou não, desse fruto dum esforço dedicado e de meridiana boa fé patriótica.

Comissão eminentemente técnica, de caráter interno neste Ministério, não lhe cabia dirigir-se diretamente ao grande público.

Não procedia a um inquérito, nem a um plebiscito, mas a pesquisas meticolosas de caráter delicado. Ateve-se, por isso, a uma discrição que nada tinha, nem podia ter de malevolente e suspeita, como lhe foi recentemente e maliciosamente imputado... Nem todos os competentes foram convocados, mas as pessoas que o foram basearam-se, sem falsa modéstia, no critério de escolha de Vossa Excelência [Sr. Ministro da Educação e Saúde] e das diferentes autoridades, para se sentirem com ânimo para agir. Estavam nela representados: a educação, as forças armadas, a música, a poesia, a crítica e a imprensa.

A grita de desconfiança, perfeitamente gratuita, levantada, nestes últimos dias, contra esta comissão, força-a a esta explicação um pouco melancólica, porque tal desconfiança corresponde, naturalmente, a muito boas intenções, mas também, e principalmente, a um sentimento de descrença e leviandade

incompatíveis com a gravidade do assunto. Só o Poder Legislativo sendo competente para determinar as medidas propostas pela Comissão, era bem evidente que o propalado 'atentado' não poderia ser consumado sem ulterior discussão nacional e aprovação dos representantes do povo²⁴⁸.

Apesar de desconhecer a real motivação das acusações que atingiram a Comissão percebemos que esta se defende, em primeira instância, por não haver recorrido à opinião pública para auxiliá-la nas decisões que deveria tomar em relação a uma instituição tão pública quanto o "Hino Nacional". O texto alega que se tratava de uma comissão técnica – formada por elementos escolhidos exclusivamente pelas autoridades responsáveis – e interna ao Ministério da Educação e Saúde e que, portanto, não cabia a utilização de inquérito, ou plebiscito, ou outro método qualquer de consulta ao grande público (não especializado ou suficientemente esclarecido).

O argumento utilizado pelos pareceristas é bastante curioso, uma vez que o Instituto de Pesquisas Educacionais da Prefeitura do Distrito Federal, logo após a publicação da lei federal que instituiu o canto obrigatório do hino nacional em todos os estabelecimentos de ensino do país, organizara um "Inquérito sobre o modo de encarar o canto do Hino Nacional". Esta pesquisa, dirigida aos "elementos mais representativos das diversas classes sociais", também havia sido encaminhada ao maestro Villa-Lobos (Anexo XVIII)²⁴⁹.

No texto do Inquérito, diversas vezes é reiterado o caráter fundamental da consulta, uma vez que a lei federal deixa bastante dúvida, principalmente em relação ao canto diário do hino nacional pelos alunos das escolas. O IPE explica que, nos países civilizados, o poder público procura um contato com a opinião nacional, através de inquéritos realizados pelos seus órgãos de pesquisa científica²⁵⁰.

²⁴⁸ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45.

²⁴⁹ Embora, não tenha sido encontrada a folha com as respostas que deveriam haver sido encaminhadas por Villa-Lobos ao diretor do IPE, o documento que apresenta o inquérito foi endereçado ao maestro, como pode ser visto no Anexo II.

²⁵⁰ É interessante comparar esta opinião a respeito da necessidade de consulta popular por parte do Estado para a resolução de questões polêmicas como esta, com a opinião tão divergente apresentada pelos pareceristas, constante na argumentação de defesa utilizada. Apesar deste documento não estar precisamente datado, calcula-se que o inquérito deve haver sido realizado possivelmente no mesmo período em que fora elaborado o parecer apresentado pela comissão de técnicos.

Orlando Frederico, que também respondeu ao Inquérito sobre o Hino Nacional promovido pelo IPE²⁵¹, optou pela alternativa A, a qual defendia que o hino deveria ser entoado por todos os alunos diariamente, mas com a assertiva de que não deveriam ser aceitos “erros técnicos na música ou a deturpação da letra”, ao contrário do que era sugerido por esta alternativa. Frederico explica que existe uma grande diferença entre permitir oficialmente que o hino seja cantado de forma errada e cantar mal o Hino Nacional porque a Nação ainda não pôde ensinar todos os cidadãos a cantá-lo corretamente. Nota a importância do fato do Inquérito haver partido da iniciativa da Prefeitura do Distrito Federal, sendo que, o Superintendente de Ensino Musical e Artístico deste mesmo município, o maestro Villa-Lobos, suspendera a execução do Hino Nacional nas Escolas que o cantavam de maneira errônea, o que acabou por produzir o resultado desejado (pois as crianças das Escolas Municipais ‘mesmo que não cantem artisticamente’, passaram a cantar corretamente o Hino Nacional) e indicativo do caminho que deveria ser seguido pelo Governo Federal. Conclui a justificativa de sua escolha, afirmando que...

“...o governo deve exigir que se cante, em todas as ocasiões, o Hino Nacional, mas corretamente. A experiência deu já os mais convincentes resultados; portanto o governo pode e deve, sem hesitações impatrióticas, apoiar e continuar a obra de educação e divulgação musical encetada pela SEMA pelo menos no que concerne ao Hino Nacional e ao Canto Cívico ou popular...”

Apesar dos pareceristas haverem negado a necessidade da consulta popular para a concretização de seus trabalhos, é evidente que o resultado deste Inquérito promovido pela Prefeitura do Distrito Federal, chegou ao conhecimento do Ministro da Educação e Saúde, uma vez que foram encontrados diversos formulários preenchidos nas pastas referentes ao Ministério Capanema no arquivo geral do CPDOC. Sabemos também que o próprio Villa-Lobos recebeu o formulário deste inquérito. No entanto, por não termos conhecimento da data

²⁵¹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 473.

exata da realização da pesquisa, não podemos ter certeza se os pareceristas tiveram contato com as opiniões e com as justificativas prestadas pelos participantes da consulta popular. Mas, provavelmente, existe uma certa correspondência entre a “Explicação necessária”, inserida no parecer entregue ao Ministro da Educação e Saúde, e as intenções que levaram à realização do “Inquérito sobre o modo de encarar o canto do Hino Nacional”.

Em julho de 1937, o Correio da Manhã publicou uma pequena nota sobre as modificações na música e na letra do Hino Nacional previstas pelo parecer da comissão de técnicos. Desesperado, o autor do artigo clamava pela não aprovação do parecer, pois a própria idéia de processar uma reforma de um hino oficial, lhe parecia ameaçadora ao fortalecimento da soberania nacional e uma atividade inútil em meio a uma série de medidas que clamavam por urgência:

“O relatório da comissão de músicos e poetas incumbida da modificação do hino nacional já se acha em poder do Ministro da Educação. Resta agora ao povo brasileiro, que conserva, como patrimônio indestrutível, a composição entusiástica e forte de Francisco Manuel, pedir à Divina Providência que a proteja contra a fúria reformadora que a ameaça.

Depois de muitos anos de inércia cívica, verificou-se, nesta capital, um louvável movimento em favor da letra de que necessitava. Fez-se um concurso para tal fim. A comissão escolhida para o julgamento das produções remetidas optou pelos versos de Osório Duque Estrada. O certo é que Coelho Netto, escritor festejado no país, obteve a aprovação, pelo legislativo, do projeto que oficializou os versos classificados em primeiro lugar.

Colocado entre os que não admiram o trabalho adotado, sinto-me, porém, no dever de me incorporar à legião que pleiteia a restauração do império do bom senso nesta hora grave para o Brasil. Em meio de tudo quanto está ainda por fazer em benefício da nação, é de deplorar que só se cogite de destruir ou de emendar intempestivamente o que se acha de pé.

Não se modificam os hinos de uma nação como os modelos de correspondência de burocratas amigos das novidades.”²⁵²

Respondendo a este indignado artigo, que criticava as reformas recém apontadas no parecer da comissão técnica, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de

Azevedo dedicou uma das crônicas da sessão “Crônicas em vários modos”, publicada pela *Revista Brasileira de Música*, à defesa do trabalho dos repudiados pareceristas²⁵³.

Em primeiro lugar, Luiz Heitor destaca que a música do Hino Nacional Brasileiro, chegou às bocas e aos ouvidos da geração de 1930 através de inúmeras versões compostas para muitas formações vocais e instrumentais diferentes. O original de Francisco Manuel da Silva ainda permanece desaparecido, lembra o musicólogo. Pergunta-se, portanto, qual o texto em que se baseiam os críticos das reformas para manter suas acusações aos deturpadores do “original de Francisco Manuel”. De qualquer maneira, essas acusações são improcedentes, segundo Luís Heitor, que cita o artigo 3º do Projeto de Lei enviado à Câmara, no qual nega-se qualquer intenção de modificar o texto musical do Hino: “Arto. 3. É mantido, de maneira definitiva, para o Hino Nacional, o texto musical autêntico de Francisco Manuel da Silva, com o seu caráter marcial.” A única ressalva feita, constante no “Parágrafo único” deste artigo - “Fica suprimida, no Hino Nacional, a ligação melódica, da exclusiva autoria de Alberto Nepomuceno, sobre as palavras, também suprimidas: Ó Pátria amada / Idolatrada / Salve! Salve!” – é também defendida pelo musicólogo que explica que Alberto Nepomuceno compusera a ligação melódica e os versos sobre ela calcados com o fim de substituir uma outra passagem instrumental impraticável para o canto, e que, originalmente, não deveria ser cantada. Portanto, ao contrário do que estariam insinuando os críticos da Comissão, os pareceristas estariam zelando pela manutenção perfeita do original de Francisco Manuel.

Mais adiante, o musicólogo ainda defende a determinação apontada pela comissão de técnicos, de adotar a tonalidade de *fé maior* como a única possível para a execução do Hino Nacional, já que esta seria a tonalidade mais apropriada para ser cantada por uma maior variedade de freqüências vocais, devido à tessitura própria do hino. Afirma que, musicalmente, a transposição de tonalidade

²⁵² Lins, Alberto Rego. Artigo publicado no *Correio da Manhã* – 10 de Julho de 1937.

²⁵³ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “A questão do Hino Nacional”, em *Revista Brasileira de Música* – 3º e 4º fascículos – 1937. Publicada pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – Rio de Janeiro. Sessão “Crônicas em vários modos” (p. 187).

nunca foi considerada uma modificação ou deturpação de qualquer partitura. Não o seria, portanto, também neste caso.

O artigo de Luiz Heitor representa uma boa defesa para as conclusões da comissão de técnicos refletidas no Projeto de Lei para a fixação e edição dos hinos cívicos brasileiros. É importante lembrar que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, professor catedrático da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, respeitável crítico musical, autor de inúmeros artigos publicados em periódicos especializados, tornou-se responsável pela sessão “Música” da *Revista Cultura Política* publicada pelo DIP a partir de março de 1941²⁵⁴.

Em agosto de 1937, o Presidente da República recebeu uma carta enviada por Luís Cândido de Figueiredo, oficial honorário do Exército e professor de violoncelo aposentado do Instituto Benjamin Constant²⁵⁵. Nesta carta, Luís Cândido relata que em 1936, quando da publicação do Decreto-lei que estabelecia o canto obrigatório do Hino Nacional em todas as instituições de ensino, enviara um memorial ao Ministro da Educação denunciando a má qualidade das edições existentes, inclusive da edição da autoria de Villa-Lobos, adotada oficialmente pela SEMA. Afim de conquistar a confiança do Ministro, sugeriu a convocação do Conselho Técnico do Instituto Nacional de Música para avaliar a procedência de sua denuncia.

Ainda na mesma carta, Luís Cândido aponta que acabou sendo nomeada uma Comissão²⁵⁶ incompetente e ineficiente para estudar as denúncias. Esta comissão elaborou um relatório – publicado no Diário do Poder Legislativo a 7 de agosto de 1937 – repleto de erros, que “evidenciam a falta de cuidado ou de critério dos membros dessa Comissão, mostrando desconhecerem o assunto em questão e [por isso, os membros desta comissão] provaram não merecer a confiança nela depositada pelo Snr. Ministro da Educação”.

²⁵⁴ Antes de participar do corpo editorial da revista *Cultura Política*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou artigos no Rio de Janeiro, nas revistas *Ilustração Musical*, *Revista da Associação Brasileira de Música*, *Revista Brasileira de Música*, *Cultura Artística*, *Música Viva*, e em São Paulo na *Resenha Musical*, além de participar no *Boletim Latino Americano de Música* (Montevideu), *Mirador* (Barcelona), *La Revue Musicale* (Paris) e *The Musical Quaterly* (New York). Cf. *Revista Cultura Política* – Março de 1941 – Ano I – Num 1 (p. 279). As relações estabelecidas entre Luiz Heitor e o governo Vargas resultariam numa outra longa e interessante pesquisa.

²⁵⁵ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 462.

Luís Cândido termina suplicando ao Presidente que tome as devidas providências para que o Diretor da Escola Nacional de Música reúna em Conselho os maestros Assis Republicano, Nicolino Milano, Paulino Chaves, Paulo Silva, Francisco Mignone, Agnélo França, Lorenzo Fernandez, J. Siqueira, Newton Pádua, e outros compositores consagrados dessa escola, “para fazerem a revisão total do Hino adulterado por A. Nepomuceno, a fim de ser restabelecido o original, evitando novos atentados agora anunciados no Relatório apresentado ao Snr. Ministro da Educação”.

Getúlio Vargas encaminhou a carta de Luís Cândido ao Ministro da Educação, que enviou-a à Divisão de Educação Extra-Escolar para avaliar as considerações e o pedido apresentado pelo seu autor. Em 24 de setembro do mesmo ano, Osvaldo Orico, Diretor desta Divisão, resolveu encaminhar o memorial de Luiz Cândido ao Reitor da Universidade do Brasil para que a Escola Nacional de Música pudesse manifestar-se a respeito. Baseando-se no fato de que o parecer enviado pela comissão técnica, fora anteriormente examinado pelo Presidente da República e por este encaminhado à votação no Legislativo, e procurando livrar-se de maiores complicações, Guilherme Fontainha, diretor da Escola Nacional de Música elaborou o seguinte parecer sobre o caso:

“...sendo o memorial do Sr. Luiz Cândido de Figueiredo endereçado ao Sr. Presidente da República, e já estando na Câmara dos Deputados o projeto de lei que regula o canto do Hino Nacional e demais hinos cívicos da Nação Brasileira, projeto esse que foi elaborado por uma comissão de técnicos convidados pelo Sr. Ministro da Educação e enviado àquela casa legislativa com a mensagem do Sr. Presidente de 6 de Setembro do corrente ano, não pode o governo aceitar as sugestões do requerente, no sentido de nomear uma comissão formada por professores desta Escola, afim de fazer-se a revisão do Hino pátrio. Penso que o Sr. Presidente da República, encaminhando à competência do Legislativo aquele projeto de lei, adotou uma solução sobre a qual não poderá voltar atrás. Aliás, Sr. Reitor, vejo-me na contingência de rejeitar energicamente as insinuações do Sr. Luiz Cândido de Figueiredo, relativas à idoneidade e capacidade da Comissão nomeada pelo Sr. Ministro da Educação, pois, além de outras personalidades dignas de todo acatamento, dela fazia parte o decano dos músicos brasileiros e eminente professor da cadeira de Composição desta Escola, maestro Francisco Braga.”²⁵⁷

²⁵⁶ Luís Cândido de Figueiredo refere-se à Comissão de técnicos formada a mando do Ministro da Educação e Saúde, citada anteriormente, e composta por Francisco Braga, Andrade Muricy, 2º tenente Arsênio Fernandes Porto, Osvaldo Cabral, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira e Olegário Mariano.

²⁵⁷ Ofício 3778-S/2038 do Reitor da Universidade do Brasil ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 463-4.

Possivelmente, os principais alvos das críticas de Luís Cândido eram os músicos e professores de música que compunham a comissão de técnicos, uma vez que, reiteradamente, este se refere às irresponsáveis modificações que estavam sendo planejadas em relação ao original de Francisco Manuel, autor do texto musical do Hino Nacional. Assim também o entendeu o Diretor da Escola Nacional de Música ao sair em defesa da Comissão e, particularmente, em defesa da idoneidade e competência do maestro Francisco Braga, “decano dos músicos brasileiros”.

Como foi dito anteriormente, os músicos que participaram da Comissão foram o Maestro Francisco Braga, o Prof. Andrade Muricy e Heitor Villa-Lobos. É bastante duvidoso que as críticas fossem dirigidas ao Maestro Francisco Braga porque, como já o disse o Diretor da Escola Nacional de Música, este maestro era considerado o “decano dos músicos brasileiros”, professor catedrático de Composição na mais importante escola de música do país – e a única instituição respeitada por Luís Cândido -, maestro e compositor com livre circulação em todos os espaços musicais do Brasil. É muito mais provável que o crítico visasse atingir o Prof. Andrade Muricy e/ou Heitor Villa-Lobos. Muricy ainda mostrava um pouco mais de autoridade, pois lecionava na Escola Nacional de Música (apesar disso, não era poupado de críticas), mas Villa-Lobos, aos olhos e aos ouvidos de Luís Cândido, era um perfeito ignorante.

A 20 de outubro de 1937, o memorial enviado por Luís Cândido ao Presidente da República retornou ao Ministério da Educação e Saúde, após haver passado pela Divisão de Educação Extra-Escolar, Reitoria da Universidade do Brasil, Escola Nacional de Música e Departamento Nacional de Educação.

O Ministro da Educação propôs a formação de uma Comissão de peritos grafólogos para apurarem a autenticidade de um manuscrito encontrado na Biblioteca da Escola Nacional de Música atribuído ao próprio punho de Francisco Manuel, afim de acabar com as dúvidas a respeito da versão que deveria ser seguida para a edição definitiva do Hino Nacional²⁵⁸. A Escola Nacional de Música declarou-se incapaz para indicar os grafólogos apropriados para tal missão,

sugerindo ao Ministério que “solicitasse o concurso dos competentes funcionários da Polícia Civil do Distrito Federal”.

De qualquer maneira, o andamento dos trabalhos de fixação e edição dos hinos oficiais parece haver sido interrompido em novembro de 1937, possivelmente devido a questões de maior ordem de urgência, surgidas com o fechamento do Congresso e a outorgação da nova Carta Constitucional, instaurando o Estado Novo.

Esta questão parece haver retornado à pauta somente em meados de 1938, quando o Ministro da Educação e Saúde recebeu um bilhete anônimo com o seguinte conteúdo:

“Eis seus protegidos:

F. Mignone acaba de ser dispensado da Rádio Jomal do Brasil, porque roubava 15 000 de cada professor diariamente; quem descobriu foi o professor Borgeth violinista.

Villa-Lobos recebeu 10:000\$000 do Gal. Rabello em Pernambuco e meteu o pau no dinheiro, eram destinados à compra de repertório para o Orpheão.”²⁵⁹

A autoria do bilhete foi imputada a Luís Cândido de Figueiredo e Capanema solicitou informações a respeito desse delator. Soube, através de sua assessoria, que se tratava de “...um preto, professor aposentado do Instituto Benjamin Constant...[que escrevia] verrinas nos jornais e, nas horas vagas, faz[ia] cartas anônimas”.

Não era a primeira vez que Luís Cândido dirigia críticas a Heitor Villa-Lobos. Segundo ele, Villa-Lobos, além de ignorante em música era mentiroso e costumava praticar extorsões. O ex-professor de violoncelo enviara uma carta ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, denunciando uma série de mentiras e irregularidades administrativas que teriam sido praticadas por Villa-Lobos (Anexo XIX). Neste documento, é interessante notar que Luís Cândido afirma reiteradas vezes poder provar que Heitor Villa-Lobos e Andrade Muricy são

²⁵⁸ Ofício n. 721 do Ministério da Educação e Saúde à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 466.

completamente ignorantes no assunto em questão (os hinos cívicos brasileiros), mas a carta inteira está dedicada a atacar Villa-Lobos, deixando de lado o outro professor. Fica claro, portanto, que seu objetivo principal era atingir, antes que mais nada, ao Maestro Heitor Villa-Lobos.

O autor da carta acusa de mentirosa a biografia do maestro, além de criticar a atuação da SEMA e o Orfeão de Professores do Distrito Federal que, segundo ele, seria apenas uma “fonte de cavações”. Denuncia superfaturamento de serviços realizados por Villa-Lobos ou por seus contratados e acusa o maestro de enviar informações inverídicas aos jornais brasileiros em diversas ocasiões em que foi ao exterior para participar de festivais ou congressos, nos quais estava representando o Brasil.

Não conhecemos a data exata em que foi enviada esta carta, mas podemos perceber pelo contexto, que estas informações devem haver chegado às mãos de Capanema entre a segunda metade do ano de 1937 e a primeira de 1938. Os reais motivos que levaram Luís Cândido de Figueiredo a apresentar tão graves denúncias associadas ao nome de Villa-Lobos não são suficientemente claros. Mas, este professor aposentado de violoncelo parece haver sido o principal opositor do maestro, principalmente durante os anos nos quais a polêmica em torno da fixação e edição do Hino Nacional e demais hinos cívicos instaurou-se na capital da República, envolvendo diversos setores da sociedade civil.

Clarins X Corais

Passado o golpe, a questão só retorna à ativa em fevereiro de 1939, quando os três ministérios envolvidos - Marinha, Guerra e Educação – resolvem criar uma nova comissão “para o fim de estudar o poema e a música do Hino Nacional e apresentar parecer sobre as modificações que porventura lhes devam ser feitas”²⁵⁹. Desta vez, a Comissão seria formada por sete membros, dois representantes de cada um dos Ministérios militares e três representantes do Ministério da Educação e Saúde. A nova distribuição deu uma expressão distinta a

²⁵⁹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 468.

²⁶⁰ “Portaria Inter-Ministerial de 28 de fevereiro de 1939”. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 671.

esta Comissão, uma vez que, somados, os representantes militares poderiam sobrepor sua opinião à dos educadores, ao contrário do que acontecera na Comissão formada em 1937.

As mudanças na composição da Comissão refletiam as transformações que vinham sendo processadas em toda a sociedade brasileira a partir da instauração do Estado Novo. A concentração de poderes no Executivo, em grande parte devido ao fechamento do Congresso e das Assembléias Estaduais, a suspensão dos direitos políticos e individuais e o fechamento de partidos políticos e associações, além de uma série de outras medidas que coíbiavam a liberdade das pessoas, levaram à necessidade de aperfeiçoamento do aparato repressivo, ampliando os órgãos responsáveis pelo policiamento e pela censura, além da reorganização e fortalecimento das Forças Armadas²⁶¹.

A aliança entre Getúlio e o general Eurico Gaspar Dutra foi muito importante para o estabelecimento e a manutenção do Estado Novo. No auto-retrato do Regime realizado em 1943, os redatores responsáveis pela sessão sobre o Exército, destacaram que "...Foi especialmente a partir de 1937, quando o imperativo nacional de ordem e progresso proclamou uma nova República, que essa identificação perfeita entre o chefe supremo na nação e seu Exército, na pessoa do general Eurico Dutra, assinalou a fase mais brilhante da reconstrução do país no sentido do completo soerguimento de suas forças armadas"²⁶². A partir de 1937, cresceu consideravelmente o número de construções de novos edifícios e reformas a cargo do Ministério da Guerra que se fortalecia financeira e institucionalmente.

De acordo com Edgard Carone, a partir de 1938 começam, nos meios militares, as loas a favor do Estado Novo. Em todas as solenidades "...se repete a tônica da ligação e subordinação do Exército às forças civis."²⁶³ Com o golpe de 37, acentua Carone, os últimos opositores dentro das Forças Armadas foram castigados e aposentados, deixando livre o caminho para o comando de Góes

²⁶¹ GARCIA, Nelson Jahr. O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Edições Loyola, 1982 (p. 42)

²⁶² SCHWARTZMAN, Simon. Estado Novo, um Auto-retrato. Brasília: CPDOC/FGC, Editora Universidade de Brasília, 1983 (p. 198-9).

²⁶³ CARONE, Edgard. O Estado Novo (1937-1945). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1977 (p. 360)

Monteiro e Eurico Dutra, o que “representa[va] a vitória do novo Exército hierárquico, subordinado ao poder civil e ...[que acabou] sendo um dos sustentáculos do Estado Novo”²⁶⁴.

Durante as discussões realizadas pelo primeiro corpo de técnicos selecionados para o debate referente à fixação dos hinos cívicos, a questão do estabelecimento da tonalidade única (*fá maior*) para a execução do Hino Nacional foi ponto de grande discordância entre representantes civis e militares. Como foi explicado anteriormente, os militares queriam que a execução do hino em *si bemol maior* fosse a adotada oficialmente para bandas e fanfarras militares, pois era a mais apropriada para a afinação específica dos metais utilizados nessa formação instrumental. Mas, apesar das objeções dos membros militares da Comissão, o Projeto de Lei elaborado a partir de seu parecer, estabelecia como única e definitiva a tonalidade de *fá maior* para o Hino Nacional, com o superior objetivo de priorizar o canto.

De certa maneira, a nova distribuição de representatividade na comissão de técnicos procurava impedir uma revisão e reforma do hino de um ponto de vista prioritariamente artístico. Deve ser lembrado, também, que o primeiro parecer elaborado com esse fim estava copiosamente carregado de conclusões que reagiam diretamente às questões apresentadas por Heitor Villa-Lobos em sua carta dirigida ao Ministro da Educação e Saúde, quando por ocasião do estabelecimento da lei de obrigatoriedade do canto do Hino Nacional em todos os estabelecimentos de ensino. Provavelmente, além de representar o aumento do poder adquirido pelas Forças Armadas no novo regime, esta Comissão fora organizada objetivando aliviar o peso exercido por Villa-Lobos em todas as decisões adotadas, procurando evitar uma repetição do resultado das discussões anteriores, evidenciado pelo primeiro parecer: o trasbordamento das opiniões de Villa-Lobos em praticamente todos os itens apresentados no Ante-projeto de lei.

O vice-almirante Aristides Guilhem, Ministro de Estado da Marinha, indicou um novo representante – o Capitão Tenente Reformado Sebastião Fernandes de Souza e repetiu a indicação do professor de música Oswaldo dos Passos Cabral –

²⁶⁴ Idem. Ibidem (p. 363).

para comporem a nova Comissão²⁶⁵. Também foram indicados dois novos nomes para representar o Ministério da Guerra: os dos Majores Alcindo Nunes Pereira e Pedro Eugênio Pires. Apesar das modificações operadas na composição do grupo, o Ministro de Educação e Saúde repetiu 3 nomes da antiga formação. Convocou o Prof. Dr. Andrade Muricy, o Dr. Olegário Mariano e o maestro Heitor Villa-Lobos. A vinte e três de março de 1939, Capanema enviou um telegrama ao maestro comunicando-lhe sua decisão:

“Agradecendo cordialmente seu valioso concurso aos trabalhos da primeira comissão revisora do Hino Nacional, tenho prazer convidá-lo para fazer parte da nova comissão que, por sugestão do Ministro da Guerra, vai considerar em definitivo o importante assunto. Saudações cordiais. Gustavo Capanema Ministro Educação Saúde”²⁶⁶.

Na primeira reunião da Comissão Revisora do Hino Nacional procedeu-se à eleição para diretor. Villa-Lobos adiantou-se e propôs o nome de Olegário Mariano, representante do Ministério da Educação e Saúde, para ocupar o cargo. Também fora proposto para o cargo o nome do comandante Sebastião Fernandes de Souza, que acabou eleito por unanimidade após a retirada da candidatura do poeta, que divulgou sua pretensão de não comparecer às reuniões²⁶⁷.

A Comissão Revisora do Hino Nacional organizada em 1939 trabalhou rapidamente. Em três meses entregou aos Ministros da Marinha, da Guerra e da Educação e Saúde o relatório elaborado a partir do resultado das discussões, onde se estabeleciam as diretrizes básicas sugeridas para a regulamentação do Hino Nacional, bem como um esboço do Projeto-de-lei que deveria ser examinado pelos Ministros e posteriormente aprovado pelo Presidente da República.

²⁶⁵ Carta do Ministro Gustavo Capanema ao Ministro Aristides Guilhem. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 673.

²⁶⁶ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências – No. 81.18B.37E.

²⁶⁷ “Resenha dos trabalhos efetuados pela Comissão Revisora do Hino Nacional”, documento anexo ao Relatório da Comissão Revisora do Hino Nacional – 1939. Arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 37.01.05 – rolo 45 – fot. 732. Villa-Lobos não indicara Mariano ao acaso. O maestro, apesar de não pôr em jogo o seu próprio nome, desejava ardentemente que a direção da Comissão estivesse nas mãos de um dos representantes do Ministério da Educação e Saúde, para que seu trânsito nas decisões fosse facilitado. Seguramente, seria mais fácil convencer a um seu colega de meio artístico do que a qualquer um dos representantes militares. Muricy era uma figura muito próxima do maestro. Por isso, sua indicação poderia provocar a desconfiança dos demais membros da Comissão e de outras pessoas que viessem a tomar conhecimento de seus trabalhos. Olegário Mariano era sua melhor opção. Mas, infelizmente para Villa-Lobos, o poeta parecia não estar tão interessado nessas questões.

A primeira parte deste longuíssimo relatório está dividida em cinco itens: “A tonalidade”, “O andamento”, “A melodia vocal”, “A instrumentação” e “A letra”. Seguem-se as “Medidas complementares”: “Impressão tipográfica e gravação fonográfica”, “Fiscalização permanente” e “Prêmios aos autores das Instrumentações”.

Como já foi explicado anteriormente, na Comissão de 1937, a despeito da opinião dos representantes dos Ministérios militares, e sob grande insistência do maestro Villa-Lobos, foi decidido pelo tom oficial de *fá maior* para o Hino Nacional Brasileiro, mediante o pretexto de que esta tonalidade seria a mais indicada para sua execução vocal. Os representantes militares rejeitaram a decisão, mas, como eram em menor número dentro da comissão de técnicos, suas reclamações não mereceram a última palavra na questão.

Na Comissão de 1939 os representantes militares eram maioria. As discussões acabaram levando à elaboração de uma proposta satisfatória para ambas partes. Aceitava-se o *si bemol maior* como o tom original do Hino Brasileiro, reconhecendo-se porém, que a preferência do compositor por essa tonalidade, “deixa[va] transparecer plenamente que Francisco Manuel ao compôr sua música, não pensára em que ela viesse a ser cantada”, pois “nesse tom há passagens altas, difíceis para vozes normais e impossíveis para vozes juvenis”²⁶⁸.

No entanto, a situação atual (de 1939), segundo a Comissão Revisora, justificava “...a preocupação de generalizar o canto do hino, com finalidade educativa, e o interesse de torná-lo acessível à massa dos brasileiros, ...[o que exige a adoção de] uma tonalidade de mais factil vocalização”²⁶⁹. Mas, ao contrário da resolução adotada pela Comissão de 1937, a de 1939 julgou este motivo insuficiente para “impor o sacrifício” à tonalidade original do hino, “indiscutivelmente, mais brilhante, mais imponente, mais vibrátil”. A decisão, ao agrado de gregos e troianos, primou pela conservação do tom de *si bemol maior* para execuções instrumentais, e a sua transposição para *fá maior* para execuções vocais.

²⁶⁸ Relatório da Comissão Revisora do Hino Nacional. Arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 37.01.05 – rolo 45 – fot. 713-738.

²⁶⁹ Idem. Ibidem.

Buscando “restabelecer o andamento original” do Hino, perdido com o decorrer do tempo devido a “vários fatores” (??), a Comissão procedeu a sua metronomização²⁷⁰. Para isso, foram realizados diversos ensaios com orquestra (não nomeada no relatório), com banda (tampouco nomeada) e com o Orfeão de Professores do Distrito Federal. Seguramente, o fato do Orfeão de Professores disponibilizar-se para a realização desta tarefa, deveu-se à grande influência de Villa-Lobos na Comissão. Este, ao sugerir o nome desse orfeão para realizar o teste do andamento, já estaria encaminhando-o como possível executante para as gravações do Hino Nacional, corrigido e padronizado, que seriam preparadas pelo Ministério da Educação e Saúde para motivar sua perfeita fixação.

A Comissão também decidiu manter a adaptação do Hino Nacional para canto e piano (com simplificações na melodia vocal) realizada por Alberto Nepomuceno. Mas a versão do Hino aprovada pela Comissão de 1937 suprimia a ligação melódica para canto criada por Nepomuceno nos compassos 31º 32º e 33º. A nova Comissão restabeleceu-a e decidiu que a execução deveria ser sempre em uníssono.

O artigo 6º do Projeto-de-lei elaborado a partir do parecer da primeira comissão de técnicos (Anexo XVII), previa a abertura de concurso para a orquestração e instrumentação para bandas e fanfarras do Hino Nacional, e estabelecia alguns critérios que norteariam esse concurso, além dos valores dos prêmios que seriam concedidos aos autores dos trabalhos escolhidos. Esta medida foi apresentada como indispensável pelos pareceristas, que se lamentavam pela ausência de boas orquestrações e instrumentações do Hino de Francisco Manuel. Ao que tudo indica, a Comissão de 1937 realizou uma pesquisa superficial sobre essa questão, e, para evitar maiores complicações, acabou defendendo a inexistência de arranjos instrumentais do Hino Nacional de valor na literatura musical brasileira. A nova Comissão, mais rigorosa em suas pesquisas, apreciou a qualidade do trabalho de orquestração realizado pelo maestro Assis Republicano e a instrumentação para bandas realizada por Antônio Pinto Jr. Dessa maneira, acabou mantendo a orientação da abertura de concurso apenas

²⁷⁰ O andamento oficial acabou sendo fixado em semínima=120. Cf. Relatório da Comissão Revisora do Hino Nacional.

para instrumentações destinadas a pequenos conjuntos orquestrais, após considerar, para este fim, a insuficiência dos trabalhos conhecidos.

A fixação da letra do Hino Nacional também passou por longas polêmicas. Em primeiro lugar, a Comissão procurou explicar em seu relatório os motivos que a levaram a manter o poema de Osório Duque Estrada. Este poema fora oficializado em setembro de 1922, mesmo sem ter sido aprovado em concurso. Quando correu publicamente a informação de que havia sido criada uma Comissão Inter-Ministerial para realizar a revisão do Hino Nacional, diversas pessoas enviaram cartas ao Ministro da Educação e ao próprio Getúlio demonstrando seu interesse pela questão; a maioria destas, acompanhadas de novas ou antigas versões poéticas para o Hino Nacional (considerando ou não a base musical de Francisco Manuel da Silva).

Pedro de Mello, autor de uma letra para o Hino Nacional, insistiu com veemência para que a letra de Duque Estrada fosse substituída ou, no mínimo, passasse por concurso. Segundo ele, a versão poética de sua autoria para a música de Francisco Manuel era tão consagrada no início do século XX como a de Duque Estrada. Inclusive, fora publicada diversas vezes sob o título de “Hino Nacional” ou “Hino 7 de Abril”. Este autor alega que, através de uma descuidada manipulação de documentos no Congresso Nacional em 1917, foi ignorado o projeto que estabelecia a abertura de concurso para a escolha da letra definitiva do Hino (concurso no qual seu consagrado poema e o de Duque Estrada estavam inscritos). E que, praticamente, através de um golpe, fora oficializada a letra deste último autor, que não passara pelo concurso (já que este nunca fora realizado). “Em busca de justiça”, Pedro de Mello enviara inúmeras cartas, à Comissão, ao Ministro da Educação, à Getúlio...²⁷¹.

Outra carta curiosa enviada ao Ministro Gustavo Capanema sugerindo a substituição da letra do Hino Nacional é a do mestre de escola P. Constantino Zajkowski²⁷². Nesta, o mestre explicava ao Ministro que as crianças tinham grande

Arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 713-738.

²⁷¹ As diversas cartas e cópias de partituras, álbuns, etc. enviadas por Pedro de Mello às autoridades competentes encontram-se arquivadas no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 673, 675, 676, 689, 693, 694, 695, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707.

²⁷² Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 683.

dificuldade em pronunciar a letra de Duque Estrada porque era composta por palavras longas e difíceis. Sendo assim, seria desejável que fosse escrita uma outra letra, mais curta e mais simples para que o Hino pudesse ser cantado com presteza pelo contingente juvenil brasileiro.

Ademais, continuava o mestre, a letra de um Hino, além de prestar honras ao passado, precisa cantar os ideais, as aspirações, os votos, as *súplicas* para o futuro, “súplicas dirigidas ao TODO-PODEROSO”. O texto para o Hino Nacional proposto por P. Constantino Zajkowski²⁷³ consistia em quatro estrofes impossíveis de serem encaixadas – pelo menos de acordo com a métrica dos versos e a acentuação silábica - na música de Francisco Manuel. Todas as estrofes iniciavam-se da seguinte maneira: *Jesus Cristo Redentor/Nosso Rei espiritual/Protegei Vosso Brasil/Nossa Pátria querida/Vos seremos sempre fiéis/Observando Vossas Leis/Para que sempre nos deis...* A conclusão de cada estrofe era particularmente distinta. A primeira: *Chuvas fertilizantes!/Rei da Natureza!/Rei imortal!/Chuvas nos daí!*; a segunda: *Homens bons pra o Governo!/Ó Rei dos Reis!/Rei imortal!/Homens bons/Nos dai/Para Governar/Vosso Brasil!*; a terceira: *Paz com todas as Nações!/ Ó Rei da Paz!/Rei imortal/A Paz nos daí!*; e por último, a quarta: *Paz e ordem interna!/Ó Rei dos Céus!/Rei imortal!/Ordem e Paz/Nos daí!/ Ordem e Paz/ Daí ao Brasil!*. Seria impressionante o aumento do patriotismo brasileiro, se todas as pessoas que fossem às missas, nas igrejas, cantassem o Hino Nacional, completa Zajkowski, que aproveita para juntar também algumas sugestões quanto ao uso da bandeira nacional.

Francisca de Lacerda e Azevedo também se preocupou bastante com a questão do Hino Nacional. Desde o ano de 1932, esta senhora vinha publicando notas sobre este assunto em vários periódicos da capital paulista. Ao tomar conhecimento da formação de uma Comissão Interministerial Revisora do Hino Nacional, em abril de 1939, decidiu enviar uma carta a Getúlio, juntando recortes de cartas e artigos seus já publicados²⁷⁴. Desta vez, relata na carta, optara por enviar os documentos diretamente ao Presidente da República, porque, em 1938, por ocasião da reunião da primeira Comissão Revisora do Hino Nacional, enviara

²⁷³ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 684.

os mesmos comentários ao Ministro da Educação, e não obtivera resposta nenhuma.

Anexado à carta, a senhora paulista enviou um artigo cômico de sua autoria escrito em maio de 1932, no qual eram criticadas diversas passagens da letra do Hino Nacional²⁷⁵. Junto a ele, um artigo publicado por Manuel Viotti (*El Mano*), crítico do Diário Popular, após a suspensão do canto do Hino Nacional nas escolas, ordenada por Villa-Lobos em 1937. Neste artigo, *El Mano* justifica o ato do maestro, afirmando que “Inúmeras são as passagens exóticas da letra que a simples leitura demonstra à sociedade ser necessária a sua substituição”, e afirma que as críticas levantadas dentro da sociedade civil contra a decisão do maestro, apoiam-se em um “errado, incompreendido nacionalismo, digamos antes sentimentalismo, apego à obra defeituosa, incoherente”. O autor finaliza o artigo apoiando uma reforma imediata e inadiável do Hino Nacional e lembrando que, em 1932, uma “ilustre dama paulista... cuja cultura e espírito patriótico devemos a notável e bem fundamentada apreciação dos nossos hinos...” já havia clamado pela reforma do Hino Nacional, publicando a sua crítica humorística “Recriminações do Jeca” no Jornal do Comercio do Rio de Janeiro em 11 de Março de 1933. O texto, intitulado “Comentários aos versos que tão profundamente impressionaram ao Jeca”, destaca algumas estrofes “absurdas” do Hino Nacional e do Hino da Proclamação da República. O trecho dedicado ao Hino Nacional, é abordado pela autora da seguinte maneira:

“Hino Nacional Brasileiro

Estrofe I – Cacofaton ridículo: heróico brado = heroe cobrado,

“ II – “Si a imagem do Cruzeiro resplandece...”

A condicional é aqui descabida. Erro astronômico: O Cruzeiro, constelação polar do sul acha-se sempre sobre o horizonte em nossa latitude. A sua imponência, a influência que sobre nós exerce, está no que simbolicamente representa e não na luz propriamente que emite.

“Brasil: gigante, belo, forte, impávido colosso”; e logo em seguida: “Mãe gentil”.

²⁷⁴ Documentos arquivados no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 685.

²⁷⁵ Documentação arquivada no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 686.

Estrofe III – “Deitado eternamente em berço esplêndido”; portanto,
Gigante, Colosso, Mãe Gentil n’um berço!

Estrofe IV – Jamais, nunca, a Bandeira de um povo poderá ser designada por flâmula –
bandeirola de ornato em geral vermelha, ou chama. Ainda há a respigar.”²⁷⁶.

Outros fervorosos partidários do movimento de revisão e reforma do Hino Nacional, como é o caso de Newton de A. Mello, chamam a atenção pela originalidade da estratégia utilizada para atingirem o destinatário de seus apelos. Este jovem da cidade de Araraquara – Estado de São Paulo – enviou, também em abril de 1939, durante a instalação da Comissão Interministerial, uma carta a Getúlio Vargas apresentando uma nova letra, de sua própria autoria, para o Hino Nacional²⁷⁷.

Newton Mello explica ao Presidente que é necessário preservar, dentro do próprio hino da Nação, o seu nome e o de tantos “grandes brasileiros do passado”, para que “nos dias de festa nacional, com a voz tremendo de patriotismo e o coração a rebentar... de entusiasmo no peito”, milhares de brasileiros possam cantá-los “...com toda a força de ... seus pulmões”. Por esse motivo, na segunda parte de seu poema – ode a Getúlio e ao Estado Novo -, o autor inclui, com destaque, o nome “Getúlio Vargas”:

“II

G emeste sob um jugo vil, tyrannico,
E as tuas minas de ouro se exgottaram
T ivestes porém forças e, titânico,
U ma a uma, em trinta, as forças voltaram.

L evaste um povo à glória,
I ndo logo à realidade, dos debuxos
O norte cantou victória,
V indo logo após mineiros e gaúchos

A Pátria canta e
R i:
G emina o ESTADO NOVO!

A gora que o gigante se ergue intrépido,
S onhando, mas de pé, mas accordado,
quemaste as bandeirinhas, e ágil, lépido,

²⁷⁶ Além desses comentários, Francisca de L. e Azevedo publicou um hino cômico chamando a atenção para os trechos absurdos da letra do Hino Nacional Brasileiro (Anexo IV). Não há nenhuma indicação da publicação dessa sátira, mas é possível que esta faça parte do próprio texto “Recriminações do Jéca” citado na nota anterior.

²⁷⁷ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 689.

tornou-se o Brasil todo um só Estado

E forte e unido e sem regionalismo,
ao sol da Luz, do são Idealismo,
amando a Pátria unida, a Pátria Forte,
o povo marcha
cheio de fé no teu porvir, de sul a norte,
e a tua Armada e o teu Exército são, como nós,
garantia e penhor
da tua honra, BRASIL!²⁷⁸

A despeito das cartas e sugestões de novos poemas para o Hino Nacional Brasileiro enviadas às autoridades envolvidas nessa questão, a Comissão Interministerial de 1939 decidiu manter o texto de Joaquim Osório Duque Estrada sob a alegação de que a divulgação dada nos últimos 30 anos a esta letra, acabou incorporando-a definitivamente ao patrimônio nacional. No entanto, a Comissão resolveu restaurar o texto original de Duque Estrada, invalidando as modificações introduzidas em 1922 na letra, pois estas, “ao invés de melhorá-la tomaram-na menos expressiva e prejudicaram-lhe a eufonia em alguns pontos.”²⁷⁹

A Comissão também deliberou pela abreviação do hino, conservando apenas a primeira parte, pois a letra completa de Duque Estrada obriga à execução repetida da música, o que torna o hino demasiado longo. Dessa maneira, seria evitado “o cansaço que se manifesta na assistência, obrigada a uma atitude de imobilidade provocando a desatenção e a quebra do respeito devido”. Essa solução também estaria concorrendo para facilitar o ensino do hino nas escolas e quartéis, bem como para propiciar sua maior divulgação, pois se tomaria “mais fácil de reter na memória, pela massa popular”.

A passagem literal correspondente à ligação melódica: “Ó Pátria amada/Idolatrada/Salve! Salve!” foi mantida no texto final. É importante notar que a Comissão Revisora de 1937 havia suprimido esta passagem por considerá-la de autoria única e exclusiva de Alberto Nepomuceno, que escrevera uma versão para canto e piano do Hino Nacional. Esta é apenas uma das muitas diferenças existentes entre as avaliações realizadas por esta Comissão e a de 1937. Seguramente, os representantes dos outros Ministérios que, na primeira Comissão

²⁷⁸ Idem. - fot. 690.

se sentiram acuados pela posição firme e privilegiada dos delegados do Ministério da Educação e Saúde e, principalmente de Villa-Lobos, desta vez, fizeram prevalecer várias de suas opiniões.

As “Medidas Complementares” ao Projeto-de-lei, apontadas no Relatório da Comissão Revisora, eram três: “impressão tipográfica e gravação fonográfica”, “fiscalização permanente” e “prêmios aos autores das instrumentações”²⁸⁰.

De acordo com este Relatório, o procedimento mais apropriado para a impressão e a gravação do Hino Nacional seria que estas ações fossem supervisionadas pela própria Comissão Revisora, pois esta já estava “orientada no sentido das modificações introduzidas”. Seriam impressas “uma instrumentação para grandes e pequenas orquestras, uma para pequenos conjuntos estandardizados, uma para bandas e fanfarras e a melodia para canto com acompanhamento de piano”. Para gravação seriam preparados o canto com acompanhamento de banda e com acompanhamento de orquestra em *fá maior*, e a execução simples de orquestra e de banda em *si bemol maior*.

Para atingir uma execução vocal perfeita do Hino Nacional, demais hinos cívicos e cantos patrióticos - sanando os problemas com a falta de uniformidade e os erros de execução perpetuados nos estabelecimentos de ensino do país - seria desejável, segundo a Comissão, a organização de um corpo de Inspetores Técnicos de Canto Orfeônico, responsáveis pela fiscalização permanente em todos os estabelecimentos civis onde se praticasse o canto desses hinos.

Esta “Medida Complementar” estaria reafirmando a sugestão exposta pela Comissão de 1937 da criação de uma espécie de “Inspetoria Técnica de Educação Cívico Musical”. Esta sugestão, presente no texto do Ante-projeto de Lei enviado pelos pareceristas ao Ministro Gustavo Capanema, acabou não sendo incluída na redação final do Projeto de Lei encaminhado ao Presidente. No artigo 10º deste Ante-projeto era definido o âmbito de atuação da Inspetoria, seu corpo de funcionários e número de orientadores técnicos, e discriminados os salários e

²⁷⁹ Relatório da Comissão Revisora do Hino Nacional. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 713-738 .

²⁸⁰ A Comissão aprovava a entrega dos valores dos prêmios correspondentes aos vencedores de instrumentação para orquestra e para banda ao Professor Assis Republicano e ao 1º Tenente Antônio Pinto Jr., pois a excelência de seus trabalhos acabou dispensando a necessidade de abertura de concurso.

os gastos a serem processados com a instalação da instituição²⁸¹. Como já foi dito anteriormente, as tabelas incluídas neste artigo do Ante-projeto de Lei elaborado pela comissão técnica foram reutilizadas por Heitor Villa-Lobos em outras oportunidades, como em 1939, em seu plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil, no qual o maestro incluía a criação de uma Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais do Canto Orfeônico, dependentes de um Departamento Nacional de Música, Educação e Cultura Musical, diretamente ligado ao Ministério de Educação e Saúde²⁸².

A Comissão Interministerial Revisora do Hino Nacional também elaborou um esboço de Projeto de Lei que corporificava as conclusões apresentadas em seu relatório (Anexo XXI)²⁸³. No final deste foram incluídas algumas sugestões que visavam pautar a atitude de respeito que todos os brasileiros deveriam manter perante o Hino Nacional. Estas sugestões foram discutidas e reelaboradas diversas vezes para serem incluídas na redação final do Projeto de Lei responsável pela fixação e regulamentação do Hino Nacional:

"I – O HINO NACIONAL, a voz da PÁTRIA, será sempre ouvido pela assistência em atitude de respeito, de pé, sendo os homens com a cabeça descoberta.

§ único. Os militares procederão segundo os preceitos regulamentares próprios.

II – O HINO NACIONAL será obrigatoriamente executado nas oportunidades seguintes:

- a) Em continência (execução instrumental):
 - à BANDEIRA NACIONAL;
 - ao Presidente da República;
 - aos poderes federais, quando incorporados;
 - a altas personalidades estrangeiras recebidas com honras de Chefe de Estado.
- b) Em solenidades cívicas ou quaisquer comemorações patrióticas realizadas no país (execução vocal)
- c) No encerramento de irradiações radiotelefônicas especialmente destinadas a países estrangeiros (execução instrumental)
- d) No encerramento da irradiação do Departamento Nacional de Propaganda, denominada "Hora do Brasil" (execução vocal)

²⁸¹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 506.

²⁸² "Coincidentemente" no mesmo ano em que a Comissão Interministerial Revisora do Hino Nacional incluía em seu relatório um item – "Fiscalização Permanente" – elaborado especificamente para salientar a necessidade da organização de um corpo de inspetores técnicos de canto orfeônico para atuarem no controle e fiscalização da execução do Hino Nacional e demais hinos cívicos, Heitor Villa-Lobos, entregava ao Ministro Capanema, uma proposta para a criação de uma Inspetoria Geral e Inspetorias Regionais do Canto Orfeônico, cuja atribuição principal seria idêntica à proposta pela Comissão Revisora: o controle da aplicação do ensino de Canto Orfeônico nas Escolas de todos os graus e tipos do Brasil e o zelo pela execução correta dos hinos oficiais. Cf. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.00.00/4 – rolo 49 – fot. 471. O plano de criação de um órgão específico para atuar na fiscalização do ensino do canto orfeônico foi finalmente aprovado em 1941, com a criação do Departamento Nacional de Música e Teatro e a instituição do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

²⁸³ Este documento, como os próprios membros da Comissão admitem no relatório, incorporou ou aproveitou várias discussões realizadas pela primeira comissão de técnicos, em 1937.

e) Por ocasião do hasteamento da BANDEIRA no dia da PÁTRIA (7 de setembro), às 10 horas, em todos os estabelecimentos de ensino e repartições públicas federais, estaduais e municipais, pelo corpo docente e discente e por todos os funcionários (execução vocal).

§1º O HINO NACIONAL não será executado fora dos casos previstos neste artigo.

§2º Na continência aos poderes dos governos estaduais será tocado o HINO DA REPÚBLICA.

§3º O HINO deve ser cantado duas vezes por semana nas escolas primárias e uma vez nas escolas profissionais, secundárias e superiores, por ocasião do início ou do encerramento dos trabalhos. Nos quartéis, navios e outros recintos das Forças Armadas de acordo com os regulamentos militares.

III – Ninguém será admitido em cargos públicos que não faça prova de saber cantar o HINO NACIONAL.”

Todos os sete integrantes da Comissão assinaram este relatório, sendo que apenas dois destes apontaram alguma objeção ao pé da assinatura final. Olegário Mariano, representante do Ministério da Educação e Saúde, admitiu estar de acordo, se somente a primeira parte do relatório fosse aprovada²⁸⁴. O representante do Ministério da Marinha, Oswaldo Passos Cabral, declarou junto a sua assinatura, que votara “contra os arranjos vocais a duas ou mais vozes de que trata o Art. X por achar que o Hino Nacional deve ser cantado exclusivamente em uníssono”.

Não há dúvidas, de que a sugestão para incluir neste artigo a permissão para a execução de arranjos artísticos do Hino Nacional partiu do maestro Heitor Villa-Lobos, pois este possuía um arranjo do Hino Nacional Brasileiro a duas vozes, adotado oficialmente no Orfeão de Professores do Curso Especial de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal²⁸⁵.

A Comissão Revisora do Hino Nacional encerrou seus trabalhos em junho de 1939. No final do mesmo ano, foi organizada uma outra Comissão Interministerial – da qual participaram os Ministérios da Educação, da Marinha, da Guerra e da Justiça -, desta vez para estudar a forma e a apresentação da Bandeira Nacional²⁸⁶. O Ministro Gustavo Capanema, durante a sessão inaugural desta Comissão, demonstrou o desejo de que, além dos estudos sobre o uso e a feitura da bandeira, fossem realizados estudos sobre todos os demais símbolos

²⁸⁴ Não possuo elementos para entender qual seria essa “primeira parte” do relatório, nem os motivos que levaram Mariano a tal decisão.

²⁸⁵ Colleção Escolar de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais adaptadas e arrançadas por H. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s/d. Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 46 – fot. 164.

nacionais, afim de organizar um Ante-projeto de Lei, “englobando o uso e o culto dos símbolos nacionais”²⁸⁷. O almejado Ante-projeto de lei foi elaborado, pela Comissão, em menos de três meses. A Comissão optou pela não substituição de nenhum dos símbolos nacionais, firmando como diretriz de suas decisões, a inalterabilidade dos símbolos existentes.

Até esse momento, as deliberações da Comissão Revisora do Hino Nacional ainda não haviam sido convertidas em lei, de modo que a “Comissão incumbida de regulamentar a execução, o uso e o culto dos Símbolos Nacionais” introduziu essas deliberações no novo Ante-projeto organizado. De modo geral, foram aproveitadas as sugestões da Comissão Revisora do Hino Nacional, sendo que apenas alguns itens sofreram modificações. A modificação mais importante foi introduzida na letra do Hino, pois a nova Comissão, tendo em mãos novos documentos que atestavam a propriedade original das correções praticadas no texto adotado oficialmente em 1922, restabeleceu-as, retornando o hino a sua consagrada configuração²⁸⁸.

Assinaram o relatório e o Ante-projeto de lei seis representantes ministeriais: Pery Constant Bevilaqua - que desde 1930 participava do governo e que de 1938 a 1940 fora oficial-de-gabinete do Ministro Eurico G. Dutra²⁸⁹ - e o 1º ten. Janary Gentil Nunes - que em 1938 foi diretor técnico da Federação de Escoteiros do Paraná e Santa Catarina²⁹⁰ - ambos do Ministério da Guerra; o Dr. Francisco Negrão de Lima - que a partir de sua participação no golpe de 1937 fora projetado nos altos escalões do poder central tornando-se chefe-de-gabinete de Francisco Campos até 1941, quando passou a atuar no corpo diplomático

²⁸⁶ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 46 – fot. 1-2.

²⁸⁷ “Dando início às atividades no dia 9 de novembro de 1939, o Exmo. Snr. Ministro da Educação e Saúde declarou que pelos titulares da Guerra e da Marinha, fora incumbido de ampliar o encargo fixado aos representantes dos Ministérios nas portarias de suas nomeações, afirmando que: ‘...a Comissão podia estender suas atribuições ao exame de todas as medidas indispensáveis à regulamentação dos símbolos nacionais, elaborando, ou projetos de lei particularizados a cada símbolo, ou um projeto de lei englobando os símbolos em geral.’ (Ata da 1ª Sessão)” Relatório da Comissão incumbida de regulamentar a execução, o uso e o culto dos símbolos nacionais. Documento arquivado no CPDOC – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 819.

²⁸⁸ Relatório da Comissão incumbida de regulamentar a execução, o uso e o culto dos símbolos nacionais. Documento arquivado no CPDOC – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 819.

²⁸⁹ ABREU, Alzira Alves de, BELOCH, Israel, LATTMAN-WETTMAN, Fernando e LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001 (v I-p. 655).

²⁹⁰ Idem. *Ibidem* (v IV-p. 4134).

brasileiro até o fim do regime²⁹¹ - do Ministério da Justiça; o Cap. Ten. Sebastião de Souza, do Ministério da Marinha; e o Dr. Gustavo Barroso - membro da Academia Brasileira de Letras, ex-integralista, um dos primeiros nomes do movimento, mas que fora poupado do processo aberto contra os envolvidos no levante integralista de maio de 1938, o que o levou a retirar-se da cena política apesar de continuar atuando como intermediário entre Plínio Salgado e o governo²⁹² - e o Major João Barbosa Leite do Ministério da Educação e Saúde. O Dr. Francisco Pereira Lessa, também assinou o documento como consultor, pois trouxe de suas investigações os documentos inéditos que serviram para solucionar a questão da parte do poema do Hino Nacional.

Há duas grandes mudanças presentes na composição desta Comissão: a maioria absoluta de representantes militares, pois somados aos escolhidos pelos Ministérios Militares estão os representantes do Ministério da Educação, um major e outro desde cedo envolvido com o integralismo, facção política de forte caráter fascistizante e militarizante, e a ausência de Heitor Villa-Lobos da representação deste mesmo Ministério.

Como já foi dito anteriormente, esta nova Comissão procurou manter as deliberações da Comissão Revisora do Hino Nacional de 1939. No entanto, a ausência do maestro pode ter facilitado o processamento de pelo menos duas modificações que foram realizadas pela nova Comissão, sentidas na versão final do Decreto-lei N. 4545 de 31 de julho de 1942, que “dispõe sobre a forma e a apresentação dos símbolos nacionais e dá outras providências”²⁹³.

A primeira mudança diz respeito à abreviação (suprimindo-se a segunda parte da letra) do Hino Nacional, prevista pela Comissão de 1939. O artigo 4 do projeto de lei elaborado em julho de 1942 estabelece que sempre serão cantadas as duas partes do poema de Duque Estrada, sendo que a parte musical, somente será tocada sem repetição em simples execuções instrumentais. O artigo 26, presente no Capítulo IV – “Das proibições” – do mesmo Decreto-lei, traz a segunda modificação introduzida pela nova Comissão:

²⁹¹ Idem. Ibidem (v III-p. 3167).

²⁹² Idem. Ibidem (v I-p. 573).

“É vedada a execução de quaisquer arranjos vocais do Hino Nacional, a não ser o de Alberto Nepomuceno, ...; igualmente não será permitida a execução de arranjos artísticos instrumentais do Hino Nacional que não sejam autorizados pelo Ministério da Educação e Saúde, ouvida a Escola Nacional de Música.”

Essas duas determinações contrariavam as expectativas do maestro que, ao mesmo tempo em que almejava a abreviação do canto do hino para certas solenidades, principalmente nas que havia a participação de crianças e jovens, primava pela sua execução a duas, três ou quatro vozes, como já foi exposto em situações anteriores. A execução de seu arranjo a duas vozes para o Hino Nacional, anteriormente citado, a partir da aprovação deste Decreto-lei, passaria à ilegalidade e seria passível de multa, como determina o mesmo Decreto.

Apesar dos percalços, o relacionamento entre Villa-Lobos e o Ministério da Educação saíra fortalecido após estas inúmeras “comissões revisoras”. Se em julho de 1942 entrara em vigor o Decreto-lei No. 4545 dispondo sobre a forma e a apresentação dos símbolos nacionais, em novembro do mesmo ano, o Estado Novo, através do Ministério da Educação e Saúde, criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e empossou Heitor Villa-Lobos como seu primeiro diretor.

Em maio de 1944, o Ministro Capanema nomeou uma comissão para examinar o trabalho de adaptação do Hino Nacional Brasileiro para Marcha, da autoria do Major Joaquim Antão Fernandes²⁹³. Capanema, além dos Segundos Tenentes Mestres de Música Adelgício Corrêa de Almeida – do Exército –, Antônio Rodrigues de Jesus – do Corpo de Fuzileiros Navais – e João Nascimento – da Aeronáutica – designou novamente o maestro Heitor Villa-Lobos, desta vez, para presidir a comissão.

Após inúmeras audições e análises detalhadas da obra do Major J. A. Fernandes, a Comissão concluiu seus trabalhos, sugerindo a concessão de um prêmio de Cr\$ 20.000,000 (vinte mil cruzeiros) ao Major pela “colaboração patriótica da marcha batida de sua autoria, adaptada às instrumentações do Hino

²⁹³ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 46 – fot. 008.

²⁹⁴ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 46 – fot. 150.

Nacional, para banda de música e para orquestra”, apesar de não imaginar nenhum motivo forte o suficiente para usar este trabalho em substituição à obra constante no decreto-lei 4545, anteriormente citado, o qual menciona o uso da marcha batida e o nome de seu autor.

Definitivamente, Villa-Lobos era um homem da confiança de Gustavo Capanema. Mais uma vez, este o nomeara para fazer parte de uma comissão responsável por tomar medidas definitivas em relação ao Hino Nacional Brasileiro. Apesar de todas as críticas e discordâncias que acompanharam o maestro desde seu trabalho na primeira Comissão indicada pelo Ministério da Educação e Saúde, Capanema insistiu em incluí-lo em, praticamente, todas as comissões formadas posteriormente.

Na segunda Comissão designada para discutir a questão da fixação e edição definitiva dos hinos cívicos, iniciada em março de 1939, fora diminuído *formalmente* o poder de decisão que incidia sobre cada membro representante do Ministério de Educação e Saúde, afetando também, *formalmente*, a representatividade de Villa-Lobos. “Formalmente” pois, apesar de aumentar o número de representantes dos Ministérios Militares, a maioria das determinações foram tomadas, principalmente, por sugestão dos representantes educadores, destacando-se o próprio Villa-Lobos como o elemento mais ativo e mais interessado da Comissão. Afinal, não devemos esquecer que, apesar da dissolução da SEMA, em 1939 o maestro continuava responsável pelo ensino do canto dos hinos cívicos em todas as escolas da Capital Federal, além de responsável pela organização e realização de mega-eventos orfeônicos durante as comemorações de festas pátrias. Na prática, a primeira figura a aplicar as resoluções que fossem tomadas pela comissão de técnicos – após sua aprovação através de Decreto-lei – seria o próprio Heitor Villa-Lobos e, com ele, toda a organização de ensino do canto orfeônico sob seu comando.

Villa-Lobos, além do apoio do Ministro Capanema para poder expressar e pôr em prática suas idéias sobre a definição do Hino Nacional e demais hinos cívicos, contava com a confiança de grande parte da população, bem como de grande número de colegas musicistas, que consideravam-no a pessoa mais

competente e a mais indicada para zelar pela perfeita execução dos hinos cívicos, devido à grande experiência adquirida durante os vários anos que dedicara ao ensino do canto orfeônico. Por essa razão, o maestro acabou assumindo o papel de autoridade máxima no assunto e passou a ser o destinatário de uma série de denúncias de irregularidades em execuções do Hino Nacional e demais hinos oficiais. Denúncias como a que apresentara o maestro Eleazar de Carvalho, em setembro de 1940, ao acusar outro maestro de ter cometido um atentado ao Hino Nacional, num concerto dedicado à obra de Carlos Gomes²⁹⁵.

“Com os melhores cumprimentos, o Eleazar de Carvalho tomou a liberdade de, como brasileiro e musicista, vir, respeitosamente, apelar para a sua esclarecida inteligência e brilhante cultura musical, afim de que, com a sua valiosa interferência, não se reproduza o verdadeiro atentado que hoje foi feito ao hino da Pátria por ocasião da representação da ópera “Schiavo” do glorioso C. Gomes.

Só assim o governo, que já decretou leis estabelecendo a tonalidade e o andamento do hino nacional, tomará as necessárias providências que o caso requer, uma vez que estas leis foram, assintosamente desrespeitadas pelo Sr. Eduardo Guarnieri, regente do referido espetáculo e declarado antipatisante do idioma brasileiro.

Grato pelo serviço que V. S. de certo prestará à Pátria, se coloca às suas ordens.”

Percebemos que, apesar do maestro Eleazar de Carvalho conhecer que já existiam leis, decretadas pelo Estado, que regulavam aspectos relacionados com a correta execução do Hino Nacional, apela para o auxílio de Heitor Villa-Lobos, solicitando sua “interferência” junto às autoridades responsáveis pela punição daqueles que feriram a lei. É importante lembrar que, em 1940, Villa-Lobos gozava de imenso prestígio junto às autoridades políticas do país, aparecendo freqüentemente ao lado de Getúlio em uma série de eventos oficiais, principalmente de caráter popular.

Uma das primeiras atribuições do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com a sua instituição através do Decreto-lei N. 4.993, de 26 de

²⁹⁵ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências No. 1873.

novembro de 1942, era a de “promover, com a cooperação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação de discos de canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país.”²⁹⁶. De uma maneira ou de outra, Heitor Villa-Lobos, como o primeiro diretor nomeado do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico tinha, sob sua supervisão, a gravação das execuções *perfeitas e oficiais* dos hinos cívicos, matrizes para serem utilizadas em todos os estabelecimentos de ensino como o modelo *correto* a ser seguido para a disseminação do canto pátrio.

Nada mais sugestivo do que este panfleto, elaborado pelo próprio punho de Villa-Lobos, convidando as pessoas a se inscreverem em um curso - ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – especialmente criado para promover o ensino do Hino Nacional²⁹⁷:

“Convite à Civilização

(Para aquele que ler transmitir aos que não sabem)

Quem não sabe ler, escrever e contar:

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

* * *

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

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

²⁹⁶ “Decreto-Lei N. 4.993 – de 26 de novembro de 1942 – Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências”- Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1942 – Volume VII – Ato do Poder Executivo – Decretos-Lei de outubro a dezembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943 (p. 186).

²⁹⁷ Documento manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 66 – ed.civ.art./c.orf. – HVL 04.02.11.

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

Horário dos Cursos: Pela manhã: das 8 as 10 hs
À tarde: - 14 as 16 hs
À noite: - 18 as 20 hs."

Além de incitar a população à prática do canto orfeônico e à aprendizagem do canto do Hino Nacional, este texto destaca a importância da alfabetização, citando algumas das derrotas mais comuns sofridas pelas pessoas que não sabem ler nem escrever. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico propõe a alfabetização em um ano de todas as pessoas que se inscreverem em seu curso, ministrado inteiramente grátis pelos professores do Conservatório. Certamente, este curso extrapolava todas as atribuições do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, uma vez que o corpo docente deste estabelecimento de ensino era formado quase que exclusivamente por musicistas e professores de música, e não por alfabetizadores. Mas essa já é outra história.

II. A questão “Dança da Terra”

Edgard Carone, ao caracterizar o regime do Estado Novo, divide-o em três momentos distintos: “o da *Consolidação* (1937-1941), o da *Desagregação* (1942 a fev. de 1945), e o do *Período Democrático* (fev. a out. de 1945)”²⁹⁸. Desde o final da década de 1930 o Brasil vinha passando por dificuldades econômicas, resultado da dependência em relação aos países capitalistas (combustível, capital, técnicas) e, principalmente, da guerra na Europa. Em agosto de 1942, no momento da queda da França, o Brasil entrava em guerra ao lado dos Aliados, contra a maioria das expectativas, que previam uma aliança com o Eixo²⁹⁹. Os opositores de Getúlio começam a aparecer, pois nas Forças Armadas havia muitos descontentes com essa decisão do Chefe. Carone destaca que “O início da agitação política, a pretexto da guerra, traz inquietude ao governo. A situação parece mudar-se: existem sinais de inconformismo, a guerra mundial e o alto

²⁹⁸ CARONE, Edgard. *A Terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1982 (Introdução).

²⁹⁹ Idem. Ibidem. (p. 55).

custo de vida levam de roldão todas as previsões 'otimistas' do governo. Os comícios em todo o Brasil, a exigência da entrada do Brasil na guerra, a situação mundial e as vitórias democráticas são fatores negativos à ditadura..."³⁰⁰

É nesse conturbado momento político que, a meados de 1943, Heitor Villa-Lobos foi alvo de uma série de críticas advindas de diversos setores da sociedade civil e autoridades políticas e religiosas. Mais um momento de tensão que marcou profundamente as suas relações com o poder constituído, permitindo perceber algumas nuances dessa "negociação" estabelecida entre artista e Estado, à qual referi-me no segundo capítulo desta dissertação.

Este ponto nevrálgico da relação que procuramos estudar, desenvolveu-se durante os preparativos para as festas comemorativas da Semana da Pátria do ano de 1943. Villa-Lobos, já há alguns anos, ocupava a função principal na organização do evento orfeônico que deveria ser realizado exatamente no auge da festa, a "Hora da Independência", na tarde do dia 7 de Setembro. Getúlio deveria proferir seu discurso no momento central da apresentação de canto orfeônico regida pelo grande maestro. Mas, pouco mais de um mês antes do evento, começaram a aparecer os contratempos.

Em 30 de julho do mesmo ano, o jornal *A Notícia* lançava a seguinte matéria de capa: "A Canção 'Dança da Terra' é a revivescência de uma monstruosidade. O senhor Vilalobos vai fazer cantá-la na festa cívica do Sete de Setembro – Protestam os pais das crianças que são obrigadas a decorar o estranho hino ao 'Rei Bastião'"(Anexo XXII)³⁰¹. Sob a manchete, uma grande fotografia de Heitor Villa-Lobos; na legenda: "O maestro Villa-Lobos, que vai fazer cantar por 30.000 crianças das nossas escolas, a canção 'Dança da Terra'".

O longo artigo começava chamando a atenção para uma peça que seria cantada pelos alunos das escolas públicas e privadas durante os festejos do 7 de Setembro. Esta peça vinha sendo alvo de inúmeras reclamações por parte dos pais e responsáveis das crianças. Intitulada "Dança da Terra", a canção (cujos autores não figuravam nas cópias entregues aos meninos que iriam executá-la) fora inspirada em um episódio *grotesco* da história do Brasil, segundo o jornal:

³⁰⁰ Idem. *Ibidem* (p. 91).

uma matança coletiva realizada na localidade de Pedra Bonita, província de Pernambuco, por volta de 1836. Dezenas de habitantes foram sacrificados às custas de uma crença pautada por um sebastianismo fanático estimulado por cangaceiros mercenários, dizia o artigo.

Ao caracterizar João Ferreira e Pedro Antônio – respectivamente, segundo e terceiro reis do Reino Encantado da Pedra Bonita – como “cangaceiros”, o autor do artigo procurava responsabilizar este grupo, identificado pelo Regime como “inimigo da nação”, pelos atrozes atos praticados no sítio de Pedra Bonita. Apesar de presente em inúmeros relatos do século XIX, o movimento do cangaço ganhara força principalmente durante primeiros anos do século XX. O governo de Vargas realizou inúmeras investidas contra o movimento, procurando desarticulá-lo, assassinando seus principais líderes. Em um momento no qual os cangaceiros já haviam sido quase que totalmente dizimados pelas forças policiais, que os tratavam como bandidos, assassinos, “flagelo do nordeste”, a sua associação com os fanáticos sebastianistas da lenda se tornava conveniente pois, ao mesmo tempo em que “demonizava-se” ainda mais o cangaço, atribuindo-se-lhe rotineiras práticas de sacrifício humano, essa estratégia emprestava aos fanáticos do século XIX as características construídas pelo governo e pelos meios de comunicação para o movimento nordestino do início do século XX.

Indignado, o artigo – não assinado - afirma que é realmente inacreditável que, nesse episódio “cuja recordação só nos pode trazer vergonha e desgosto”, alguém possa haver encontrado tema para escrever uma canção própria para ser cantada por crianças no dia 7 de Setembro. Porque, em realidade, reforça, esta canção não passa de “uma salada intragável de absurdos e disparates, que ninguém jamais poderá defender. Não tem, nem pode ter, finalidade alguma cívica, moral, patriótica”, conclui.

O artigo d’*A Notícia* ainda chama a atenção para um aspecto interessante do texto da canção (Anexo XXIII): as frases em idioma indígena. De acordo com o texto do jornal, a inclusão dessas falas é absolutamente inexplicável, uma vez que é sabido que os nativos da terra não tiveram nenhuma participação na matança de

³⁰¹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema - GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 394.

Pedra Bonita. A respeito desta parte da letra da canção “Dança da Terra”, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico argumentou que eram “palavras *quase sem sentido*, em nheengatú, colhidas nas obras de Barbosa Rodrigues e Couto de Magalhães, apenas para *formarem o ambiente do linguajar ameríndio*, de acordo com a situação coreográfica do texto do bailado ‘Dança da Terra’.”[grifos meus]. Acrescenta ainda a tradução do nheengatú: “Tupan gritou, ‘meus parentes, meus parentes, o fogo devora tudo, o fogo devora tudo!... Pedra Bonita! Pedra Bonita!’”³⁰².

Porém, o mais escandaloso, de acordo com o jornal, seria o fato dessa canção haver sido forjada pelos próprios *dirigentes do serviço de canto orfeônico* (entenda-se Villa-Lobos) e por eles mesmos incluída no programa das festividades. Esta situação demonstra a existência de uma “absoluta falta de critério na escolha dos assuntos por parte dos que tem a responsabilidade de tal trabalho”, pois “em qualquer país cristão e civilizado quem propuser que se cante em dia de festa nacional semelhante barbaridade deverá ser imediatamente submetido a exame de sanidade mental”.

O artigo ainda livra as “altas autoridades da educação nacional” da responsabilidade por este infeliz ato, assegurando que, uma vez que estas tiverem conhecimento do que vem sendo recitado às crianças, tomarão as devidas e urgentes providências para a suspensão deste terrível canto do programa das festividades da Semana da Pátria.

Este picante texto publicado no jornal *A Notícia* fora recortado e enviado no início de agosto – do mesmo ano, 1943 - à esposa do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, prefaciado com o seguinte bilhete:

“Exma. Sra. Gustavo Capanema

Saudações atenciosas.

Ao coro dos pais horrorizados com o caso da canção ‘Dança da Terra’ divulgado pelo jornal *A Notícia* (30 de julho) em um artigo que tomamos a liberdade de lhe enviar, juntamos a nossa voz a fim de suplicar a V. Excia. que empregue o seu prestígio a fim de que S. Excia. o Snr. Ministro da Educação faça suprimir do programa dos festejos de 7

³⁰² Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 395.

de setembro essa canção deseducativa e antipatriótica, cujo tema é sugerido por um fato vergonhoso e horripilante.

Um brasileiro patriota ³⁰³

O caso tornava-se cada vez mais polêmico. As críticas ao “responsável pelo serviço de canto orfeônico” foram assumindo um caráter mais pessoal e agressivo. A imprensa transformara Villa-Lobos em um homem irresponsável e visivelmente incapacitado para a função que exercia.

Sabemos que Heitor Villa-Lobos teve uma longa carreira de funcionário público, sempre dedicada à educação musical. Durante os dez primeiros anos devotados a essas responsabilidades, ocupara diversos cargos na municipalidade da Capital Federal, *sempre* obtidos por meio de indicação. Nos anos finais de sua vida pública, passou a atuar em âmbito nacional. Durante todos os anos que marcaram suas atividades a serviço do Estado, nenhum evento mobilizou tanto a sociedade carioca, quanto a questão “Dança da Terra”.

Manifestaram-se diversos setores da sociedade civil. A 16 de agosto, Gumercindo Martins Barreto e José Maria Homem de Montes, respectivamente Presidente e Diretor do Departamento Cultural do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, escreveram uma carta ao Ministro da Educação e Saúde, lamentando o fato de que “pela primeira vez em nossa Pátria as crianças erguerão a sua voz para exaltar uma monstruosidade”³⁰⁴.

A carta, além de apresentar Villa-Lobos como o *autor* de um bailado inspirado no episódio da matança de Pedra Bonita, afirmava que, através de uma rápida leitura do texto da canção poderia ser perfeitamente apreciado o “desconhecimento histórico e mau gosto de quem a compôs”.

Apaixonado, o texto acrescenta que a significação cívica do evento de Sete de Setembro, de exaltação das virtudes, glória da Pátria, etc., será transmutada por uma atuação ridícula das crianças, que visa expor características e ímpetos alheios à natureza do povo brasileiro, sempre tão festivo e patriota:

“Desejamos, Sr. Ministro, focalizar o aspecto patriótico do assunto.

Não podemos, como jovens e estudantes de uma Faculdade de Filosofia,

³⁰³ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 393.

com a consciência de futuros orientadores da mentalidade moça do Brasil, deixar de apresentar a V. Exa. o nosso protesto contra essa afronta sem precedentes à nossa formação patriótica, aos nossos brios cívicos.

Assim procedendo, hipotecamos a nossa solidariedade aos milhares de pais, que se obrigarão a assistir ao ridículo de seus filhos na praça pública; aos professores que publicamente protestaram contra a triste situação dos seus alunos, tendo que representar por força da vontade alheia, o masoquismo supersticioso da 'Dança da Terra', à consciência brasileira, que sempre repudiou e repudia as manifestações mórbidas, próprias dos caracteres deformados, das inteligências entorpecidas, dos instintos superestimados."

Para finalizar, os estudantes pediam a Capanema que proibisse a realização desse condenado bailado "na defesa dos postulados morais que devem orientar a juventude", sendo coerente com a "alta dedicação" sempre devotada pelo Ministro à mocidade brasileira. Explicavam ainda, que a atitude que estava sendo tomada não visava atingir a figura do autor do referido bailado e nem atrapalhar os preparativos para as comemorações da Semana da Pátria. Seu único objetivo era colaborar com o governo, afim de que as solenidades cívicas contribuíssem cada vez mais para o engrandecimento do Brasil, pois afirmavam que a "grandeza de um povo varia na razão direta da sua cultura".

As reclamações foram tantas e tão contundentes que, em 20 de agosto, o Ministro Capanema recebia a informação de que o maestro Villa-Lobos já havia modificado a letra, e que a solução fora aceita por dois professores de grande renome na Capital, o Prof. Melo e Silva e o Prof. La Fayette Cortes. Fora dirigido um telegrama aos representantes do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette agradecendo a atenção e comunicando a resolução que havia sido conferida a esta questão³⁰⁵.

³⁰⁴ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 396.

³⁰⁵ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 397.

Autonomia

Observamos que, tanto na notícia do jornal quanto na carta redigida pelos estudantes do curso de filosofia, os apelos dirigidos ao Ministro são no sentido de obrar para que seja *retirada* do programa das comemorações da Semana da Pátria a peça intitulada “Dança da Terra”. No entanto, sabemos que a solução encontrada para o caso foi simplesmente a modificação do texto da canção.

Além de demonstrar, mais uma vez, a rapidez de ação de Villa-Lobos - pois este dedicara-se a modificar o texto original antes que seus superiores ordenassem a exclusão total da peça do programa - este fato revela a firme autonomia mantida pelo maestro. Ao que tudo indica, apesar dos sucessivos apelos da sociedade civil, o Ministério não moveu uma palha para solucionar a questão. Apenas acatou a solução sugerida e aplicada por aquele que era considerado o grande responsável pelo problema: o próprio Villa-Lobos.

Uma análise mais interna da questão, leva-nos à seguinte pergunta: porque Heitor Villa-Lobos, diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, principal responsável pela educação cívico-musical de milhões de crianças em todo o país, desde o início de sua carreira pública preocupado com as lições de civismo transmitidas através do canto orfeônico, incluiu no programa das comemorações da festa cívica mais importante do Brasil, um tema, um bailado passível de ser considerado ofensivo aos valores morais e cívicos da Pátria, uma canção que representaria “a revivescência de uma monstruosidade”?

Villa-Lobos conhecia perfeitamente a fonte na qual inspirara-se para escrever o bailado. O folheto explicativo que acompanhava a letra da “Dança da Terra” - elaborado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em junho de 1943 – apresenta a seguinte referência:

“As palavras do coro, na primeira parte, são inspiradas na lenda folclórica pernambucana do ano de 1836, denominada ‘Reino Encantado’ colhida pelo Dr. Francisco Augusto Pereira da Costa, autor do tomo LXX das Revistas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1907.”³⁰⁶

³⁰⁶ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 395.

É importante lembrar que a “Hora da Independência” era o momento mais imponente das comemorações da Semana da Pátria, o momento reservado para a concentração cívico-orfeônica, comandada por Heitor Villa-Lobos, e o momento da oração de Getúlio Vargas, Chefe da Nação. Para o ano de 1943, o Governo havia preparado uma longa série de novas atividades a serem realizadas durante os dias da primeira semana de Setembro, mas para o dia 7 manteve o habitual e principal evento solene da comemoração: a “Hora da Independência”, o único evento que, além de contar com a presença do Presidente, contava com seu discurso:

“...Dia 7 de Setembro – 9 horas – Parada militar. Desfile em frente ao Palácio da Guerra, na Praça da República. Organização dirigida pelo Ministério da Guerra; às 14 e meia horas – Inauguração da estátua de Rio Branco, a cargo do Ministério das Relações Exteriores. Esplanada do Castelo; às 16 horas – Cerimônia cívico-orfeônica “Hora da Independência”, no Estádio do Clube Vasco da Gama. Organização a cargo do Ministério da Educação e Saúde, com a participação da Prefeitura do Distrito Federal. Discurso do Presidente Getúlio Vargas à Nação; às 21 horas – Espetáculo de gala no Teatro Municipal, organizado pela Prefeitura do Distrito Federal...”³⁰⁷.

Trabalhando com a hipótese de que, durante as décadas de 1930 e 1940, principalmente nos anos de regime totalitário, artista e Estado mantinham uma espécie de relação de negócios, a qual frutificava em benefícios para ambas partes, podemos pressupor a existência de uma certa autonomia – pelo menos criativa – por parte do artista. O domínio da sedutora linguagem artística, é exatamente a grande arma do artista, e também seu principal instrumento de barganha. Pode parecer um pouco ferina esta afirmação, pois parte do princípio de que a arte é um “produto vendável”. Porém, quando analisamos as relações estabelecidas entre os regimes totalitários – muitos dos quais destacaram-se por terem utilizado expressivamente diversas formas de arte para criar mecanismos inconscientes de adesão das grandes massas – e os produtores de arte,

³⁰⁷ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, terça-feira, 31 de agosto de 1943 – N. 14.978 – Ano XLIII (p. 10).

invariavelmente observamos atitudes que confirmam essa condição mercantil assumida pelo objeto “arte”.

Essa autonomia conquistada por Villa-Lobos, permitia-lhe escolher todos os programas das apresentações oficiais de canto orfeônico da Capital da República, grande parte do repertório de canto orfeônico a ser estudado nas escolas primárias e secundárias de todo o país, peças corais para publicações, peças corais para gravações, orfeão responsável pelas execuções, etc. Heitor Villa-Lobos, sendo a máxima autoridade em canto orfeônico do Brasil era, literalmente, detentor da *última palavra* nesse quesito. O Ministro da Educação e Saúde e, conseqüentemente, o Presidente da República confiaram-lhe essa responsabilidade.

Villa-Lobos assumira uma importante função a serviço do Estado, uma função de expressivo significado em um regime totalitário, uma vez que empenhava-se diretamente na educação cívica de crianças e jovens. A educação cívica é a disciplina que transmite ao jovem – futuro elemento de sustentação de um governo – as bases ideológicas que apoiam o poder constituído.

Como sabemos, o repertório preparado pelas crianças para ser cantado durante as concentrações cívico-orfeônicas organizadas por ocasião da comemoração de datas patrióticas, estava composto, prioritariamente, por canções de cunho cívico ou patriótico, cuja composição era freqüentemente inspirada em temas folclóricos. Muitas dessas composições eram da autoria do próprio Villa-Lobos. Este é o caso do bailado “Dança da Terra”, para coro misto e percussão (camisões, chocalho, reco-reco, pratos, prato de louça, caxambu, tambor surdo, bombo, caixa, pandeiro e tamborim de samba) composto em 1943 por Heitor Villa-Lobos: canção de inspiração folclórica com caráter cívico. Incluída com plena convicção no programa para as festividades da Semana da Pátria do ano de 1943.

Folclore (in)útil

A utilização de temas folclóricos na composição erudita era amplamente festejada pelas mais altas autoridades em educação, cultura e política do Brasil.

Uma das principais correntes da intelectualidade nacionalista das primeiras décadas do século XX, ligada ao movimento modernista³⁰⁸, considerava o material folclórico como o extrato puro da cultura do povo. Esses intelectuais acreditavam que, através de fontes folclóricas, tornar-se-ia possível a legitimação do conceito de “brasileidade” que estava sendo definido dentro da discussão norteadada pela construção da Nação Brasileira.

Barbato Júnior estudou os dispositivos que explicam a convivência de duas qualidades, aparentemente excludentes - tradição e modernidade - dentro do projeto político de alguns intelectuais nacionalistas, tomando o caso modelo de Mário de Andrade³⁰⁹. Este estudioso explica que “...A busca pela valorização da especificidade nacional era abordada tanto por intelectuais democráticos quanto pelo núcleo que, posteriormente, iniciaria o movimento integralista brasileiro. A contradição entre os que almejavam a modernização da Nação respaldados em posturas totalmente conservadoras passava a ser visada também como característica fundamental do período. Deste ponto de vista, a valorização das raízes culturais como maneira de ressaltar a especificidade nacional adquiriu importância cabal. Sobretudo aos pensadores militantes na esfera da cultura esse foi um dilema que orientou seus propósitos de construção nacional.”³¹⁰

O nacionalismo modernista musical empregou a autenticidade das manifestações musicais rurais (folclore) como base de sua representação, em detrimento das manifestações musicais populares urbanas, que estariam em contradição com uma visão centralizadora, homogênea e paternalista da cultura nacional³¹¹. O movimento da música popular brasileira, pelo contrário, procurou “urbanizar” as expressões artísticas folclóricas.

³⁰⁸ Cujos principais representantes foram Mário de Andrade – Música de feitiçaria no Brasil, Danças dramáticas do Brasil, Os cocos, As melodias do boi e outras peças, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, Ensaio sobre a música brasileira, Pequena história da música, Aspectos da música brasileira e Música do Brasil -, Cassiano Ricardo – Martim Cerere, O homem cordial: e outros pequenos estudos brasileiros, Marcha para Oeste: (a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil) – e Renato Almeida – Manual de coleta folclórica, Folclore, História da música brasileira, Vivência e projeção do folclore.

³⁰⁹ BARABTO JÚNIOR, Roberto Luiz de A. Mário de Andrade: nacionalidade e tradição modernista. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, setembro de 1996.

³¹⁰ Idem. *Ibidem* (p. 83-4).

³¹¹ A busca pelas raízes da verdadeira música nacional iniciava-se com a separação entre campo e cidade, homem do campo e homem da cidade. A dualidade litoral/sertão no contexto brasileiro das primeiras décadas do século XX, é analisada acompanhando uma antiga tendência inaugurada pelo folclorismo de Silvio Romero, que faz a seguinte distinção: o sertão é tomado como a ‘reserva de brasilidade’, ‘o fâcies típico inconfundivelmente brasileiro’. No sertão

Renato Almeida, importante representante dessa corrente de folcloristas ligada ao nacionalismo musical, afirmava que o conhecimento do folclore permitia “desvendar a mentalidade primitiva e popular e, através dele, traçar caminhos que ... [levassem] a conclusões relativas a todos os aspectos da vida humana, sejam de ordem psíquica, sejam de natureza social, política, econômica, artística, etc...”³¹².

Além de aprovarem o uso de material folclórico em composições musicais, esses intelectuais também apontavam os benefícios que esse uso poderia trazer para o campo da educação. O folclorista Joaquim Ribeiro, por exemplo, apoiado em depoimentos de “professores e educadores que têm aproveitado na escola o folclore”, argumentava que

“...O folclore não é apenas um estimulante da imaginação; através dele disseminam-se inúmeros sentimentos de bondade, de fraternidade e de solidariedade humana. Há no folclore, não raras vezes, muita sabedoria, ensinada com a simplicidade característica das manifestações populares...”³¹³

pobre encontrava-se a ‘reserva moral do país’. Já o litoral, ou as cidades, apresentavam-se padronizadas arquitetonicamente e moralmente, mancomunadas com o capitalismo internacional e submetidas a sua degradante influência. Idealmente, a Nação está no sertão, que lhe garante a pureza original. A cidade é o domínio da intoxicação capitalista. Cf. LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas, SP: Papirus/Ed. da Unicamp, 1986 (p. 72). Sílvia Romero completava sua distinção apontando que “Pelo que toca às cidades e grandes vilas, suas populações se dividem em duas classes bem acentuadas. A parte mais ou menos culta, que figura no comércio, nas artes, na política e nas letras, e a parte inculta, a imensa coorte dos *capadócios* ou *cafajestes*. É gente madraça, que, possuindo todos os defeitos dos habitantes do campo, não lhes comparte as virtudes.”. Cf. ROMERO, S.(col.) Cantos populares do Brasil. Rio de Janeiro; São Paulo: Classica de Alves, 1897 (p. 38). Cláudia Matos explica que “Para que o ‘espírito do povo’ possa corresponder ao ‘caráter nacional’, de maneira a participar da consolidação ideológica do Estado burguês, é preciso evidentemente que tal espírito não esteja associado a qualquer possível ameaça à ordem desse Estado. É preciso exorcizar o potencial antagonico incorporado pela noção de **popular**, nesse período em que a exacerbação dos conflitos sociais faz ver as classes trabalhadoras como classes perigosas. Para neutralizar a face negativa do conceito, a disciplina folclórica tem de repor a alteridade interna do popular, separando o joio do trigo.... O grito, a mutilação, o perigo estão nas ruas. O Folclore trata de buscar outros caminhos para empreender sua viagem ao coração aprazível da nação. Quando poder econômico, decisões políticas e conflitos sociais situam-se basicamente nas grandes cidades, convém que a cultura popular fique guardada, quietinha, no espaço rural. É aí, ‘longe dos olhos e perto do coração’, que os folcloristas podem concebê-la **pura**, preservando sua inefável positividade...” Cf. MATOS, Cláudia Neiva de. A poesia popular na república das letras: Sílvia Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE/ UFRJ, 1994 (p. 169).

³¹² ALMEIDA, Renato. Vivência e Projeção do Folclore – Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1971(p. 47).

³¹³ RIBEIRO, Joaquim. Folclore Brasileiro – Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944 (p. 201).

Mas o mesmo folclorista já alertava aos mestres, que estes deveriam “selecionar o que o folclore oferece de aproveitável aos objetivos educacionais” antes de apresentar esse material ao aluno³¹⁴.

Essa recomendação não era exclusividade de Joaquim Ribeiro. A necessidade de selecionar os elementos proveitosos do folclore, desprezando aqueles que poderiam trazer informações “indesejáveis” parecia ser senso comum entre os estudiosos desta disciplina. Discorrendo sobre o uso do material folclórico para a educação rural, Renato Almeida destacou que:

“...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 e salvaguardando os elementos úteis e tradicionais de sua cultura.”³¹⁵

Defendendo a necessidade de seleção do material folclórico para garantir sua *boa* utilização, Almeida lembra ainda que:

“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 isto mesmo a função seletiva é fundamental à inteligência.”³¹⁶

Alguns exemplos de “folclore inútil”, segundo o mesmo folclorista, seriam “textos falados ou cantados que contenham erros, estórias de terror ou fantasias que excitem as crianças”, além de algumas adivinhas que possuem caráter obsceno³¹⁷. Ao professor, como pedagogo, cabe a seleção desse material. Essa deve ser a diferença entre a função do folclorista, aquele que ensina o folclore, e a do mestre, aquele que retira somente a porção útil do folclore e a transmite a seus alunos, arremata Almeida. A opinião dominante nos meios intelectual e político da época era a de que antes da utilização de qualquer tipo de material folclórico –

³¹⁴ Idem. Ibidem. (p.202).

³¹⁵ ALMEIDA, Renato. Ob. Cit. (p. 51).

³¹⁶ Idem. Ibidem (p. 51).

³¹⁷ Idem. Ibidem (p. 52).

principalmente, se for com finalidade educativa – este deveria ser avaliado e selecionado pelo mestre, para que a “qualidade” da informação não fosse prejudicada.

A polêmica criada em torno da inclusão do bailado “Dança da Terra” nas comemorações da Semana da Pátria de 1943 estava voltada exatamente para essa questão. Aparentemente, Villa-Lobos não teria feito a necessária seleção do material folclórico que havia utilizado como fonte de inspiração para a composição do bailado. A lenda do “Reino encantado da Pedra Bonita” representava uma porção “inútil” do folclore brasileiro, e por isso, seu conteúdo não deveria ser repetido em nenhuma circunstância, e muito menos entoado por trinta mil crianças cariocas durante os festejos cívicos do Sete de Setembro.

A lenda e os significados

Em seu livro *Folklore Brasileiro*, Joaquim Ribeiro descreve a lenda do “Reino Encantado da Pedra Bonita” da seguinte maneira:

“...A princípio o profeta João Antônio dos Santos, mameluco supersticioso e ignorante, porém, o seu sucessor, João Ferreiro aliava à superstição a mais hedionda perversidade. Exigia sacrifício humano. E o morticínio voluntário dos fanáticos, iludidos em que ressuscitariam após o desencantamento do ‘reino’ parecia aumentar a misticopatia coletiva. Tão ameaçador se tomou esse ajuntamento que as autoridades, depois de encamiçado combate, dissolveram os fanáticos...”³¹⁸.

Como afirma a nota explicativa do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico³¹⁹, Villa-Lobos utilizara a versão dessa lenda folclórica reproduzida na parte II do LXX Tomo da Revista do IHGB, correspondente ao ano de 1907³²⁰. A descrição deste episódio é verdadeiramente impressionante. De fato, o autor

³¹⁸ RIBEIRO, Joaquim. Ob. Cit. (p. 134-5).

³¹⁹ Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 395.

³²⁰ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-Lore Pernambucano*. Em *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – 1907 – Tomo LXX – parte II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

afirma que escrevera o texto colado no livro de memórias que traz o relato autêntico da lenda do “Reino Encantado da Pedra Bonita”³²¹.

Pereira da Costa, sócio correspondente do IHGB, inclui o relato deste episódio em um texto de mais de 500 páginas, fruto de uma minuciosa investigação sobre o folclore pernambucano. Segundo o autor, no ano de 1836, um mameluco de nome João Antônio dos Santos, morador do sítio de Pedra Bonita, próximo a Villa Bella, “fanatisado pela crença, ainda vulgaríssima, do reaparecimento do rei D. Sebastião”, começou a pregar que estava próxima a data do retorno do rei e a exortar os sertanejos moradores da região a preparar-se para recebê-lo de volta. Por meio de embustes e falsas pregações João Antônio conseguiu casamento e riquezas, difundindo a promessa de que após o desencantamento do Reino com a chegada de D. Sebastião seriam encontrados grandes tesouros distribuídos entre seus apóstolos. Rapidamente, o pregador “conseguiu reunir imensa turba de adeptos, gente ignorante, fanática e ambiciosa” que o acompanhava em suas peregrinações. Depois de um certo tempo, vencedor, cheio de riquezas, João Antônio desistiu do apostolado, entregando-o a um outro fanático, João Ferreira, “mameluco como ele, porém, ainda mais astuto, supersticioso e perverso”.

Em uma espécie de santuário - sala meio subterrânea formada pelas pedras do lugar - João Ferreira realizava suas práticas místicas, nas quais sempre afirmava que “ressuscitariam gloriosamente com el-rei D. Sebastião todas as vítimas que lhe fossem oferecidas”. Bem próximo ao “santuário” localizava-se a “Casa Santa” - construída através de escavações realizadas pelos próprios sebastianistas sob um penedo colossal - que tinha capacidade para abrigar aproximadamente duzentas pessoas. Neste recinto “ministrava o chefe uma certa bebida aos seus adeptos, com o fim de os embriagar e atirar-os assim inconscientes, aos cruentos sacrifícios que celebravam esses fanáticos, com o fim de operar-se o prodigioso desencantamento do reino! Esse néctar chamado *vinho encantado*, era composto de jurema e manacá, tinha ao mesmo tempo as

³²¹ Trata-se da Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na comarca de Villa-Bella em Pernambuco, de Antônio Attico de Souza Leite, publicada no Rio de Janeiro em 1875. Infelizmente não tive contato com essa obra e acabei utilizando nesta análise somente o texto presente na Revista do IHGB.

propriedades do álcool e do ópio, e era muito usado pelos índios em seus festins, bem como pelos curandeiros em feitiços e mordedura de cobras”.

Dentro dessa seita era permitida a poligamia e os casamentos eram realizados pelo Frei Simão, sacerdote impostor que, depois do cerimonial, entregava a noiva aos cuidados do rei João Ferreira, para que este a repassasse somente no dia seguinte ao marido.

Todos os dias saíam grupos de fanáticos em busca de homens, mulheres, crianças ou cães para levar ao sacrifício, e outros grupos de saqueadores para trazer cereais, gado e demais mantimentos das fazendas vizinhas³²².

“Pregavam estes fanáticos sebastianistas, que, para verificar-se o almejado desencantamento do reino, era necessário regar-se as pedras e os campos circunvizinhos com o sangue de velhos, moços e crianças, e até mesmo de animais; que tudo isto não só era necessário para mais aproximar o termo da prodigiosa aparição do rei D. Sebastião, como também seus tesouros, o que era de suma vantagem àqueles que se submetessem a esse heróico sacrifício, pois os velhos ressuscitariam moços, os pretos alvos como a lua, e todos ricos, imortais e poderosos!

E assim entregavam-se ao sacrifício, intrépidos, voluntariamente.”³²³

Caindo na sua própria armadilha, João Ferreira é afrontado por Pedro Antônio, irmão do primeiro rei – João Antônio – e é sacrificado após o segundo argumentar que D. Sebastião reclamava a presença do rei, “única vítima que faltava para verificar-se o seu desencantamento”. Pedro Antônio é aclamado rei e, com seus fiéis, desloca-se para uma floresta próxima onde aguardam a chegada de D. Sebastião.

Àquela altura, segundo Pereira da Costa, um fugitivo da seita revelara às autoridades policiais da região as atrocidades que vinham sendo cometidas no sítio da Pedra Bonita pelo rei sebastianista e seu séquito. Foi enviado um grupo de

³²² Pereira da Costa destaca que o fanatismo religioso dessas pessoas tinha caráter *socialista*, pois o sacrifício dos cães era justificado sob a alegação de que no dia da volta de D. Sebastião, estes animais se levantariam “como valentes e indômitos dragões para devorarem os proprietários”. É sintomática essa associação realizada pelo autor do texto em 1907. Os sucessos da Revolução de 1905 chegavam ao Brasil. Na Rússia os proprietários já vinham sendo devorados pela massa...

³²³ Idem. Ibidem. (p. 39).

cavaleiros armados cuja missão era destruir o acampamento dos fanáticos. Travara-se uma luta ferrenha entre os guardas e os acampados, pois estes últimos, apesar de não armados, eram em número muito superior e brigavam ferozmente pois *desejavam* o martírio, uma vez que acreditavam em uma imediata ressurreição propiciada pela volta ao reino do rei D. Sebastião.

Ao todo morreram dezessete fanáticos, entre eles, o próprio Pedro Antônio, e cinco policiais. As mulheres foram liberadas e as crianças entregues a famílias que se responsabilizariam por sua educação. O primeiro rei da seita, João Antônio, foi encontrado pelas forças policiais em Minas Gerais. Estas resolveram matá-lo para vingar tantas desgraças causadas pela miserável doutrina por ele criada.

Em um momento histórico no qual se prezava pela *seleção* das fontes folclóricas que deveriam ser utilizadas para a educação infantil, resulta, no mínimo, curiosa a escolha desta lenda como fonte inspiradora para compôr canções que seriam interpretadas por vozes de crianças e adolescentes. Por que Villa-Lobos escolhera essa lenda folclórica para transformá-la em canção? Se é uma lenda sobre um episódio cruel e sangrento, marcado pelo fanatismo religioso e a miséria do povo sertanejo do Nordeste do Brasil?

A grande utilização de fontes folclóricas é uma das características mais marcantes da obra villalobiana. Motivos melódicos, rítmicos, temática poética... Em todos os aspectos da composição musical, Villa-Lobos *caprichava* no uso do folclore, justificando a sua orientação nacionalista-romântica. Mas o uso deste material como fonte inspiradora não era exclusividade deste compositor. Arnaldo Contier explica que durante os anos 20 e 30, dezenas de compositores ligados à vertente nacionalista passaram a escrever sob inspiração da música folclórica³²⁴. Segundo este autor, “[esta] discussão não girava somente em torno dos aspectos temáticos (fontes folclóricas), mas também sobre os recursos técnicos da linguagem capazes de refletir todas as tonalidades da chamada identidade cultural, sob esse prisma”.

³²⁴ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988 (v. 1 – parte I – p. 10).

No meio intelectual modernista, explica Contier, “o folclore significava o *atraso, o marco zero ou ponto inicial* de um longo caminho a ser trilhado pelo compositor interessado na construção de uma Arte Culta, de conotações nacionalistas”³²⁵. Sob essa orientação teórica, e com o objetivo “de se aproximar *definitivamente do povo brasileiro*”, Villa-Lobos teria resolvido abandonar suas experiências estéticas mais sofisticadas - como o Choros No. 10, de 1926, por exemplo - para dedicar-se à escrita de canções diretamente baseadas em temas folclóricos.

Para Mário de Andrade a arte nacional já estava feita na inconsciência do povo³²⁶. A função do artista seria apenas a de recolher esses elementos já existentes e dar-lhes uma transposição erudita, transformando a música popular – ou folclórica – em música artística, imediatamente desinteressada³²⁷. De acordo com este estudioso, Heitor Villa-Lobos acabou se transformando no compositor brasileiro que melhor encarnara essa missão. Seguidas vezes em seus textos, destacou características composicionais de Villa-Lobos para utilizar como exemplo do procedimento correto que deveria ser seguido pelos compositores nacionais. Em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, ao tratar da questão do “ritmo”, Mário de Andrade aponta:

“...Mais uma feita, lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O compositor tem pra empregar não só o

³²⁵ Idem. Ibidem. (v. 1 – parte II – p. 266).

³²⁶ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972 (p. 15-16).

³²⁷ Mário de Andrade, nacionalista e um dos mentores do movimento modernista, defendia que a composição erudita devia furtar-se de beber nas fontes populares, utilizando seus temas, formas, sua técnica... No entanto, fazia uma advertência aos compositores, apontando algumas dificuldades na execução desse projeto. Principalmente, destacava o perigo do exotismo e da banalização, pois a música popular, muitas vezes aplicada às práticas rituais, à dança hipnótica (música “interessada”), é basicamente repetitiva, podendo resultar redundante quando transposta para as formas da tradição sinfônica erudita (música “desinteressada”), destinada a fins contemplativos e, portanto, originalmente possuída de uma desenvoltura evolutiva. Mário de Andrade defendia a criação de uma nova tendência artística, na qual a música deveria oscilar entre ser “interessada” e “desinteressada”. Essa nova música nacional estaria aproximando intelectual e povo, historicamente separados por grande abismo cultural. Cf. WISNIK, José Miguel. *Genúlio da Paixão Cearense*. Em Música. São Paulo: Brasiliense, 1982 (p. 143).

sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza”³²⁸.

Em outro trecho do mesmo ensaio, referindo-se à forma com a qual os compositores tratam os elementos indígenas ou africanos em suas obras, Mário de Andrade aproveita para, mais uma vez, elogiar Villa-Lobos:

“...Ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal ('Sertaneja', 'Noneto', 'Rasga Coração', eds. cit.)”³²⁹

Temas e textos em idiomas ameríndios foram diversas vezes utilizados por Villa-Lobos. Sua música, surgida em um momento histórico marcado pelo esforço de construção da nacionalidade brasileira, partindo de uma vertente do nacionalismo-romântico associado ao modernismo musical, filia-se no mito das três raças formadoras do povo brasileiro, encarando os elementos europeu, negro e ameríndio, como sua verdadeira matriz. A “Dança da Terra” teria sido apenas uma em dezenas de composições villalobianas que privilegiaram a temática ameríndia. Nos dois volumes publicados sob o título *Canto Orfeônico*, onde são compiladas marchas, canções e cantos “cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira”, Villa-Lobos inclui diversas peças de inspiração ameríndia, como o “Canto do Pagé” – com letra de Paula Barros, executado durante as concentrações cívicas em homenagem a Getúlio, o “Pagé” - , “Nozani-ná” (canto dos índios parecis), “Aboios”(composta “sobre temas ameríndios-mestiços do Rio Amazonas”), “Cantos de Çairé” (folclore amazônico) e “Canide loune – Sabath”, composta sobre “um tema indígena brasileiro de 1530”. Além disso, no primeiro volume estão presentes o “Canto africano” e o “Canto mestiço”(de linguajar ameríndio), peças que compõe o tema “Regosijo de uma raça”, composto por Villa-Lobos em

³²⁸ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972 (p. 37).

³²⁹ Idem. *Ibidem* (p. 64-5).

caráter marcial, em 1937³³⁰. Isso sem contar as inúmeras canções, concertos, danças, poemas sinfônicos, cantatas, etc. escritas sob declarada inspiração em temas, ritmos e melodias indígenas.

Quando se processaram os fatos que marcaram a polêmica gerada em torno da questão “Dança da Terra” – julho, agosto, setembro de 1943 – Villa-Lobos gozava de imenso prestígio junto às autoridades políticas, educacionais e musicais do país (além de inúmeros simpatizantes e admiradores no exterior). Era freqüentemente elogiado, tanto pelo seu trabalho de recuperação do folclore nacional e sua transposição para a música *séria, artística*, como pelo seu empenho em levar esse material ao conhecimento do público infantil.

Villa-Lobos dedicou vários anos de sua vida à coleta de material folclórico. Acreditava, como muitos intelectuais seus contemporâneos, que o folclore era o que de mais puro existia dentro da cultura e da tradição brasileiras. O saber do folclore – a “Alma do Brasil” – deveria estar ao alcance de toda a população. A sua difusão era indispensável para a perpetuação da cultura nacional³³¹.

Quanto à necessidade da realização de uma pré-seleção do folclore para sua futura utilização como fonte de inspiração artística, ou como material adaptável ao canto coletivo, talvez o maestro não tivesse prestado muita atenção aos conselhos de seus colegas folcloristas – como Renato Almeida, Joaquim Ribeiro... – desconsiderando suas “sensatas” precauções. Ou talvez, nada tivesse visto na lenda do “Reino Encantado da Pedra Bonita” que pudesse provocar *malefícios* à formação moral das crianças cantoras e do povo brasileiro em geral.

Esse aparente “descuido” leva-nos a pensar que, talvez, nesse momento, o interesse do maestro estivesse mais voltado para questões de ordem estética do que de ordem educativa. Afinal, de certa forma, a sua obra educacional já estava consolidada, uma vez que já se completava quase um ano da existência do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – no qual ocupava o cargo de diretor – órgão criado especialmente para organizar, padronizar e fiscalizar o ensino dessa disciplina em todo o país.

³³⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Canto Orfeônico – São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1940 (1° vol.) e 1951 (2° vol.).

Além disso, como destacamos anteriormente, a decadência do Estado Novo era bastante perceptível e talvez Villa-Lobos já não estivesse tão interessado em ter seu nome e sua obra associados ao Regime ou à pessoa de Vargas. Com o avanço da guerra na Europa crescia o repúdio ao nazi-fascismo no Brasil. As oposições a Vargas se acirravam e aumentam as complicações internas: “A Segunda Guerra Mundial, com suas conseqüências, modifica a situação política interna. As diversas oposições – lideradas inicialmente pelos estudantes e pelos comunistas – se aproveitam da situação para forçarem a entrada do Brasil na guerra. Ficar ao lado dos países democráticos significa oposição aos grupos totalitários do Estado Novo. O processo, assim, representa maior inter-relação entre o mundo externo e o interno. Desta maneira, cada vez que os países totalitários de direita recua[va]m militarmente, a ditadura brasileira ...[perdia] força...”³³².

Esse repúdio ao nazi-fascismo, principalmente representado pelas figuras de Hitler e Mussolini, aparece explicitado no artigo publicado no jornal *A Notícia*, onde o redator, referindo-se à canção “Dança da Terra”, destaca que “...isso não é, nunca foi nem será uma canção escolar, é um grito de canibais, inspirados pela leitura do ‘Educando para a Morte’, da insânia hitleriana.”

O certo é que a experiência vivida com a rejeição em massa do público a uma de suas obras, a “Dança da Terra”, nesse momento específico da carreira de Heitor Villa-Lobos, tanto na sua dimensão de educador como na de artista, parece pouco haver abalado a sua segurança pública e profissional, uma vez que observamos que o impasse foi rapidamente resolvido e que as partes envolvidas ficaram suficientemente satisfeitas. De fato, o nome de Villa-Lobos não ficou para a posteridade como “aquele maestro que compôs uma monstruosidade para ser cantada por crianças”.

Villa-Lobos compôs o bailado *Dança da Terra* especialmente para ser apresentado durante as comemorações da Semana da Pátria. Também compôs,

³³¹ “Alma do Brasil (Documentação, confronto e seleção de folclore) (II)” – Documento manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 3 – pi/pi de Villa-Lobos – HVL 01.01.29.

³³² CARONE, Edgard. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1977 (p. 4).

com o mesmo objetivo, no mesmo ano, o canto cívico religioso *Invocação em Defesa da Pátria*, a quatro vozes, sobre o texto de Manuel Bandeira³³³:

solo

Ó Divino! Onipotente!
Permiti que a nossa terra,
Viva em paz alegremente!
Preservai-lhe o horror da guerra!
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!
Ó Divino! Onipotente!
Permiti que a nossa terra,
Viva em Paz alegremente!
Preservai-lhe o horror da guerra!
Daí a glória do nosso Brasil!...

demais vozes

Ah! Ó Natureza
Do meu Brasil!
Mãe altiva de uma raça livre,
Tua existência será eterna
E teus filhos velam tua grandeza,
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!!

³³³ VILLA-LOBOS, Heitor. Canto Orfeônico – 2º vol. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1951 (p. 130-1).

É interessante notar que Heitor Villa-Lobos selecionara, para ser cantado durante a mais importante solenidade cívica brasileira, ao lado da *Dança da Terra*, um texto que clama pela paz, um pedido à Providência para que a guerra se mantenha afastada do Brasil, justamente alguns meses depois da declaração brasileira de guerra aos países do Eixo. Será isto mera coincidência? Ou será mais um sinal da dissonância entre artista e governo em um momento no qual Villa-Lobos já procura, de certa maneira, dissociar a sua imagem da imagem de Vargas ou do decadente Estado Novo?

Provavelmente o “descuido” cometido pelo maestro com a inclusão da *Dança da Terra* no programa das festividades tenha sido apenas consequência de um certo desinteresse ou desatenção de sua parte, com questões ou iniciativas que pudessem ser identificadas como uma afirmação de apoio a esse Regime que já vinha perdendo muitos aliados, e cujo destino era incerto.

Em face à decadência do Estado Novo, Villa-Lobos deslocara suas expectativas, passando a interessar-se mais por questões estéticas, afastando-se de seu programa de educação cívico-musical. Desde o final de 1944 passou a realizar uma série de viagens, inicialmente pela América do Sul, depois aos Estados Unidos, para dirigir orquestras, apresentar obras... Lentamente, foi se afastando do governo e suas ligações com Vargas e com o Estado Novo se tornaram tênues. Villa-Lobos procurou independizar a sua obra artística da educacional, inevitavelmente ligada ao Estado Novo. Em 1945, já contando cinquenta e oito anos de idade, o maestro quer se dedicar a divulgar pelo mundo a sua obra artística. É hora de deixar o gabinete...

Acordes dissonantes

Foram focalizados, neste terceiro capítulo, dois momentos - vivenciados durante os anos nos quais Villa-Lobos dedicara-se ao serviço público – onde se expressaram claras dissonâncias entre a voz do governo e a do maestro. Através da análise desses episódios, procurei trazer à tona elementos que pudessem contribuir para um melhor entendimento das relações estabelecidas entre artista e Estado, de um modo geral.

A produção bibliográfica dedicada ao estudo da vida e da obra de Villa-Lobos nunca tratou esses eventos com a importância devida. Sobre a sua participação nas resoluções a respeito da padronização e oficialização do Hino Nacional pouco se falou e muito menos sobre o caso da “Dança da Terra”. Nenhum trabalho expõe a polêmica gerada em torno dessa questão. Alguns, limitam-se a citar a *Dança da Terra* entre as composições datadas do ano de 1943... e mais nada.

Sobre a polêmica gerada em torno da edição e fixação do Hino Nacional, Vasco Mariz, primeiro e principal biógrafo do compositor, preocupado em transmitir à posteridade uma imagem positiva, em todos os aspectos, escreveu:

“No ano seguinte [1937], a atitude patriótica de Villa-Lobos em relação ao Hino Nacional provocou celeuma em todo o país... Villa-Lobos baixou edital proibindo que o hino fosse cantado nas escolas, até que uma comissão de professores estabelecesse uma interpretação modelo...

Era uma boa oportunidade para os inimigos de Villa-Lobos. Não tardaram a afirmar que o maestro subestimava a obra de Francisco Manuel e que desejava introduzir nela algumas de suas ‘loucuras’ ou – quem sabe? – substituir o belo hino por qualquer obra sua...

A comissão escolhida para estudar o assunto compunha-se de Francisco Braga, Villa-Lobos, Andrade Muricy, Olegário Mariano e Manuel Bandeira. É curioso verificar que um estudo prévio de Villa-Lobos contou 59 erros (27 de ritmo e 32 de entoação) na execução costumeira do Hino Nacional. O debate arrastou-se penosamente e só pelo Decreto-lei no. 5.545, de 31 de julho de 1942, foi dado o assunto por encerrado, prevalecendo o ponto de vista do Superintendente”.³³⁴

Como demonstrei na primeira parte deste capítulo, os sucessos relacionados à padronização do Hino Nacional e demais hinos cívicos não correram assim, de maneira tão simples, como o desenharam seus biógrafos. Muitas outras questões estiveram envolvidas neste assunto. Através do acompanhamento da participação oficial de Villa-Lobos no ciclo de discussões dedicadas à definitiva fixação do canto e da escrita do Hino Nacional, pudemos

³³⁴ MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (p. 104).

perceber o quão próxima era a relação mantida entre ele e o Ministro Gustavo Capanema. Pudemos perceber também o senso de autoridade de Villa-Lobos, pois este acabou transformando todos os seus anseios nos anseios da Comissão (pelo menos naquelas em que participou), apesar do aumento da participação militar. Após o golpe, os militares passaram a sustentar o poder. Sendo assim, pleitearam a ampliação de sua influência em todas as áreas do governo.

Os símbolos nacionais tiveram importante papel no processo de construção da consciência nacional organizada e tutelada pelo Estado Novo. A imagem de Getúlio sempre era associada a esses elementos: passou a posar com frequência ao lado da bandeira nacional, foi instituída a execução obrigatória do Hino Nacional em todas as solenidades às quais comparecesse, etc. A padronização e fixação destes símbolos era, portanto, uma ação de extrema importância para a representação do Regime.

É importante não perder de vista que após o término dos trabalhos das sucessivas comissões, e apesar de todas as denúncias, Villa-Lobos foi indicado para assumir o cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, órgão recém criado com a finalidade de aprimorar, disseminar e controlar o ensino do canto orfeônico – o que inclui o canto dos hinos cívicos – em âmbito nacional.

A Semana da Pátria de 1943 e a polêmica gerada em torno da questão “Dança da Terra” constituem o segundo momento da trajetória pública de Villa-Lobos destacado neste capítulo. Essa situação de quebra momentânea da tranqüila harmonia que pautava as relações entre maestro e Estado foi mantida sob sigilo pela historiografia. A análise deste episódio, que se desenrolou em um momento de franca decadência e fragilidade do Estado Novo, explicitou a existência de dissonâncias entre os princípios ou interesses do maestro e de grande parte do governo e da intelectualidade nacionalista.

Os motivos que levaram a esse afastamento consciente entre artista e Estado provavelmente sejam também responsáveis pela configuração inequívoca adquirida pela memória de Villa-Lobos, onde a sua obra educacional foi diminuída, sendo relegada quase ao esquecimento, em contraste a sua produção

artístico/estética, verdadeiro sinal de genialidade e brasilidade, como já havia sido apontado no primeiro capítulo desta dissertação.

CONCLUSÃO

Começo esta conclusão discorrendo a respeito de outro importante e famoso nome da música brasileira, cedendo à tentação da analogia: Antônio Carlos Jobim. Contam que Tom Jobim tinha entre seus compositores prediletos justamente Heitor Villa-Lobos, a quem considerava como o seu próprio pai artístico³³⁵. A música deste compositor não teria servido apenas como fonte inspiradora para Jobim, que, freqüentemente, utilizava as suas melodias, os seus ostinatos rítmicos, suas sugestões instrumentais, etc. em diversas peças de sua autoria. Da música de Villa-Lobos, o compositor popular teria herdado também e, principalmente, o caráter inconsciente e inegavelmente brasileiro. A brasilidade teria sido incorporada por Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim até no próprio nome.

Falecido há alguns anos – a oito de dezembro de 1994 - Tom Jobim, vem passando por um constante processo de mitificação, onde o conjunto formado pela sua personalidade, seu caráter, seu aspecto físico e sua obra musical são misturados em um grande e escuro tacho de onde são retirados alguns adjetivos – genial, simples, humilde, “bem brasileiro” - que passarão a qualificá-lo em qualquer situação e para sempre. Da mesma maneira que Villa-Lobos, Tom Jobim virou nome de rua, avenida, praça, teatro, orquestra, aeroporto e, provavelmente, daqui a pouco passe também a ser nome de shopping-center ou supermercado. À semelhança do maestro, que transformou-se em tema para o samba-enredo da *Mangueira*, no carnaval de 1966, Tom Jobim foi homenageado por esta mesma Escola de Samba, em 1992, quando apresentou o enredo “Se todos fossem iguais a você – Tom Jobim”.

Da mesma maneira, também, que Villa-Lobos, Jobim teria sido um dos principais responsáveis pela divulgação da música brasileira no exterior, devido à impressionante projeção internacional alcançada pela sua obra. Vale lembrar, apenas como exemplo, que os direitos autorais de dois títulos de composições de Jobim, verdadeiros ícones da história da música popular brasileira e da bossa

³³⁵ SÁNCHEZ, José Luis. Tom Jobim: a simplicidade do gênio. Rio de Janeiro: Record, 1995 (p. 93).

nova, as canções *Chega de Saudade* e *Garota de Ipanema*, foram comprados há vários anos pelos japoneses. Direitos autorais das obras de Villa-Lobos são pagos, ou deveriam ser pagos, em princípio, por casas editoras de vários países do globo. Apesar da partilha da herança do compositor haver ficado entre a Academia Brasileira de Música e um único irmão vivo de sua primeira mulher - Lucília Guimarães Villa-Lobos - inúmeras empresas editoras de partituras são cessionárias legais de seus direitos. A *Bachianas No. 2*, por exemplo, que contém o famoso tema d'*O Trenzinho do Caipira*, é administrada pela firma italiana "Ricordi", de Milão. As sinfonias 1, 8, 9, 10, 11 e 12 estão sob a responsabilidade da firma "Max Eschig", francesa³³⁶.

A mitificação provavelmente seja um estágio inevitável dentro do processo de construção da memória de uma personagem. A compreensão desse processo é fundamental em qualquer estudo que vise uma interpretação de sucessos passados, mesmo que este não persiga um objetivo biográfico. No primeiro capítulo desta dissertação busquei levantar algumas questões que pudessem indicar quais foram os motivos que levaram à construção de uma determinada memória de Heitor Villa-Lobos e porque, o aspecto educativo da obra deste compositor não foi escolhido para compor essa memória. Observei que as biografias tradicionais escritas sobre esse compositor baseavam-se em um modelo composto entre 1946 e 1948, pouco tempo depois da derrocada do Estado Novo, regime político ao qual o programa educacional comandado por Villa-Lobos estava visceralmente ligado. Nesse momento, marcado pela crítica internacional ao fascismo, depois do painel trágico revelado durante a Segunda Guerra Mundial, qualquer tipo de relação com um regime considerado fascistizante, procuraria ser ocultada, principalmente se essa relação fosse marcada por uma indicação para um cargo de confiança relacionado a uma missão de caráter estratégico para a manutenção do poder: o controle das massas urbanas. Alguns anos depois, inseridos no processo revisionista que dominou o campo das ciências humanas durante as décadas de 1970 e 1980, surgiram novos trabalhos que focalizaram a obra educacional de Heitor Villa-Lobos e retomaram a questão da ligação entre a

³³⁶ GANDELMAN, Henrique. *Os direitos autorais de Villa-Lobos*. Em *Brasiliana*. Revista Quadrimestral da Academia

música e a política, anteriormente negada pelos seus biógrafos. É nessa mesma esteira que acodem o segundo e o terceiro capítulos desta dissertação, tentando elucidar algumas questões relacionadas com o plano de educação cívico-artístico-musical proposto e levado adiante por este famoso compositor.

* * *

“Essas manifestações, aproveitadas pelo Estado Novo para exortação e exaltações cívicas, reunindo escolas de vários Estados do país ..., com Villa-Lobos empoleirado bem 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 como 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 colocavam), o nosso compositor acreditava na necessidade de reunir corais para ensinar música, acima de tudo e antes de mais nada.”[o grifo é meu]³³⁷.

Foi principalmente, para contestar opiniões correntes como esta que, acompanhando a trajetória de Villa-Lobos no comando dos órgãos governamentais que impulsionaram o ensino cívico-artístico que acabou por montar a base para a realização dos imensos eventos orfeônicos organizados nos dias de festa nacional durante o Estado Novo, que, busquei discutir, no segundo capítulo desta dissertação, o tipo de relação estabelecida entre o Estado Novo e os numerosos artistas e intelectuais que, de diversas formas, a ele se mantiveram ligados. Contrariando as teses que defendem o estabelecimento de uma relação

Brasileira de Música. Número 3/setembro de 1999 (p. 58 - 61).

de simples cooptação ou controle por parte do Estado em relação aos agentes culturais atuantes nesse período, procurei demonstrar, com vários exemplos apresentados ao longo do capítulo, que entre Villa-Lobos e o governo de Getúlio ocorria uma espécie de “relação de negócios” ou “relação de trocas”, onde ambas partes agiam como parceiros.

* * *

1ª voz

“...Ó Tupan Deus do Brasil
que o céu enche de sol
de estrelas, de luar e de esperança!
Ó Tupan tira de mim esta saudade!...
Anhangá me fez sonhar
com a Terra que perdi.”

2ª voz

“Ó Anhangá fugiu, fugiu! hê hê!
Ó manhã de sol! hê! hê! de sol!
Anhangá fugiu, fugiu! Ah! foi você que me fez
sonhar!
Chorar a minha Terra Coaraci hê! hê!
Anhangá fugiu, fugiu!
Ó manhã de sol. Anhangá fugiu!
Ó Manhã de sol! hê! hê! hê! hê!”

³³⁷ SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos - o índio branco. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989 (p. 59).

Este é um pequeno trecho d'*O Canto do Pagé*, peça executada pelo coro orfeônico comandado por Villa-Lobos para homenagear Getúlio Vargas, quando este se dirigia ao palanque para proferir o seu discurso durante as festividades organizadas para comemorar as datas nacionais, como o Sete de Setembro, o Dia da Bandeira, o aniversário da Revolução de 1930...

Arnaldo Contier, ao analisar esta canção, apontou que “A repetição constante de uma mesma estrutura rítmica durante toda a execução desse canto denotava uma das características mais marcantes dos discursos autoritários: a repetição de uma mesma idéia, sempre ligada a uma determinada verdade ou *realidade*. Essa música recupera o sentido *primitivo, tribal*, da música, procurando transformar o código num elemento de comunhão e de solidariedade entre todos os homens em torno do ideal de *Nação*, encarnado na figura do *Chefe* ou do ditador”³³⁸.

Ao analisar a melodia das quatro vozes femininas (soprano, meio soprano, meio soprano grave e contralto), no entanto, podemos perceber que entre elas ocorrem alguns choques, intervalos dissonantes, ou até mesmo trítonos - intervalo musical amaldiçoado durante a Idade Média, pois a forte sensação de tensão e incompletude que provocava no ouvinte, era associada ao som do Diabo - que nos fazem, momentaneamente, duvidar dessa franca comunhão de ideais.

As dissonâncias estão presentes em toda a obra villalobiana, tanto em suas composições, quanto em sua investida educativa. Como apontei no terceiro capítulo desta dissertação, nem sempre maestro e governo soavam uníssonos em seus cantos pátrios. Entretanto, ambos cantavam bem alto. As dissonâncias se projetavam à distância e, alguns compassos adiante, eram suavizadas por um claro e expressivo repouso harmônico.

³³⁸ 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988 (2o.v - p. 509-10).

FONTES E REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

Documentos de arquivo

Biblioteca do Museu Villa-Lobos. Sessões de "Documentos Textuais", "Correspondências", "Periódicos", "Presença de Villa-Lobos", Relatórios da SEMA.

CPDOC/FGV – Arquivos: Gustavo Capanema, Getúlio Vargas, Lourenço Filho, Anísio Teixeira, Pedro Ernesto Batista.

DIMAS – Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Consulta a periódicos especializados.

Periódicos

Diário Carioca (1938)

Correio Paulistano (1939)

A Noite (1939)

O Globo (1939)

Revista Cultura Política (1941-1945)

Correio da Manhã (1937, 1943)

Revista Brasileira de Música

Revista do Brasil – Ano 4 – No. 1/88 – Gráfica e Editorial Jornal do Commercio S.A./Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rioarte/Fundação Rio

Brasiliana – Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música – Edição Especial: Villa-Lobos. Rio de Janeiro. Número 3/setembro de 1999.

Boletim Latino-Americano de Música – V/6 – Abril, 1946.

Revista Brasil Musical

Revista Mundo Musical (1936)

Noticiário Ricordi (1938, 1939, 1940, 1942)

Boletim da SBAT (1944, 1947)

Boletim do Departamento de Compositores da SBAT

A Temporada (1940)

Revista Música Viva (1940, 1941)

Revista da Associação Brasileira de Música (1932, 1933)

Revista ARIEL (1923, 1924)

Boletim da ANENM – Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música, No. 108 (1936)

Harmonie – Zeitschrift für Musik und Kunst. Rio de Janeiro (1933, 1934)

Revista Comoedia (1949)

Dicionários e obras de referência

ABREU, Alzira Alves de, BELOCH, Israel, LATTMAN-WETTMAN, Fernando e LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.

IBGE. Anuário estatístico do Brasil - v. IV, VI, VII.

Diário Oficial (1933)

Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil - Atos do Poder Executivo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional (1937-1945)

Legislação Brasileira – Senado Federal / Subsecretaria de Informações - <http://www.senado.gov.br/web/secsdefa/principa.shtm>

LEX (1939)

Colleção Escolar de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais adaptadas e arranjadas por H. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s/d.

Obras literárias e musicológicas

ALMEIDA, Renato. Vivência e Projeção do Folclore. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. Manual de coleta folclórica. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

_____. Folclore. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976.

_____. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972.

_____. Música do Brasil. Curitiba, S. Paulo, Rio de Janeiro: Ed. Guaíra Limitada, 1941.

_____. Música de feitiçaria no Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1983

_____. Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, 1982

_____. Os cocos. São Paulo: Liv. Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.

_____. As melodias do boi e outras peças. São Paulo: Liv. Duas Cidades: Brasília: INL, 1987.

_____. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1973.

_____. Pequena história da música. São Paulo: Martins, 1951.

_____. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. A questão do Hino Nacional. Em Revista Brasileira de Música – 3º e 4º fascículos. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1937.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Folk-Lore Pernambucano*. Em *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – 1907 – Tomo LXX – parte II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

ESTRELA, Amaldo. *Música de câmara no Brasil*. Em *Boletim Latino Americano de Música* - VI/6 abril/1946.

LEITE, Antônio Attico de Souza. *Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na comarca de Villa-Bella em Pernambuco*. Rio de Janeiro, 1875.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: popular e erudita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

_____. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

RIBEIRO, Joaquim. *Folklore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1944.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cerere: (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. São Paulo: Nacional, 1947.

_____. *O homem cordial: e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

_____. *Marcha para Oeste: (a influência da "bandeira" na formação social e política do Brasil)*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Ed. da USP, 1970.

ROMERO, S.(col.). *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Classica de Alves, 1897.

Obras de Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação Cívico-Artística III – “O Guia Prático” e a “SEMA”*. Museu Villa-Lobos - Pasta 72 – ed.civ.art./Guia Prático – HVL 04.08.09.

_____. *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*. Em *Presença de Villa-Lobos* - V. 7. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972.

_____. *Programa do Ensino de Música*. Distrito Federal: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

_____. *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*. Em *Boletim Latino Americano de Música* - VI/6, abril/1946.

_____. *Guia Prático – Prefácio*. Museu Villa-Lobos - Pasta 72 — ed.civ.art./Guia Prático – HVL 04.08.02.

_____. *Canto Orfeônico* – 1º volume. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1940.

_____. *Canto Orfeônico* – 2º volume. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1951.

_____. *S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística). Relatório Geral dos Serviços Realizados de 1932 a 1936.* Em Boletim Latino Americano de Música - III/3, abril/1937.

_____. *Um eterno escravo das coisas.* Em Villa-Lobos Eterno. Homenagem do Prêmio Shell ao grande mestre da música brasileira. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1981.

_____. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida.* Em Revista Música Viva – Ano I – No. 7/8. Jan/fev., 1941.

Bibliografia sobre Villa-Lobos

ARETZ, Isabel. *El Héctor Villa Lobos que yo conocí.* Em Revista Musical de Venezuela – Año 8 – No. 23. Caracas/Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura/Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, sept., dic., 1987.

BEAUFILS, Marcel. Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil. Paris: Livraria Agir, 1967.

BÉHAGUE, Gérard. Heitor Villa-Lobos: The esarch for Brazil's musical soul. Austin: Institute of Latin American Studies. University of Texas at Austin, 1994.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. *Panorama da bibliografia villalobiana.* Em Brasiliana. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música - Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte – No. 3. Rio de Janeiro, setembro de 1999.

CARPENTIER, Alejo. *Heitor Villa-Lobos.* Em Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical – Vol. VI, No. 24. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, Oct., Nov., Dic., 1987.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos.* Em Boletim da SBAT. Rio de Janeiro, jan., fev., mar., 1944.

_____. *Villa-Lobos e Gilberto Freyre.* Em Revista do Brasil. Ano 4 - No. 1. Rio de Janeiro: RioArte/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

GUSTAFSON, Ralph. *Villa-Lobos and the Man-Eating Flower: A memoir.* Em The Musical Quaterly – Vol. 75 – No. 1. Oxford: Oxford University Press, 1991.

HORTA, Luiz Paulo. Villa-Lobos – uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

ITIBERÊ, Brasília. *A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico.* Em Revista Música Viva. - Ano I - No. 7/8 - Jan., fev., 1941.

KATER, Carlos. *Villa-Lobos de Luiz Heitor.* Em Música Hoje – No. 3.

MACHADO, Maria Célia. Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A./Editora da UFRJ, 1987.

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

- _____. Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949.
- _____. Aula Magna. Em Revista Brasileira de Música – Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/Escola de Música da UFRJ/Editora da UFRJ, 1989.
- _____. O projeto memória de Villa-Lobos. Em Brasíliana. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. - Edição Especial: Villa-Lobos - 40 anos de morte – No. 3. Rio de Janeiro, setembro de 1999.
- MURICY, Andrade. Villa-Lobos - Uma interpretação. Ministério da Educação e Cultura/Serviço de Documentação, s/d.
- PASSOS, Eduardo. Variações musicais em Villa-Lobos. Em Revista do Brasil. Ano 4 - No. 1. Rio de Janeiro: RioArte/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988.
- PEPPERORN, Lisa. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. Uma ópera de H. Villa-Lobos. Em Música Viva. Ano I – No. 3. Rio de Janeiro: Estabelecimento Gráfico Friedrich Fuch, julho/1940.
- _____. Heitor Villa-Lobos: Il burlone. Em Nuova Rivista Musicale Italiana Trimestrale di Cultura e Informazione Musicale – No. 3. Roma: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1980.
- _____. Villa-Lobos: Profilo del compositore brasiliano. Em Nuova Rivista Musicale Italiana Trimestrale di Cultura e Informazione Musicale – No. 2. Roma: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1985.
- _____. Le influenze del folklore brasiliano nella musica di Villa-Lobos. Em Nuova Rivista Musicale Italiana Trimestrale di Cultura e Informazione Musicale – No. 2. Roma: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1976.
- _____. H. Villa-Lobos in Paris. Em Revista de Música Latino Americana - Vol. 6: No.2. Texas: University of Texas Press, Fall/Winter, 1985.
- _____. Villa-Lobos in Israel. Em Tempo. A Quarterly Review of Modern Music – No. 169. London: Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., 1989.
- _____. Villa-Lobos 'bem trovato'. Em Tempo. A Quarterly Review of Modern Music – No. 177. London: Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., 1991.
- _____. Villa-Lobos's commissioned compositions. Em Tempo. A Quarterly Review of Modern Music – No. 151. London: Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., 1984.
- RIBEIRO, João Carlos (org.) O pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint S.A/Ediouro/ Grupo Coquetel, s.d.
- SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos - o índio branco. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.
- SILVA, Francisco Pereira da. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- SILVA, Maria Augusta Machado da. Um homem chamado Villa-Lobos. Em Revista do Brasil. Ano 4 - No. 1. Rio de Janeiro: RioArte/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1988.
- STORNI, Eduardo. Villa-Lobos. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos. já Brasilien sielu. Helsinki: Ed. Gaudeamus, 1987.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. Oxford studies of composers. Oxford, NY: Oxford University, 1992.

Bibliografia geral

- AZEVEDO, Elciene. Orfeu de Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- BARABTO JUNIOR, Roberto Luiz de A. Mário de Andrade: nacionalidade e tradição modernista. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, setembro de 1996.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. Em FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a música popular brasileira. Em Ensaio de Opinião. Rio de Janeiro: Inubia, 19--.
- CARONE, Edgard. O Estado Novo (1937-1945). Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/Difusão Editorial S. A., 1977.
- _____. A Terceira República (1937-1945). São Paulo: Difel/Difusão Editorial S.A., 1982.
- CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. Ideologia e mobilização popular. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978.
- 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, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.
- _____. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22 (comentário). Em Anais do Museu Paulista. São Paulo, USP, t. XXVIII: 191 - 4, 1977/8.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. Nação, um lugar comum. Em SIMÕES, Júlio Assis e MACIEL, Laura Antunes. Pátria Amada Esquartejada. São Paulo: DPH, 1992.
- FERNANDES, Florestan. O folclore em questão. São Paulo: HUCITEC, 1989.
- FIGUEIREDO, Paulo Augusto de. O Estado Brasileiro e o sentido do nacionalismo. Em Revista Cultura Política – Ano II - No. 13. Março de 1942.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- GANDELMAN, Henrique. Os direitos autorais de Villa-Lobos. Em Brasiliana. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Número 3/setembro de 1999.
- GARCIA, Nelson Jahr. O Estado Novo: ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

- GOMES, Ângela Maria de Castro. Regionalismo e centralização política. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. A invenção do trabalhismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- HOBSBAWM, Eric J. Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HORTA, José Silvério Baía. O hino, o sermão e a ordem do dia: a educação no Brasil (1930-1945). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- KIEFER, Bruno. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KRAUSCHE, Valter. Música Popular Brasileira. Da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1983.
- LAUERHASS Júnior, Ludwig. Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas: Papirus, 1986.
- _____. Nazismo. "O triunfo da vontade". São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. Em FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. Em REVEL, Jacques (org.). Jogos de escalas. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- MARTINS, Wilson. A Literatura Brasileira – Vol. VI – O Modernismo (1916 – 1945). São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. A poesia popular na república das letras: Sílvia Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE/ UFRJ, 1994.
- MAZZEU, Renato Brasil. Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S.A., 1979.
- MOREIRA, Regina da Luz (org.). Arquivo Gustavo Capanema, inventário analítico. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NORA, Pierre (org.). Les lieux de Mémoire. Éditions Gallimard, 1997.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro. Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e identidade nacional. São Paulo: Editora Brasiliense S. A, 1985.

- PARANHOS, Adalberto de Paula. O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das Letras. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1994.
- _____. Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro – 1920-1938. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *La biografia como género historiográfico. Algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales*. Em SCHMIDT, Benito B. (org.) O biográfico: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- SÁNCHEZ, José Luis. Tom Jobim: a simplicidade do gênio. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- SCHMIDT, Benito Bisso. *Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema*. Em SCHMIDT, Benito B. (org.) O biográfico: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- SCHWARTZMAN, Simon. Estado Novo, um Auto-retrato. Brasília: CPDOC/FGV/Editora Universidade de Brasília, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SILVA, Alberto Ribeiro da. Sinal Fechado. A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.
- SODRÉ, Nelson Wemek. História da Literatura Brasileira. Seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.
- WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- _____. Getúlio da Paixão Cearense. Em SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. Música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ANEXOS

ANEXO I¹

- 1 – O ARTISTA E SUA CARREIRA
- 2 – O ARTISTA E SEUS ADVERSÁRIOS GRATUITOS
- 3 – O ARTISTA E SEUS ADMIRADORES
- 4 – O ARTISTA E SUA OBRA
- 5 – O ARTISTA E SUA PÁTRIA
- 6 – O ARTISTA, SEUS SONHOS, IDÉIAS E PROJETOS

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical pelas mãos de meu Pai, tocando em um pequeno violoncelo. Meu Pai, além de ser um homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito; com ele assistia sempre ensaios, concertos e óperas, com o fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental.

Além de violoncelo, aprendi com meu Pai a tocar clarinete e era obrigado por ele a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras musicais que me fazia ouvir. Obrigava-me a declarar com presteza o nome da nota dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal, etc. Tudo isso era feito com um rigor e energia absolutos e pobre de mim quando não acertava...

Lembro-me que sempre fui sincero e amigo da verdade e jamais ingrato e desrespeitoso. Até hoje procuro conservar esta mentalidade.

Nunca briguei com ninguém, com raiva ou rancor. Não acredito em inimigos voluntários, nem adversários fortuitos. Se há essa espécie de seres humanos, considero uma fatalidade em minha vida, como se fosse uma doença imprevista que não pude ou soube evitar. Em todo o caso há sempre uma enorme vantagem com os inimigos: eles obrigam-me a não cochilar nas minhas criações musicais.

Os meus amigos e admiradores, por serem bons e sem maldades, por isso mesmo, costumam a perdoar os meus erros e defeitos.

A minha obra musical é consequência imediata da minha predestinação. Se ela é em grande quantidade e é porque é ela o fruto de uma terra extensa, generosa, quente.

Quem nasceu no Brasil e formou sua consciência no âmago da terra deste país, não pode, embora querendo, imitar o caráter e o destino de outros países, apesar de ser a cultura básica transportada ao estrangeiro.

Gosto da liberdade em todos os sentidos.

Gosto de estudar e pesquisar.

Gosto de trabalhar e compor sistematicamente.

Desejo sempre ser útil à humanidade, mas não para agradar a ninguém.

Detesto o egocentrismo, a exclusividade, o importante intencional e a falsa modéstia.

Procuro sempre ver nos outros as qualidades e nunca os defeitos.

Sou católico por princípio.

Considero a arte uma segunda religião.

Gosto imensamente da juventude e tenho acatamento pelo povo civilizado.

Rio 30/7/57
H. Villa-Lobos

¹ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – Pasta 56 – d.p./dados biográficos – HVL 03.14.01

ANEXO II^{II}

GIMNÁSIO DE ASSIS

OFICIALIZADO

Apresentação feita pelo Prof. J. Augusto Bátholo, diretor do “Ginásio de Assis”, ao povo desta localidade da bandeira artística Villa-Lobos – Souza Lima, na noite da gloriosa jornada em 31 de Agosto de 1931.

Exmos. Componentes da BANDEIRA ARTÍSTICA VILLA-LOBOS-SOUZA LIMA, Exmas. Sras. – POVO DE MINHA TERRA.

Aos meus colegas da comissão de recepção à “Bandeira Artística Villa-Lobos devo a honra de poder vos dizer o que lhes vai n'alma. Nomearam-me para vos lhes dizer o que lhes vai n'alma. Nomearam-me para salvar os visitantes de escol, visitantes patrícios, visitantes que somente o muito amor a uma causa poderia trazer a até este rincão do nosso amado Brasil. 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. Seus nomes não precisavam, para serem definitivamente coroados pela celebridade, de vir até esta terra. Bastava o que já tem feito e os êxitos que tem obtido pelas platéias da velha Europa que encontrou em Villa-Lobos e em seus companheiros de jornada, artistas novos e de idéias novas e de novas realizações. Bastava-lhes, para serem celebridades os aplausos e as apoteoses de renovadores e revolucionados da arte na Europa. 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.

E, senhores, fugi do meu dever para cumprir outro dever... Deveria apresentar-vos a este bom povo trabalhador que, longe das comunidades das grandes cidades, está quase esquecido em sua existência pelos poderes públicos, embora seja lembrado pelos homens de boa vontade. Deveria tão somente fazer a apresentação deste conjunto de bandeirantes da arte musical do Brasil... mas será necessário que tal se dê? ...Estamos afastados do convívio das grandes cidades, mas não ignoramos o que por lá se passa... E assim Villa-Lobos, Souza Lima e são aqui, de sobejo, conhecidos. Não vos apresento a este povo que já vos conhece. Não vos apresento povo que já vos aclama... Não vos elogio, pois que já sois aqui elogiados e aplaudidos. O nome do conjunto artístico Villa-Lobos é universal e é do Brasil. Está no coração dos contemporâneos e já não há, do Sul ao Norte, e de Oriente para Ocidente, quem não conheça os artistas que agora aqui temos presentes. Não vos apresento a este povo... Saúdo-vos, como patrício, admirador e amigo. Levanto também meu hino, meu hosana, por esta Pátria linda que dá ao mundo, no concerto universal, sua cooperação – cooperação capaz e cabal... Cooperação que vence tudo, que realiza, que domina, depois de fecundar e dar novos motivos, tomando as notas musicais em notas mágicas que já muito dizem e que dirão mais e mais, à medida que o povo brasileiro se vá despertando e realizando... aplaudindo e trabalhando... exortando cívica e patrioticamente e incutindo na alma do sensível brasileiro o belo, o lindo, a magna arte pela qual se pode medir a evolução dum povo.

E, senhores, de pé! Convido-vos a uma salva de palmas como demonstração, que a mim foi delegado poderes de mandar em nome deste bom povo trabalhador a Villa-Lobos e seu conjunto artístico, que a mim foi delegado poderes de dar um abraço em nome do povo ao realizador patrício...

Recebe, artista, recebe, mágico da música, recebe, brasileiro, este abraço de admiração e estima deste grande povo...

^{II} Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 83 – div. homenagens - HVL 05.02.02.

ANEXO III^{III}

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

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

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

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

A solução única, acreditamos, foi finalmente encontrada! E nunca digam os incrédulos que para os grandes males não há remédios... Depois de muito amadurecer idéias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos de realidade em realidade, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as sugestões que pedimos vênha 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.

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

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

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

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às nossas artes, que Vossa Excelência é de fato o lutador consciente e realizador, tomando, incontinenti, uma realidade o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES.

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

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

SUPLENENCIA DE EDUCACION MUJER E ADULTO: (SEM) DA DIRECCAO DE EDUCACAO

[illegible]

Ermano Pro-Vocational
(Parental-Child-Teacher-Student)

Serviço de Centro Ortográfico
nas escolas: Jardim de Infância,
Primária, Técnicas Es-
culturais e Pro-Vocacionais.

Guano da Proximidade

11 - Prof.ª Vanda SILVA (aluno A)
20 - " " " " (" B)
20 - " " " " (" C)
6 - Orientadores do Mus. Planetário
2 - Repetidores do Mus. Instrumental
1 - Prof.º Manoelista do Mus. Inst.

Formação dos principais fatores de concorrência mundial

Curso de Formação de Professores Especializandos em Música e Canto Orfeônico — para o ensino primário, secundário e profissional, Orfeodrama e Regentes de Banda (3 anos).

Ciclo I — Canto Orfeônico, com as matérias: Prática Cantoral, Orfeodrama, Teoria Orfeônica, Técnica Vocal, Regência Orfeônica, Teoria Orfeônica, Técnica Vocal, Regência Orfeônica, Pedagogia — Centro de Coordenação.

Ciclo II — Instrumentos de Wind e Percussão, com as matérias: Bolsoiro e Bateria, Teoria Aplicada, Prática de Conjunto, Teoria Acústica (Análise Harmônica, Contraponto e Elementos da Composição), Acústica, Técnica Instrumental.

Ciclo III — Música, Educação e Pedagogia, com as matérias: Psicologia da Arte, Música, História, Psicologia, Educação e Pedagogia.

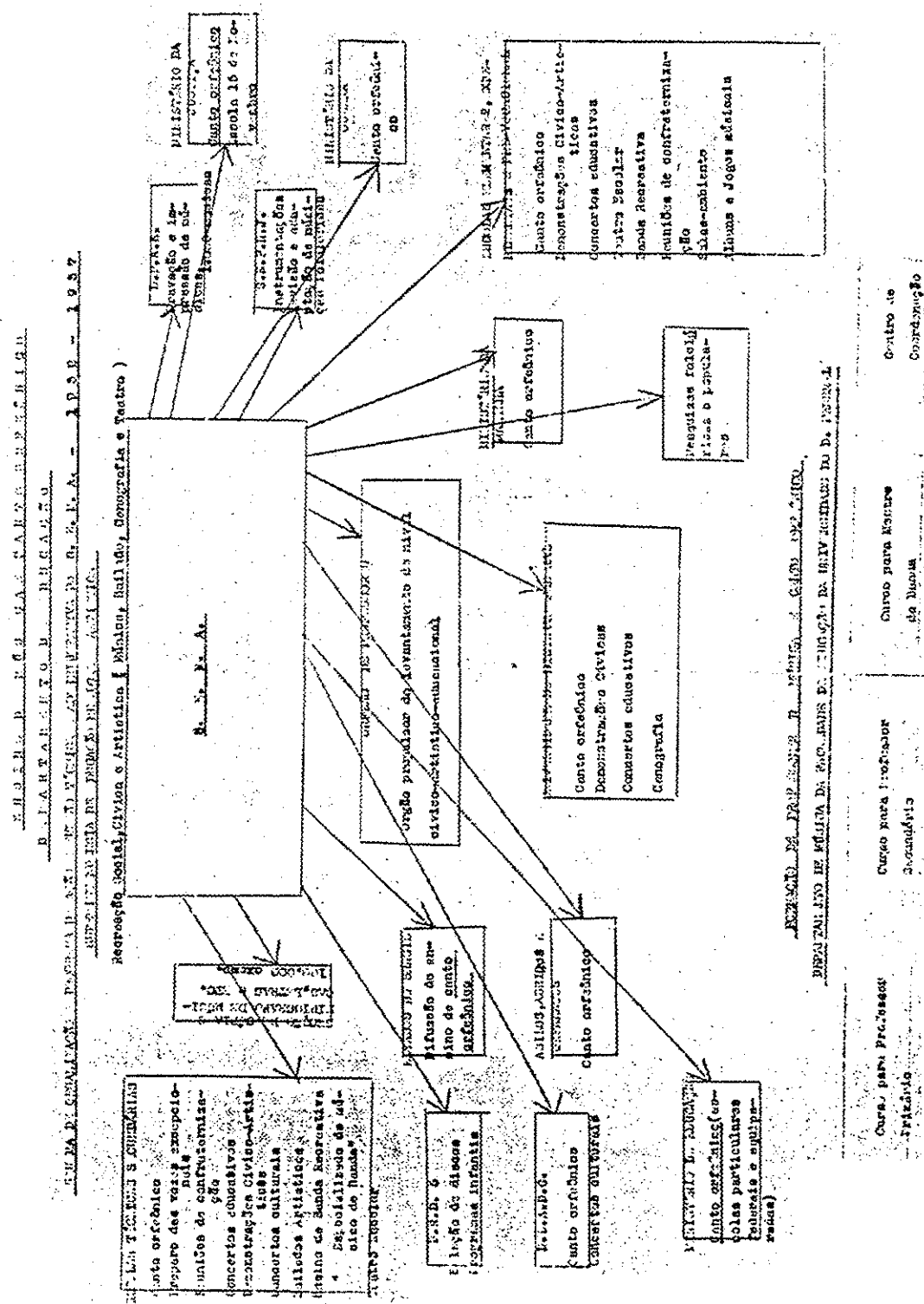
Quadro de Professores

2 - Profesores Catedráticos - 3
2 - Profesores Adjuntos - 2
3 - Asistentes - 6

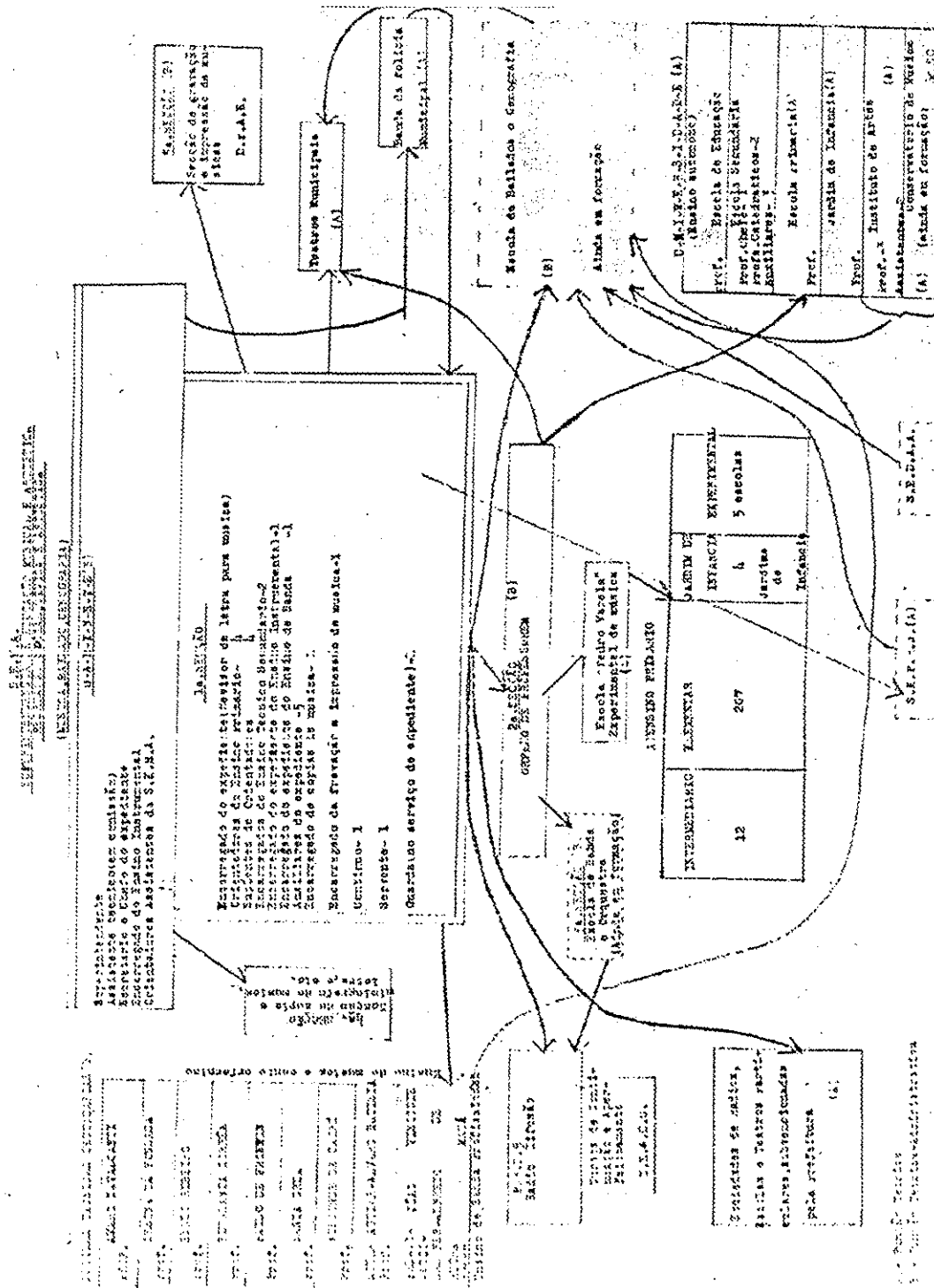
TOTAL - A "Integração Profissional" da "Formação do Professor Especializado em Mídias e Conto Orçatório será feita no Instituto de Educação, após a formação dos 5 anos do Curso de "GEM".

A parte técnica do ensino de Mídias e Conto Orçatório do Instituto de Educação terá a mesma uniformidade de Orientação de "GEM".

ANEXO VI



ANEXO VII



ANEXO VIII^{VIII}

ORFEÃO DE PROFESSORES

EXTRATO DE ESTATUTOS

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

^{VIII} Diário Oficial – Quinta-feira, 23 de Março de 1933 (p. 5811).

ANEXO IX^{IX}

Documento No. 1

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

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

Documento No. 2

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

1936

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

1937

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

1.º SECRETÁRIO – Sylvio Salema Garção Ribeiro

Documento No. 3

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

Distrito Federal, 7, de *Outubro* de 1938

Orfeão de Professores do Distrito Federal
Concertos e Demonstrações realizadas

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

ANEXO X^x

Documento No. 1

1^a. via

ORFEÃO DE PROFESSORES

PROPOSTA PARA CONCERTOS

Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural

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

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

Local – Teatro Municipal

Número de Concertos – 3 (três)

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

Missa de Bach (3 horas de música)

Missa de Beethoven (2 horas de música)

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

Pagamento – Depois do último concerto

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

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

Pela parte contratante

H. Villa-Lobos

Pelo Orfeão de Professores

Sylvio Salema Garção Ribeiro

1^o. Secretário

Em 15/10/35

Documento No. 2

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

RESUMO DO RELATÓRIO DO ORFEÃO DE PROFESSORES

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

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

Serviços remunerados – O Orfeão de Professores foi contratado pela quantia de 3:000\$000 (três contos de reis), para realizar uma festa religiosa na Igreja da Candelária, a qual foi realizada. Foi contratado para cantar no 5^o. Concerto da Orquestra Villa-Lobos, realizado em 5 de Junho de 1933 pela quantia de 2:500\$000.

Cantores contratados e substituições : 388\$000.

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

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

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

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

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

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

^x Documento No. 1: de 15/out/1935, arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 67 – ed.civ.art/orf.prof. – HVL 04.03.09.

Documento No. 2: arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 67 – ed.civ.art/orf.prof. – HVL 04.03.12.

ANEXO XI^{xi}

CÓPIA

Legação dos Estados Unidos do Brasil
Praga, 30 de Abril de 1936

No. 30
Conferência do Maestro
Villa-Lobos sobre a Educação musical no Brasil.

Senhor Ministro,

Ao chegar a Praga o Maestro Villa-Lobos, ficou combinado aproveitar 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 de Educação Musical aqui reunido na primeira quinzena do corrente mês, interessou-se logo pelas informações do compositor brasileiro sobre o seu admirável trabalho nas escolas do Rio de Janeiro. Compreendendo o valor da obra, mostrou o Dr. Krofta empenho em que a mesma fosse divulgada na Tchecoslováquia. A referida Sociedade convidou, então, a dar uma conferência o Maestro Villa-Lobos, que, não há dúvida, recebeu toda a sorte de facilidades para a realização do nosso intento.

Dia 25, teve lugar a conferência, na qual, ao mesmo tempo que eram postos em relevo os resultados obtidos entre nós no campo da educação orfeônica, apresentava o Sr. Villa-Lobos um exemplo concreto 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 tcheca. O numeroso auditório mostrou-se visivelmente impressionado e a imprensa reconheceu que, em matéria de educação musical, o Brasil pode servir de modelo para os países europeus. Posso afirmar que essa tentativa de propaganda cultural constituiu um sucesso autêntico.

Esta Legação procurou por todos os meios ao seu alcance concorrer para o maior brilho da feliz iniciativa. Não nos corresponde enaltecer nosso próprio esforço. Lembrarei, apenas, que, na noite da conferência, achei oportuno dar uma recepção em honra dos Delegados do Brasil ao Congresso de Educação Musical.

Junto, tenho a honra de passar às mãos de Vossa Excelência cópia da conferência do Maestro Villa-Lobos, bem como o programa da mesma.

Prevaleço-me do ensejo para reiterar a Vossa Excelência os protestos da minha respeitosa consideração.

(a) M. de Belfort Ramos.

A Sua Excelência o Senhor Doutor José Carlos de Macedo Soares
Ministro de Estado das Relações Exteriores.

^{xi} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.00.00/3 – rolo 38 – fot. 819.

ANEXO XII

[illegible]

ANEXO XIII^{XIII}

Reunidos no Rio os escoteiros de vários Estados – Vibrante moção dirigida ao Chefe do Governo

Fala o Sr. Getúlio Vargas

Em seguida, o chefe da Nação pronunciou a seguinte elocução:

“Jovens brasileiros. Inscrevo entre as horas felizes da minha vida as de contato com os moços, para senti-los, convida-los a ouvir a palavra da minha experiência, acumulada de lutas nem sempre pacíficas. E – orgulho-me de o dizer – nunca apelei, em nome da Pátria, para os brasileiros, que na vanguarda dos seus defensores, não visse formados os jovens, vibrantes de entusiasmo, dispostos aos maiores sacrifícios. Mantendo tão gratas recordações, não hesites, por isso, em aceitar o convite do ilustre chefe da Vossa Federação para presidir a esta cerimônia e saudar-vos no momento em que, vindos de várias regiões, confraternizais sob os céus da capital da República.

Conheço os milagres operados pelo escotismo em outros países, formando-lhe gerações admiravelmente preparadas para todas as eventualidades, quer as da vida civil, quer as da vida militar, e espero que o vosso exemplo se espalhe e frutifique, dando ao Brasil inteiro a segurança de que os moços de hoje saberão transmitir, íntegra e honrada, às gerações futuras a grande Pátria construída pelos seus maiores.

Entre vós prepondera o culto da nacionalidade e dos seus heróis, obedeceis invariavelmente aos ditames da honra e nas vossas excursões em grupos arregimentados aprendeis a obedecer e a mandar, adquiris o destemor e a fortaleza de ânimo, aperfeiçoando os sentimentos de solidariedade humana.

Trazendo para o desempenho do vosso papel na sociedade qualidades modeladas em ambiente de tanta saúde física e moral, sereis, necessariamente, cidadãos justos, conscientes dos vossos deveres, aptos a praticá-los sem esforço, porque nunca trilhastes outro caminho.

De homens dessa têmpera é que precisam as nações em formação, como a nossa, que tudo esperam do espírito de ordem e disciplina, da iniciativa e devotamento dos seus filhos.

Em breve, toda a juventude brasileira será chamada a incorporar-se numa poderosa organização nacional, que se erguerá, como uma flama abrasada pelo patriotismo, para realizar um grande ideal. A vossa experiência e treinamento constituirão valiosa e decisiva contribuição para pôr em marcha, vitoriosamente, esse empolgante movimento cívico. Podereis assim, mostrar que o Brasil está sempre presente na vossa existência de escoteiros; que ao seu serviço destinais o vigor dos músculos, adquirido na ginástica e nas prolongadas marchas; que a sua elevação moral consagrais o aperfeiçoamento do caráter, apurando os ensinamentos dos mestres e a vontade de ser útil; o conhecimento do seu território, através das constantes entradas pelos sertões; a clareza de inteligência e compreensão, aprendidas na vida simples votada ao trabalho.

Não é outra coisa, escoteiros, que afirmais agora, realizando este quereis dizer que sois sentinelas da pátria, que unidos e vigilantes vos constituís seus defensores em qualquer terreno, decididos a protege-la contra tudo e contra todos.

^{XIII} Trecho extraído de *O Globo*. Segunda-feira, 19 de junho de 1939. Ano XV – N. 4.025 – Edição das 9 horas.

ANEXO XIV^{xiv}

SUPERINTENDÊNCIA DE EDUCAÇÃO MUSICAL E ARTÍSTICA

PLANO PARA A REALIZAÇÃO DE UMA GRANDE CONCENTRAÇÃO CÍVICA

EM COMEMORAÇÃO AO DIA DA PÁTRIA A SER REALIZADA NO DIA 7 DE

SETEMBRO, NA ESPLANADA DO CASTELO

Para a realização dessa Concentração são necessárias as seguintes providências urgentes:

a) – designação de uma comissão, que deverá ser denominada “Comissão da Concentração, formada dos seguintes membros:

Dr. Mário Brito (engenheiro)
Capitão L. Lopes Bonorino
Capitão Rollim
Capitão Brocardo Bicudo
Maestro H. Villa-Lobos

b) – providências sobre a verba de 23:040\$000 (vinte e três contos e quarenta mil réis) para o custeio geral, justificada 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 com o 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

c) – construção da arquibancada de 120^{ms} X 9^{ms} X 5^{ms}, palanque, etc.;

d) – autorização oficial dos Snr. Ministro da Guerra e da Marinha para ensaios das bandas militares;

e) – ordenar o comparecimento de todos os mestres e contra-mestres das Bandas que tomarão parte na Concentração, às reuniões obrigatórias convocadas pelo chefe dos ensaios, designado pelo maestro Villa-Lobos;

f) – autorização oficial do Snr. Ministro da Educação para o comparecimento aos ensaios, de acordo com o maestro Villa-Lobos, das escolas secundárias subordinadas ao Ministério da Educação;

g) – autorização oficial do Snr. Ministro da Justiça para o comparecimento da Banda do Corpo de Bombeiros.

aa/Sema

^{xiv} Documento possivelmente datado de 1936 ou 1937, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 494.

ANEXO XV^{xv}

Rio de Janeiro, 9 de Setembro de 1941

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

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

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

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

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

Cordiais saudações

H. Villa-Lobos

H. Villa-Lobos

^{xv} Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Sessão "Correspondências" – N. 31.

ANEXO XVI^{XVI}

DECRETO-LEI N. 4.993 – DE 26 DE NOVEMBRO DE 1942

Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências

O Presidente da República,
usando da atribuição que lhe confere o
artigo 180 da Constituição, decreta:

Art. 1º. Fica criado, no Ministério da Educação e Saúde, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado ao Departamento Nacional de Educação.

Art. 2º. Compete ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico:

- a) formar candidatos ao magistério do canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário;
- b) estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devam presidir ao ensino do canto orfeônico em todo o país;
- c) realizar pesquisas visando a restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado expressões legítimas de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;
- d) promover, com a cooperação técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação de discos de canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país.

Art. 3º. Baixará o Ministro da Educação e Saúde instruções que rejam as seguintes matérias, até que disposições legais e regulamentares venham a discipliná-las:

- a) organização dos cursos de formação de professores de canto orfeônico e o respectivo regime escolar;
- b) processo de equiparação ou de reconhecimento dos congêneres estabelecimentos de ensino que existem ou venham a existir no país;
- c) registro de diplomas relativos aos cursos referidos na primeira alínea deste artigo;

Art. 4º. Poderá ser ministrado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ensino de emergência destinado à formação de professores de canto orfeônico.

Art. 5º. Ficam criados, no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, o cargo de diretor, em comissão, padrão O, e a função de secretário, com a gratificação de Cr\$ 4.800,00 anuais, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Art. 6º. O ensino será ministrado por técnicos nacional ou estrangeiros, especialmente contratados, podendo, porém, ser designados, como professores, funcionários públicos.

§ 1º. Os funcionários designados na forma deste artigo perceberão, nos termos da legislação em vigor, honorário de Cr\$ 50,00 por hora de aula dada ou de trabalho executado, até o limite máximo de doze horas por semana.

§ 2º. Esses funcionários poderão, em casos especiais, a critério do Presidente da República, ser dispensados dos trabalhos normais das repartições ou serviços em que estiverem lotados. Ficarão obrigados, nesta hipótese, a dezoito horas semanais de aulas e trabalhos escolares, não tendo direito aos honorários previstos no parágrafo anterior.

§ 3º. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico fica considerado estabelecimento afim da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, exclusivamente para os efeitos do cômputo do trabalho semanal obrigatório de acordo com o previsto no § 1º. do artigo 3º. do decreto-lei n. 2.895, de 25 de dezembro de 1940.

Art. 7º. As taxas cobradas pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico serão as mesmas da Faculdade Nacional de Filosofia.

Parágrafo único. Nos três primeiros anos de funcionamento do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico poderá ser dispensado, total ou parcialmente, a juízo do Ministro da Educação e Saúde, o pagamento das taxas de que trata este artigo.

Art. 8º. Este decreto-lei entrará em vigor no dia 1 de janeiro de 1943, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1942, 121º. da Independência e 54º. da República.

GETÚLIO VARGAS
Gustavo Capanema

^{XVI} “Decreto-Lei N. 4.993 – de 26 de novembro de 1942 – Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dá outras providências” – Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil – de 1942 – Volume VII – Atos do Poder Executivo – Decretos-Lei de outubro a dezembro – Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943 (p. 186).

ANEXO XVII^{xvii}

PROJETO DE LEI

Regula o canto do Hino Nacional e dos hinos cívicos da Nação Brasileira.

Arto. 1. É obrigatório, em todo o país, nos estabelecimentos de ensino, superiores, secundários, profissionais e primários, e nas demais instituições de finalidades educativas, mantidos ou não pelos poderes públicos, o canto em uníssono, do Hino Nacional.

Arto. 2. O Hino Nacional será cantado com o poema da autoria originária de Joaquim Osório Duque Estrada, fixado definitivamente no texto seguinte:

Ouviram do Ypiranga as margens plácidas
Da Independência o grito retumbante
E o sol da liberdade, em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa vitória
Conseguimos conquistar com braço forte.
Ó Brasil, por tua glória
Desafia o nosso peito à própria morte.

Brasil um claro sonho, um raio vívido
De fé no teu destino as almas desce
Quando em teu belo céu risonho e límpido
A imagem do Cruzeiro resplandece.

Fadada pela mão da natureza,
És nobre, ó doce pátria generosa,
E o teu futuro encerra essa grandeza.

Terra adorada
Entre outras mil
És tu, Brasil,
Ó Pátria, amada!
Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Pátria amada, Brasil!

Parágrafo único. Fica suprimida a Segunda parte do poema de Joaquim Osório Duque Estrada com a qual ora se repete a música do Hino Nacional.

Arto. 3. É mantido, de maneira definitiva, para o Hino Nacional, o texto musical autêntico de Francisco Manuel da Silva, com o seu caráter marcial.

Parágrafo único. Fica suprimida, no Hino Nacional, a ligação melódica, da exclusiva autoria de Alberto Nepomuceno, sobre as palavras, também suprimidas:

Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!

Arto. 4. No canto do Hino Nacional, sem acompanhamento instrumental, far-se-á uma pausa no lugar da ligação melódica a que alude o parágrafo único do arto. anterior.

^{xvii} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 532.

Arto. 5. É obrigatória a tonalidade de fá, quer para o canto, quer para a orquestração e a instrumentação para bandas e para fanfarras do Hino Nacional.

Arto. 6. Será aberto, pelo Ministério da Educação e Saúde, concurso para orquestração e instrumentação para bandas e para fanfarras do Hino Nacional.

§ 1º - O Ministro da Educação e Saúde baixará instruções que regulem a execução do concurso.

§ 2º - Os trabalhos apresentados serão julgados por uma comissão de cinco técnicos designados pelo Ministério da Educação e Saúde.

§ 3º - A comissão a que alude o parágrafo anterior poderá recusar os trabalhos apresentados, abrindo-se novo concurso.

§ 4º - Serão conferidos os seguintes prêmios aos trabalhos escolhidos: 30:000\$000, ao trabalho destinado a grande orquestra; 15:000\$000, ao trabalho a pequena orquestra; 20:000\$000, ao trabalho de instrumentação para bandas; e 8:000\$000, ao trabalho de instrumentação para fanfarras.

Arto. 7. Depois do concurso de que trata o art. anterior, o Ministério da Educação e Saúde fará uma edição definitiva das partituras premiadas, que serão obrigatórias.

Arto. 8. O Ministério da Educação e Saúde fará uma edição definitiva do Hino Nacional, para canto, baseada no trabalho de Alberto Nepomuceno, com as modificações constantes da presente lei.

Arto. 9. O Poder Executivo expedirá decretos, regulando, por forma definitiva, o canto, a orquestração e a instrumentação para bandas e para fanfarras do Hino da Independência, do Hino da República e do Hino à Bandeira, que ficam considerados hinos cívicos da Nação Brasileira.

Parágrafo único. O Ministério da Educação e Saúde fará as necessárias da música e do canto dos hinos cívicos.

Arto. 10. No dia 7 de setembro de cada ano (dia da pátria) às 4 horas da tarde, momento a que se chamará Hora da Independência, se farão, em todas as cidades e demais povoações do país, uma ou mais concentrações escolares, para canto, em uníssono, do Hino Nacional e dos hinos cívicos.

Parágrafo único. – Os poderes públicos farão revestir de solenidade tais festas, dando-lhes ao mesmo tempo caráter popular.

Arto. 11. O Ministério da Educação e Saúde promoverá a gravação, em discos, do canto e da música do Hino Nacional e dos hinos cívicos, sendo o canto executado por orfeão, e a música, por grande e pequena orquestra, por banda e por fanfarra.

Arto. 12. As estações de rádio de todo o país serão obrigadas a adotar os discos, de que trata o art. anterior, na irradiação diária do Hino Nacional.

Arto. 13. É permitida, salvo nas cerimônias oficiais e nas festas patrióticas, a execução de arranjos artísticos do Hino Nacional e dos hinos cívicos, tanto vocais como instrumentais com o caráter de obra individual.

Arto. 14. Ninguém será admitido ao serviço público efetivo, em todo o país, sem a demonstração de que conhece praticamente o canto do Hino Nacional.

Arto. 15. A instituição, que, previamente intimada, deixar de cumprir as disposições da presente lei, terá proibido o seu funcionamento pela autoridade competente.

Arto. 16. Para atender às despesas decorrentes da execução desta lei, fica o Poder Executivo autorizado a abrir crédito especial de 200:000\$000, que correrá por conta dos recursos de que trata o art. 166 da Constituição.

Arto. 17. Revogam-se as disposições em contrário.

ANEXO XVIII^{xviii}

INSTITUTO DE PESQUISAS EDUCACIONAIS

INQUÉRITO sobre o modo de encarar o canto do HINO NACIONAL

NOTA: É grande favor preencher a última folha, destacá-la e enviá-la, até o dia 24 do corrente, ao Diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais – Largo da Carioca, 8º andar – sala 810.

Exmo. Sr. *Vilas Lobos [sic]*

Por meio de inquéritos, tais como o que formulamos abaixo, é costume, como sabe V. Ex., em todos os países vanguardeiros da civilização, procurar o poder público, pelos seus órgãos de pesquisa científica, um contato com a opinião nacional.

A consulta é, em geral, dirigida, como ora o fazemos, aos elementos mais representativos das diversas classes sociais, aos quais correspondem, de ânimo aberto, ao apelo que lhes é dirigido. Por certo o mesmo sucederá no caso presente, pois tanto V. Ex., como as demais ilustres personalidades consultadas, saberão compreender o nobre escopo que impulsiona a atual tentativa do Instituto de Pesquisas Educacionais da Prefeitura do Distrito Federal.

No caso presente, deseja o I.P.E. dirimir uma controvérsia que se está estabelecendo a propósito do canto do hino nacional nas escolas, e não resolvida pela recente lei federal.

De fato, essa lei apenas afasta a hipótese comunista de se não o fazer cantar por amor ao internacionalismo, mas deixa em dúvida se deve ser ele entoado diariamente por todos os alunos.

A respeito desses pontos há várias opiniões, respeitáveis e cheias de amor ao Brasil, visando todas elas prestar à Pátria a máxima homenagem, mas cada qual encarando essa homenagem sob um aspecto particular. Três são, no entanto, as opiniões que parecem reunir maior número de adeptos e assim se podem elas traduzir:

Opinião A

Acham alguns que o hino nacional deve ser ensinado principalmente sob o ponto de vista cívico. Cumpre, pois, dizem, seja entoado, por todos os alunos, no início das aulas, no momento do hasteamento da bandeira, ainda que sujeito a erros técnicos da música ou a deturpações da letra, dado a possível inexistência de preparo especializado. Cantado, diariamente, nas escolas, o hino nacional, letra e música, cairão no ouvido e permanecerão na memória dos alunos o que lhes garantirá a aptidão de cantá-lo em qualquer momento, embora sem perfeição.

Opinião B

Entendem outros que, sendo o canto uma realização artística, o do hino nacional deve Ter este caráter. Só deverá, por tanto, declaram, ser executado quando for possível fazê-lo em boas condições. Cantá-lo mal, é melhor não o cantar. Assim, só se poderá fazer ouvir nas escolas, quando todos os alunos estejam aptos para fazê-lo satisfatoriamente.

^{xviii} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 473.

Opinião C

Ainda outros julgam que o hino nacional não deve ser banalizado, pois perderá, com isso, a sua elevada finalidade. Exatamente por ser um hino cívico opinam que a sua execução seja reservada para momentos de grande solenidade. Alcançaria dest'arte relevo cívico de muito maior proeminência.

Expostas, sucintamente as três opiniões sobre o assunto, solicitamos a V. Ex. a encher e devolver a ficha junta, escrevendo uma curta justificação de seu ponto de vista.

Aproveitamos o ensejo para apresentar os protestos de elevada estima e distinta consideração.

Everardo Backheuser

(Everardo Backheuser)
Diretor do Instituto de Pesquisas
Eduacionais

(A destacar e remeter ao Diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais (edifício Carioca)
(8º andar – sala 810)

Nome.....

Profissão.....

Endereço.....

Qual das três opiniões acima acha V. Ex. a mais oportuna para o Brasil?.....

(Indicar a letra da hipótese preferida)

Curta Justificação.....

ANEXO XIX^{XIX}

Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema.

Confidencial

Saudações respeitosas.

Preza-me vol-o digo, com absoluta verdade, ser forçado a dirigir-me a V. Ex., mas o dever de cidadão e artista obrigam-me a proceder assim.

Foi em Novembro de 1936 que lhe dirigi o primeiro requerimento pedindo a revisão do Hino Nacional do grande e saudoso músico Francisco Manuel; V. Ex. atendendo meu pedido enviou à diretoria da Escola Nacional de Música, que é o único estabelecimento que deve resolver oficialmente todos os casos e questões que se relacionam com assuntos musicais.

O Conselho Técnico, abriu mão da incumbência, com tal displicência que provou sua falta de escrúpulo e patriotismo em bem servir a causa pública, apesar de se tratar do canto da pátria, o Hino Nacional.

V. Ex. nomeou uma Comissão, mostrando o interesse que tinha em resolver a denúncia que dei em meu requerimento de 13 de Novembro de 1936.

Já disse pela imprensa e repito aqui com a responsabilidade de meu nome, cargo público, idade e passado artístico, que o Sr. Villa-Lobos e Muricy, são completamente ignorantes do assunto em questão, o que posso provar em público a hora que ambos quiserem, desejando apenas a presença de V. Ex. e do Corpo Docente da Escola N. de Música e do público a quem se deve orientar.

O primeiro, o Sr. Villa-Lobos, não se arreceiou de mentir em um programa oficial, nos concertos do Teatro Municipal, dizendo que aos 6 anos iniciou seus estudos de violoncelo, aos 7 aprendeu a embocadura de "alguns" instrumentos e aos 8 seu pai lhe ensinou a tocar piston!!

Qualquer indivíduo leigo em música verifica imediatamente essa enorme mentira biográfica, que tanto scandalizou o Dr. José Alves Figueiras, que devido ao insucesso dos Concertos, proibiu a continuação d'eles.

Para que V. Ex. convença-se da Crassa ignorância do Sr. V. Lobos, basta ler os livros: Ensino 'Popular' da Música no Brasil e Programas e Guias, os quais existem na Diretoria de Educação, à Rua do Passeio, 82 e foi necessário estar à sua frente um moço mineiro Dr. Cazasanta para que fosse dissolvida delicadamente a SEMA e proibidas as manobras instituídas pelo Sr. V. Lobos, para serem executadas no Orpheon.

Esse Sr. V. Lobos casado com uma pianista, harmonista e compositora, só produziu até o dia que permaneceu à seu lado 'logo que divorciou-se' correu ao Correio da Manhã e anunciou que deixaria de compor porque ia cuidar somente do Orpheon Municipal; o que é este Orpheon todos nós sabemos, apenas uma 'fonte de cavações'.

Agora acaba de publicar o Hino da Independência, com tantos erros que requeri providências do Dr. Reitor da Universidade, juntando documentos como faço sempre.

Todos nós temos restrita obrigação de zelar e auxiliar a administração pública, máxime tratando-se de instrução pública à frente da qual acha-se V. Ex. que tem mostrado desejo de bem servi-la.

O Sr. V. Lobos acaba de mandar instrumentar para banda de música os hinos, pelo professor Wogeler, autor da opereta que se representa no teatro Recreio; pois bem, contratou o trabalho por 1:500\$000, efetuou o pagamento, 'mas pediu que ele passasse um recibo de 9:000\$000!! Aquele professor recusou-se a atender o pedido; quem assinará o recibo?? E quem pagará a quantia excedente?? Seria alongar-me consideravelmente se declinasse aqui as mentiras

^{XIX} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 46 – fot. 133 e no Museu Villa-Lobos – Sessão de Correspondências.

e extorsões feitas pelo Sr. V. Lobos, porém não posso deixar de transcrever um trecho de um jornal de Roma, depois do 3º congresso de música moderna em Florença; ei-lo:

“FESTIVAL DA NOVA MÚSICA”

Strauss, Mascagni, Toschanini contra os músicos ultramodernistas.

Composições como as de Rugles, Hector V. Lobos, um músico do Rio de Janeiro, Schambel, Schouberg, desencadearam uma ‘verdadeira pateada, assobios e comentários irônicos’.

No entanto, o Sr. V. Lobos mandou notícia diferente para nossos jornais.

No congresso de Praga ele chegou com o Sr. Sá Pereira atual Diretor da Escola N. de Música, dois dias depois de encerrado, cinco dias passados, vinham telegramas para o Correio da Manhã, dizendo que ele havia conseguido das crianças de lá, cantarem canções brasileiras em português, é demais!!

Sobre a organização do orpheon de Pernambuco, o Sr. General Mauel Rabello, pode dar informações seguras, as quais não abonam o Sr. V. Lobos.

Peço-vos ler com atenção o Relatório de 7 de Agosto de 1936, n'ele encontrará prova do que lhe asseguro aqui e afirmo sobre a ignorância completa de V. Lobos e Muricy.

Está feita minha obrigação embora ocultando muitos fatos; como estou seguro que V. Ex. suspeitará de minhas informações, desassombradamente suplico que consulte ainda que seja secretamente aos maestros seguintes todos da Escola de Música:

- 1 – Agnélo França – harmonista e compositor.
- 2 – Assis Republicano – o maior compositor brasileiro.
- 3 – Nicolino Milano – grande violinista e compositor.
- 4 – Francisco Mignone – pianista e compositor.
- 5 – José de Siqueira – harmonista e compositor.
- 6 – José de Lima Coutinho - “ “ “

Posso vos garantir que os citados professores orientarão a V. Ex. de modo que a explorada decrepitude do Sr. F. Braga em seu ocaso artístico, desapareça e que a ignorância e o cabotinismo do Sr. V. Lobos sejam evidenciados diante de vossos olhos de modo que palpando a realidade, procure num meio delicado de anular o trabalho (Relatório) d'essa Comissão, inconsciente e audaciosa que pensava estar escrevendo para cretinos.

De V. Ex.
Atto. Crdo. Obrgo.
Luiz Candido de Figueiredo

P.S. É de grande conveniência V. Ex. ouvir os Srs. Drs. José Alves Filguinor da Diretoria de Educação de Adultos e ao Dr. Mário Cazasanta.

Professor aposentado
Rua S. T. Darier 713 - 28-3833

ANEXO XX^{xx}

HINOS

Senhores da Comissão,
É preciso reformá
Os hino pra se cantá.

Muita resão tem o Jéca!
Véve triste, acocorado;
Pois que o pae dele, o Brazí
"Internamente deitado!"
Toda gente canta aqui.

Inda dizem mais as coisa:
Dizque ele óve: - heroe cobrado!
No Ypiranga, retumbá!
Fica tonto, atrapaído,
Só vontade de chorá

Entonces si tá "no berço"
Nem não pode trabaíá,
E por cima anda avexado,
Dos aquerdô não pagá
Pra mordê quê sê cobrado?

Mas os hino dá esperança:
Chamum os menino, os moço:
Venhum com força e cá fé
Vejam si o home colosso
Ponhum ele ainda de pé!

O Jéca bem tem rezão:
Pois o Brazí, sua terra,
Não sonha, não tem amó
Si por dentrais lá da serra,
O Cruzeiro descambó!

Sempre Jéca matutanno:
O que será que não séje!
O Brazí não tê bandeira?

Só flamula ou chama veja
Sua gente brasileira?

E os hino venhum cantanno:
Labaro, que é verde-loiro...
Isso não é de se crê.
- Nem os menino caloiro
Eles não póde dizê.

Jéca, amarelão, c'os bicho...
Do seu hino narcioná
Já se serre os estrangeiro!
Não é coisa inracioná
O Brazí não tê dinheiro!

Tô pensanno, e vô dizê
Si Ele é gigante, é colosso,
E nem não fica de pé,
Aquerdito que algum osso,
Se quebró-se no seu pé!!

Agora vô terminá
Descurpen si não agarda
A versaiada que digo
Só armejo que Beca ou Farda,
Não fiquim meus inimigo.

Quem oiá lá prás artura,
Essas estrelas se vê,
Noite intera lá no céu!
- Por isso não pode sê
- Isso é que é – 'torpes labéo'?

Paulista
Reséde in S. Polo
S. Paulo, Maio de 1932

Francisca Lacerda e Azevedo
Rua Vergueiro, 33

^{xx} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 687.

ANEXO XXI^{XXI}

PROJETO DE LEI

Para mais perfeito entendimento do sentido das conclusões apresentadas, a Comissão procurou corporificá-las no Projeto de Lei seguinte:

Consolida disposições relativas ao HINO NACIONAL.

I – É mantido de maneira definitiva, para o HINO NACIONAL, o texto autêntico de Francisco Manuel, com o seu caráter marcial.

§1º Será sempre executado em andamento metronômico de uma semínima igual a cento e vinte.

§2º É obrigatória a tonalidade de si-bemol para a execução instrumental simples.

§3º É mantido o arranjo instrumental de Alberto Nepomuceno, em fá maior, com as alterações ora aprovadas.

§4º Fica integrada nas instrumentações de banda e de orquestra a “marcha batida”, já em uso, da autoria do mestre de música Antão Fernandes.

II – Será cantado sempre em uníssono e com o poema de autoria de Joaquim Osório Duque Estrada, restabelecido em seus termos originais seguintes:

Ouviram do Ypiranga as margens plácidas
Da Independência o brado retumbante
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade
Conseguimos conquistar com braço forte.
Pelo amor da Liberdade
Desafia o nosso peito a própria morte!

Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve, Salve!

Brasil um sonho intenso, um raio vívido
De amor e de esperança à terra desce
Quando em teu céu azul risonho e límpido
A imagem do Cruzeiro resplandece!

Gigante pela própria natureza,
És belo, és grande, impávido colosso
E o teu futuro espelha essa grandeza!

Terra adorada
Entre outras mil
És tu, Brasil,
Ó Pátria, amada!
Dos filhos deste flanco és mãe gentil,
Pátria amada
Brasil!

^{XXI} Relatório da Comissão Revisora do Hino Nacional. Arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – GC g 1937.01.05 – rolo 45 – fot. 713-738.

§ único. Fica definitivamente suprimida a Segunda parte do poema de Joaquim Osório Duque Estrada, com o qual ora se repete a música do HINO.

III – É obrigatório, em todo o país, nos recintos das Forças Armadas, nos estabelecimentos de ensino superior, secundário, profissional e primário, centros de preparação militar e demais instituições educativas, mantidas ou não pelos poderes públicos, associações profissionais e de classe, o canto do HINO NACIONAL.

IV – É obrigatório no ensino vocal do HINO, quando houver acompanhamento instrumental, o emprego das gravações fonográficas padrões.

V – O Ministério da Educação fará a edição oficial definitiva das partituras, ora aprovadas, do HINO NACIONAL.

§1º Imprimirá partituras destinadas a canto, a pequenas e grandes orquestras, a bandas e fanfarras.

§2º Fará distribuição oficial a todos os países, por intermédio do Ministério do Exterior.

VI – O Ministério da Educação, promoverá a gravação em discos de execuções instrumentais simples, do canto com acompanhamento de banda e de orquestra.

VII – O Ministério da Educação organizará um concurso, entre autores nacionais, para a redução das partituras de orquestra adotada, destinada a pequenos conjuntos de tipo estandardizado internacional.

VIII – As estações de rádio de todo o país são obrigadas a adotar os discos padrão, para execução nos casos previstos em lei.

IX – A instituição que previamente intimada deixar de cumprir as disposições da presente lei, incorrerá em penalidade de multa variável de a, e terá suspenso o seu funcionamento em caso de reincidência.

§ único. Cabe ao Ministério da Educação aplicar as penalidades.

X – É permitida, salvo em cerimônias oficiais e festas patrióticas, a execução de arranjos artísticos instrumentais e vocais do HINO NACIONAL, com o caráter de obra individual e oficialmente aprovada pelo órgão permanente de Inspeção Técnica.

XI – São concedidos aos maestros Assiz Republicano e Antônio Pinto Jr., autores das partituras para orquestra e banda, respectivamente, os prêmios de cinquenta e trinta contos pela patriótica contribuição à obra de Francisco Manuel.

ANEXO XXII^{XXII}

A CANÇÃO “DANÇA DA TERRA” É A REVIVESCÊNCIA DE UMA MONSTRUOSIDADE

**O senhor Vilalobos vai fazer cantá-la
na festa cívica do 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 (*Conclui na 4ª página*)

[grande foto de Villa-Lobos com a seguinte legenda: “O maestro Vila-Lobos, que vai fazer cantar por 30.000 crianças das nossas escolas, a canção “Dança da Terra”]

A canção “Dança da Terra” é a revivescência de uma monstruosidade

(Conclusão da 1ª página)

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?

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 reaparecerem 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, afim 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.

A narrativa fiel deste trágico episódio, fruto da ignorância e da superstição reinantes entre aquela mesquinha gente, consta de uma interessante memória devida a Antônio Atico Leite, e reeditada em 1898 pelo dr. Solidônio Leite, filho do autor. O Instituto Histórico possui uma gravura feita na época, mostrando o local onde se passou a horripilante cena e o estado em que por longo tempo ali jazeram as ossadas das vítimas.

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 nem será uma canção escolar, é um grito de canibais, inspirados pela leitura do “Educando para a Morte”, da insânia hitleriana.

Como se isso não bastasse, acrescentaram, não se atina porque, a essa canção digna de Moloch, umas frases em idioma de nossos selvagens, os quais (convém assinalar a bem de sua probidade) – nenhuma participação tiveram na matança de Pedra Bonita!...

Em suma: a canção que as crianças das escolas públicas e particulares estão decorando e vão cantar no dia Sete de Setembro, é uma salada intragável de absurdos e disparates, que ninguém jamais poderá defender. Não tem, nem pode ter, finalidade alguma cívica, moral, patriótica. É, ao contrário, a negação de tudo isso. Em qualquer país cristão e civilizado quem propuser que se cante em dia de festa nacional semelhante barbaridade deverá ser imediatamente submetido a exame de sanidade mental.

É de crer que as altas autoridades da educação nacional 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...

ANEXO XXIII^{XXIII}

CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO

DANÇA DA TERRA (Letra da parte coral)

Pedra do Reino!
"Rei Bastião"! Dão Bastião
Imolai as nossas vidas!

Imolai as nossas vidas!
Imolai! Imolai!
No encantamento deste dia de Luz!...
Dão Bastião!
Oh! Rei Bastião! Dão Bastião!
Imolai as nossas vidas!

Pedra do Reino!
Salve! Tua magia!
Oh! Trono da vida e da morte!

1ª e 4ª voz	Ah! Tupan na! Oçanêma!
2ª e 3ª voz	Ce anãma, ita, ita!
Voz	Ce anãma, ita, ita!

1ª voz	Ah! Tatá, pahá, Oçapi opai, rupi!
--------	--------------------------------------

4ª voz	Ah, Tatá, pahá, Oçapi opai rupi!
--------	-------------------------------------

Outras Vozes	Ah! Tupan na! Oçacêma! Ce anãma, ita, ita! Ce anãma, ita, ita!
-----------------	--

1ª e 3ª vozes juntas	Ah! Tatá, pahá Oçapi opai rupi!
-------------------------	------------------------------------

4ª voz	Ah! Tatá pahá Oçapi opai rupi!
--------	-----------------------------------

Ai! Tupan!
Muirá-poranga!

Oh! Tupan! Oh! Tupan!
Imolai as nossas vidas!

Imolai as nossas vidas!
Imolai! Imolai!
No encantamento deste dia de Luz!...
Oh! Tupan!
Ai! Tupan! Ai! Tupan!

Imolai as nossas vidas!
Muirá-poranga!
Tupan! Tupan! Tupan!

Uai?!...

Rio, 28/6/943
M.M.P.

^{XXIII} Documento arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema - GC g 1935.09.26 – rolo 35 – fot. 395.

ANEXO XXIV

1ª e 2ª VOZES

DANÇA DA TERRA

(B A I L A D O)

Reg. N.º 76
Data 13.10.1985
H. VILLA-L68608
Rio de Janeiro 1943

I Voz Movimento de marcha 100 = M

Pe-dra do Rei-no! Rei-Bastião! Dão Bastião! I-mo-lai as nossas vidas!

II Voz

1ª vez 1ª e 2ª Vozes

I-mo-lai as nossas vidas! I-mo-lai! I-mo-lai! No en-

can-tamen-to des-te di-a de luz! Dão Bastião! I-mo-tião! Rei Bas-

I Voz I vez II vez 1ª vez

tião! Dão Bas-tião! I-mo-lai as nossas vidas! vidas! Pe-dra do

II Voz

I Voz

Rei-no! Sal-ve tua ma-gi-a! Trono da vi-da e da mor-te! te!

II Voz

Muito animado 144 = M

1ª Voz

Ah! Tu-pan ná! O-ça-ce-mai Ce a-na-ma ita, i-tai Ce a--

(A 1ª e a 2ª voz não cantam)

II Voz

ná-ma ita, i-tai

Ah! Tu-pan ná! O-ça-ce-mai Ce a-na-ma i-ta, i---

3ª Voz

tal Ce a-na-ma ita, itai Ah! Tupan ná! O-ça-ce-mai Ce a-na-ma ita, i---

(ATENÇÃO) 2ª Voz

Ah! Tupan ná! O-ça-ce-mai Ce a-na-ma ita, i-

tal Ce a-na-ma ita, i-tai

CONSERVATORIO NACIONAL DE CANTO ORFEÓNICO

3ª e 4ª VOZES

DANÇA DA TERRA

H. Villa-Lobos
Rio de Janeiro 1948

Movimento de marcha 100% M

I vez II vez

1ª 2ª 3ª VOZ

1ª VOZ Pedra do Brasil! Rei Bastião! Não Bastião! I-mo-lai as nossas vidas! vidas!

2ª 3ª VOZES

I-mo-lai as nos-sas vi-das! I-mo-lai! I-mo-lai! No en- I vez Na vez

can-ta-men-to das te-ri-a da luz! Não Bastião! Oh!

II vez

Rei Bastião! Não Bastião! I-mo-lai as nossas vidas! vidas! Pa-

1ª VOZ

dra do Brasil! Salve tua ma-gi-a! Oh! Tro-po da vida e da mor-te!

2ª 3ª VOZ

Muito animado 144 J = M

3ª VOZ

Ah!

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

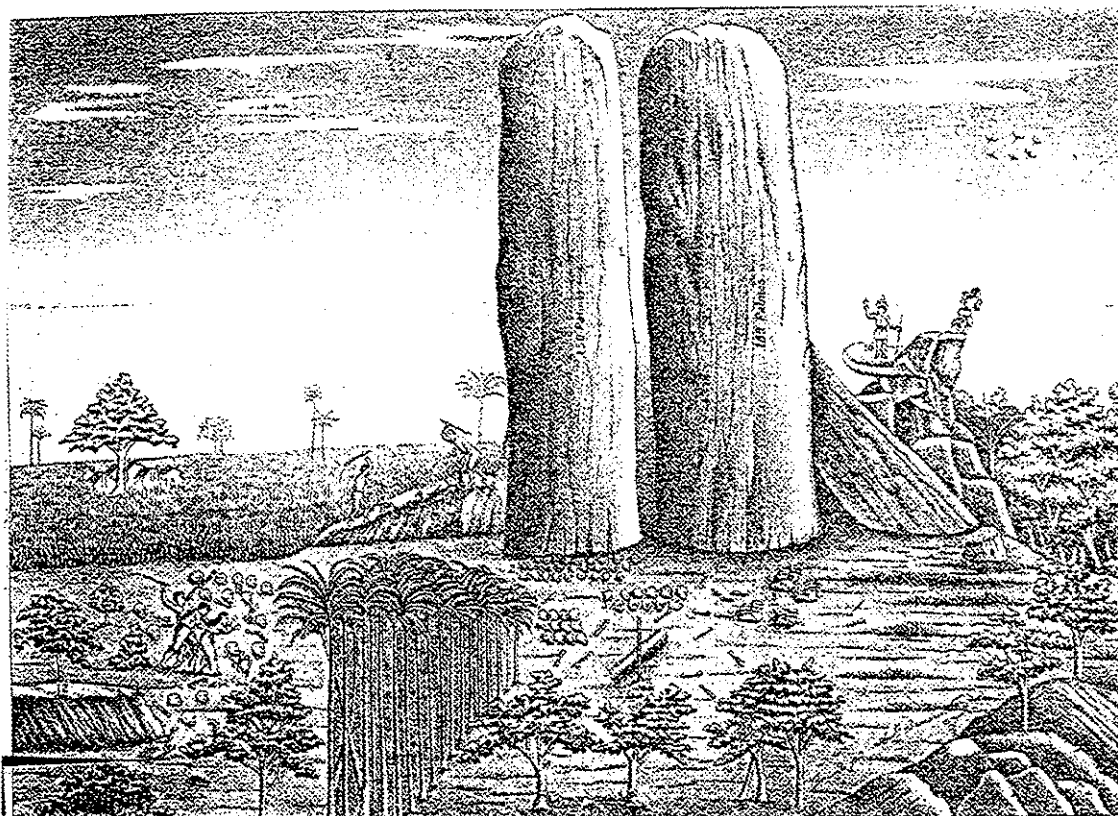
1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ

1ª VOZ



Aspecto da Pedra Bonita ou Reino Encantado, na comarca de Vila Rica, provincia de Pernambuco e das
cenas que n'elle tiveram lugar

Explicação do estampo da Pedra Bonita ou Reino Encantado, na comarca de Vila Rica, em Pernambuco

1. Estas duas pyramides de granito deram denominação ao reino e tem 145 e 150 palmos de altura, cada uma.
2. Estado em que foram encontrados os crânios imolados pelo fanatismo da seita, além de se apreender a restauração dos restos de D. Sebastião.
3. Grupo de 11 mulheres sacrificadas (quasi) ao mesmo fim.
4. Grupo de 12 homens igualmente sacrificados para o mesmo fim.
5. Grupo de 14 cães igualmente sacrificados para o mesmo fim.
6. Local ferido ferozmente ao sacrificio em situação de combates para (se diz) do rei; não sofreu mais doras, até a dia no dia de rochos e pedras.
7. José Vieira desamortizado o grão sobre seu filho, de vez o tempo depois, que de mais posta no brátero. Oito por, nove da dita que na quarta parte foi.
8. Carlos Vieira e José Vieira peregrinando e trazendo de novo ao sacrificio uma donzella noviciada se encaram de volta.
9. João Pêlo, para ser espolhar quilibro no reino, precipitou, com cinco netos nas braços, de uma altura maior de 90 palmos.
10. Espetro de fadas ou terrão penal, onde o rei João Ferreira quasi-lacrimosamente pregava aos seus sectários.

11. Prato em que se pedra de que se sacrificou como uma espécie de consolo onde se banqueteavam nos dias festivos.
12. Grande subterrâneo formado por baixo de uma da pedra, que a seita descom-
pava Casa Santa por ser o lugar em que bebiam jureta e effectivavam os seus ritos no reino.
13. Pequena rampa de pedra denunciando dos sectários os da matança.
14. Pedra no que se encontrou o cadáver do rei João Ferreira, vítima de sua própria doutrina e da arripa de Pedro Antonio, boceiro e último rei.
15. Lugar em que se travou o combate entre os heres leges representados pelo camponês Manoel Pereira da Silva, e os soldadinhos comandados por Pedro Antonio, último rei.
16. Grupo dos soldados dos reis feticidos no combate, que tiveram com a força publica em 16 de maio de 1834.
17. Sepultura onde dois annos depois, em acto de musa, o padre Francisco Góes e o povo recitavam a oração, que jolia no campo, estampo a do rei João Ferreira.

(Reprodução baseada no Tomo XI da «Revista de São Paulo» e no «Pernambuco na Revolução», editado por Augusto de Santa Lúcia.)