



Música

Villa-Lobos e o canto coletivo na Era Vargas (1930-1945)

Guilherme Paoliello*

*Na corda da viola todo mundo bate
Na corda da viola todo mundo bate
As costureiras fazem assim,
Os carpinteiros fazem assim,
Os marceneiros fazem assim*

Cultura e poder

Tanto a obra musical quanto a militância pedagógica do compositor Heitor Villa-Lobos ajudaram a construir uma imagem de nação que era, em muitos aspectos, identificada com os ideais dos governos que ocuparam o poder entre 1930 e 1945, período designado pela historiografia brasileira como Era Vargas. Estes ideais foram postos em prática em políticas implementadas sobretudo durante o Estado Novo, período abertamente ditatorial que vai de 1937 até a deposição de Vargas em 1945 e que está historicamente vinculado ao processo político iniciado pela revolução de 1930. Já desde sua posse, o Governo Provisório de 1930 procurou dotar-se de instrumentos de poder capazes de garantir sua sustentação. Centralizando as forças políticas, então pulverizadas nas oligarquias regionais, o aparelho do Estado foi sendo reorganizado a fim de, progressivamente, consolidar o controle do Executivo Federal sobre o processo decisório. As intervenções “modernizadoras”, apoiadas na idéia de “reconstrução nacional”, não se deram apenas nos planos econômico e militar. A criação do Ministério do Trabalho, já em 1930, garantiu a tutela do Estado sobre a organização sindical, definindo o trabalho como fator primordial na política desse “Estado centralizado e forte”. Controle sobre o trabalho, centralização do poder e unidade nacional constituem elementos fundamentais para a compreensão do aparato ideológico construído durante a Era Vargas. Oriundo da mesma matriz ideológica, embora estabelecendo diferenças locais, o Estado varguista adotou procedimentos do fascismo europeu, tais como o uso sistemático da propaganda como veículo de seus preceitos. A difusão do ideário varguista se deu através de canais de diversas naturezas. Numa época em que os símbolos nacionais ainda não se encontravam claramente definidos, as festas cívicas - como representação de ordem, civismo, unidade nacional e participação coletiva na totali-

* professor do Curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

dade da nação - se constituíram como instrumento de legitimação desses símbolos na imaginação coletiva.

É assim que, através de seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade, elabora uma certa representação de si, estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais, exprime e impõe crenças comuns, constrói uma espécie de código de 'bom comportamento', designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do 'chefe', o 'bom súdito', o 'guerreiro corajoso' etc. (Baczko, 1985, p.309).

Assim como as festas cívicas, outros meios de difusão ajudaram a consolidar “uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontra o seu ‘lugar’” (Baczko, 1985, p.309). Desta forma, noções como ordem, civismo, nacionalidade, união, culto à pátria e ao presidente, trabalhismo, exaltação às datas cívicas eram também veiculadas nos livros e cartilhas didáticas, num contexto onde a educação estava sob a tutela do Estado. No campo cultural, a ingerência estatal se deu de forma tão profunda quanto na educação, adotando uma dupla estratégia de controle sobre o conteúdo veiculado pelos diversos agentes culturais. Ao criar o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939, o governo controlava meios de comunicação como a imprensa e o rádio, impondo severa vigilância às manifestações da cultura popular. Assim aconteceu com o samba “O bonde São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, gravado em 1941, resultado dos “conselhos” e “sugestões” do DIP no sentido da adoção por parte dos compositores de letras que exaltassem o trabalho e condenassem a figura do malandro:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas hoje eu penso melhor no futuro
Graças a Deus, sou feliz vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém, passe bem

Enquanto as culturas popular e de massas eram submetidas à censura, direcionamentos e correções, a cultura erudita ou, utilizando a terminologia de Bosi (2000), “cultura de criação individual”, produzida por intelectuais “que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural *alto*, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele artista”, encontraria espaço, sustentação e apoio oficial durante toda a Era Vargas. Assim, a nomeação de Gustavo Capanema como ministro da educação, já no início do Governo Constitucional (1934) e se estendendo pelo período do Estado Novo, representa um esforço no sentido de modernização da educação, estímulo à pesquisa e preservação de raízes culturais brasileiras. “Ao produzir um sistema de representações

que simultaneamente [traduzia e legitimava] a sua ordem”, o governo Vargas procurou também “instalar ‘guardiães do sistema’, que [dispunham] de uma certa técnica de manejo das representações e símbolos”. (Baczko, 1985, p.299). Cooptando elementos de uma elite cultural, buscava-se legitimar a imagem do poder em diversos campos do plano simbólico. Nomeadamente a música, centralizada na figura de Heitor Villa-Lobos, desempenhou importantíssimo papel na construção do imaginário nacional em todo o período desde a revolução de 1930 até o final do Estado Novo.

A educação musical segundo villa-lobos

Dois fatores principais contribuíram para que Villa-Lobos viesse a se tornar o músico oficial do Regime. Em primeiro lugar sua adesão imediata ao Governo Provisório da revolução de 1930, quando de seu retorno de Paris, no mesmo ano. Em artigo publicado naquela ocasião, com o título “A arte, poderoso fator revolucionário”, chega a afirmar que “a Revolução [traria] à tona tudo o que necessita remodelação urgente” (Villa-Lobos *apud* Guérios, 2003, p.169). Em segundo lugar o fato de, a essa altura, já ser considerado importante compositor de estética nacionalista, com uma obra relativamente conhecida e legitimada por sua temporada como “embaixador cultural” na Europa durante a década de 1920. À frente da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), criada pelo educador Anísio Teixeira em 1932, Villa-Lobos teve oportunidade de implementar seu ambicioso projeto de educação musical. Num artigo escrito em 1937 o compositor enfatizaria sua consonância com ideais do Estado Novo:

A minha participação no ensino de música no Distrito Federal é simplesmente para AGIR E REALIZAR TUDO QUE FOR EM BENEFÍCIO COLETIVO DA BOA EDUCAÇÃO CÍVICO-ARTÍSTICA E DO LEVANTAMENTO DO NÍVEL DA OPINIÃO PÚBLICA, COM RELAÇÃO ÀS NOSSAS ARTES E NOSSOS ARTISTAS. [grifo do original]

Desejando estender ao povo a educação social e apresentando-se a música como a mais acessível das artes, a mais compatível com a índole da nossa gente, era natural que, por intermédio dela, se iniciasse esse movimento.(...)

A orientação dada ao ensino de música nas escolas do Distrito Federal visou, principalmente, a generalização deste ensino no Brasil, obedecendo, em linhas gerais, a três grandes finalidades:

- a. Disciplina
- b. Educação Cívica
- c. Educação Artística (Villa-Lobos, 1970, p.83-4).

Seu discurso reforça aquelas noções de ordem, civismo, unidade nacional, colocando a dimensão estética na educação num plano

hierarquicamente menos importante. Considerar o grau de influência do estético sobre o ideológico e vice-versa, entendendo que tais domínios se imbricam, se confundem, é um exercício que pode lançar luz sobre várias escolhas, procedimentos e motivações explícitas na obra pedagógica de Villa-Lobos. O aspecto central da concepção de Villa-Lobos sobre Educação musical é o recurso do chamado Canto Orfeônico, modalidade de canto coletivo que se diferencia do canto lírico e do canto coral especialmente pela possibilidade de organização de conjuntos vocais com formação mais livre e heterogênea. Esse recurso metodológico, de fato, possibilitou uma prática socializadora, através da mobilização de grandes agrupamentos corais,

[predispondo] 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. (Villa-Lobos, 1971, p.103).

Villa-Lobos recebeu apoio oficial para a realização de espetáculos grandiosos, conhecidos como “concentrações orfeônicas”, cada vez mais freqüentes durante o Estado Novo. Essas concentrações se constituíam da reunião de uma grande massa de cantores (orfeões), em sua maioria crianças, executando um repertório composto em sua maior parte de hinos patrióticos, mas também peças do cancionário infantil, além dos chamados “efeitos orfeônicos”, reprodução onomatopaica de ruídos naturais, articulados simultaneamente por todo o grupo de cantores. Em comemoração à semana da pátria em 1940, uma dessas concentrações chegou a reunir 42 mil vozes e contou com a presença de Getúlio Vargas. É de se imaginar a catarse coletiva provocada pela imagem de grande consenso representada, encenada, por uma multidão cantando.



Figura 1. Villa-Lobos e crianças numa concentração orfeônica

Em relação aos efeitos de ordem psicológica que essa forma de tratamento do coletivo produziria no indivíduo, Souza (1999, p.19), afirma que:

a tendência de eliminar o sujeito em função do coletivo, numa relação com a música basicamente emocional, resulta numa perigosa direção dos objetivos da música, onde o processo de identificação com a pátria pode ser levado às últimas conseqüências como a emocionalização dos alunos e sua disposição em morrer pela pátria.

Mas, se por um lado as formas de controle dos coletivos, com sua organização do espaço, do imaginário social e das representações do poder, determinaram características formais da música e do processo de educação musical postos em prática por Villa-Lobos, por outro lado, procedimentos de construção musical utilizados pelo compositor contribuíram para corroborar a legitimação desse mesmo imaginário. Em outras palavras: a música ajudou a disciplinar o coletivo enquanto o coletivo determinou a escolha de elementos da linguagem musical. Entendido como signo de uma coletividade disciplinada, homogênea, coesa, educada, o canto coletivo impôs uma simplificação e um despojamento dos elementos da linguagem musical, caracterizando uma sonoridade, uma estética. Outro fator, tão determinante quanto o canto coletivo, para a constituição da música pedagógica de Villa-Lobos é a utilização ostensiva do folclore, justificada tanto por suas qualidades estéticas quanto doutrinadoras. “Para preencher a sua função de música socializadora”, diz Villa-Lobos:

era necessário, em primeiro lugar, que a música nacional tomasse conhecimento de si mesma pela *formação de uma consciência musical brasileira* e pela apreensão total do conjunto de fenômenos históricos, sociais e psicológicos, capazes de determinar os seus caracteres étnicos, suas tendências naturais e o seu ambiente próprio. (1971, p.101-2).

O “estudo folclórico musical”, intitulado “Guia Prático”, pode ser considerado a obra mais representativa, do ponto de vista didático, deixada por Villa-Lobos. Tendo o folclore como referência, o compositor-educador sintetizou seu pensamento e sua prática pedagógica nesse trabalho, que, conforme afirmou o compositor Edino Krieger (1974, p.60) “[se apresenta] como reflexo simultâneo de duas entidades culturais: de um lado o folclore, de outro, o artista criador que dele se utiliza”.

O guia prático: imagem de nação

A finalidade principal do *Guia Prático* seria uma ampla compilação de peças destinadas à “formação do gosto artístico como o mais agradável auxílio à educação cívico-social”, para ser utilizada pelos professores de canto orfeônico, além de “orientar os jovens compositores regionais, e também ser desdobrada em várias finalidades e servir a diversos ramos da atividade escolar”. (Villa-Lobos, 1941).¹ O projeto inicial de Villa-Lobos era ambicioso e pretendia representar o panorama musical da nação a fim de educar a coletividade para a disciplina e o indivíduo para o gosto. A obra total deveria abarcar: músicas recreativas (cantigas infantis), músicas cívicas (hinos e canções pa-

¹ O texto de Villa-Lobos aqui citado encontra-se no Prefácio da obra, não paginado.

trióticas), músicas “recreativas artísticas” (canções escolares) e músicas folclóricas (temas “ameríndios”, “mestiços”, “africanos” e “populares universais”).

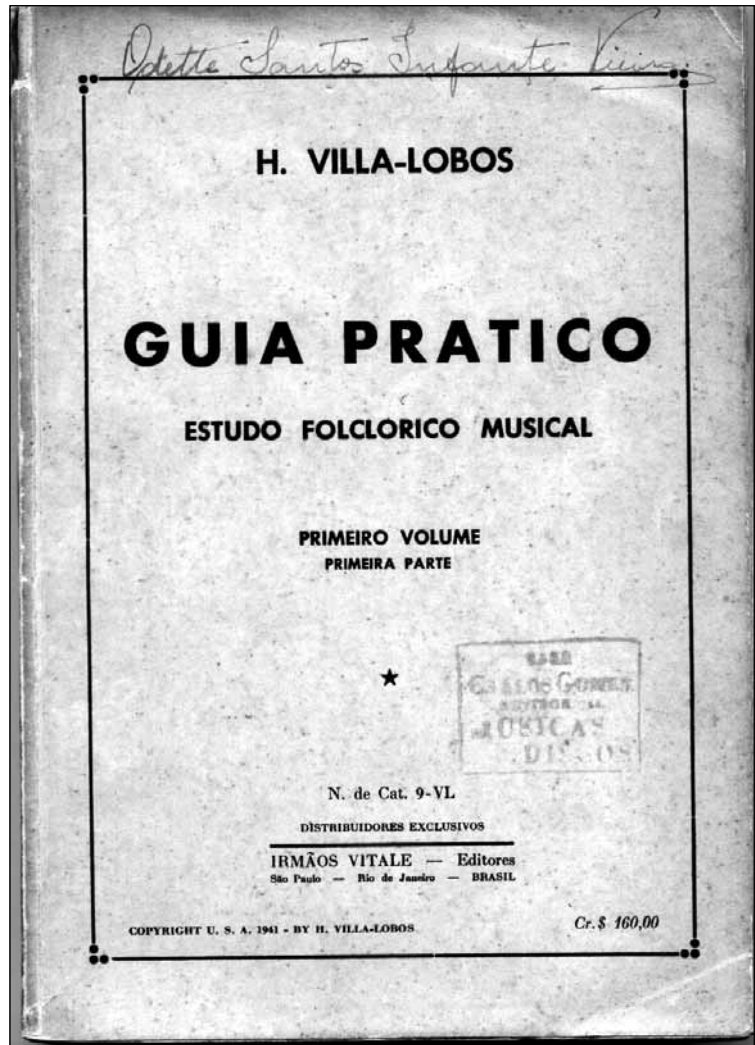


Figura 2. O Guia Prático na edição de 1941

No entanto, apenas a primeira parte desse extenso programa foi publicada, num volume com 137 canções infantis, não somente compiladas em registros sumários da melodia e da letra, mas, adaptadas, arranjadas, “ambientadas” pelo compositor. Alguns desses arranjos se constituem apenas de um singelo contraponto sobre uma melodia muito conhecida, como é o caso, por exemplo, da canção “Nesta Rua”, de número 82. Em outras peças, o procedimento de composição utilizado envolve a melodia cantada numa polifonia formalmente enriquecida pelo uso de introduções, transições, seções intermediárias, conclusões. No caso da canção “Na corda da viola”, de número 43, o acompanhamento instrumental é composto de um sutil jogo de variações do tema principal, cantado pelo coro infantil. A utilização de melodias folclóricas, de fácil assimilação, numa textura polifônica mais ou menos complexa, teria uma função ao mesmo tempo musical, pe-

dagógica e doutrinadora, análoga ao coral luterano na obra de Johann Sebastian Bach. Para Villa-Lobos o folclore era o meio que possibilitaria a formação de uma “consciência musical brasileira”, levando “a mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva, (...) a apreciar a música verdadeiramente artística” (Villa-Lobos, 1971, p.126). Villa-Lobos afirmava ter solucionado o problema da aquisição da “consciência musical” através da prática do canto coletivo e do folclore, sendo papel da arte conduzir nossa juventude a um estágio mais evoluído de civilização. De fato, o compositor tentou traduzir para um código “universal” o material bruto da cultura popular, para que as gerações mais jovens pudessem, assim como nas “nações vigorosas”, reconhecer e apreciar o que ele designava “grande música”, “música pura”, “música verdadeiramente artística”, “música elevada”. A análise da parte musicológica do *Guia* revela aspectos da imagem de nação construída por Villa-Lobos. O “Quadro Sinótico” é um esquema que condensa uma série de informações a respeito de cada canção, tais como “onde e por quem foi recolhida”, “autores”, “modo de execução”, “ambiente”, “gênero”, “finalidades”, “andamento”, “caráter”, “origens e afinidades étnicas da melodia”. Na categoria que indica o “caráter”, ou “o ambiente geral da música”, entre as 137 canções do *Guia*, 80 delas foram definidas como “europeu”, 49 como “misto estrangeiro nacional”, 4 como “regional” e 4 como típico regional. Na categoria “Origem e afinidades étnicas da melodia”, que define o que Villa-Lobos chamou de “tipo molde”, formador das características da música brasileira, observa-se uma supremacia numérica de canções com raízes européias, sobretudo francesas, sobre as de origem africana e indígena. O “Gráfico planisférico e etnológico da origem da música no Brasil” é uma figura que aparece no final do volume e tenta representar os fluxos de influência que convergiram para a “espiral da sincretização” formadora do “ambiente da música folclórica brasileira”. Nesse gráfico os países da Europa Central aparecem de forma muito detalhada e representam a “centralização da cultura universal”, enquanto a África é sumariamente representada sob a legenda geral “países de raça negra”.

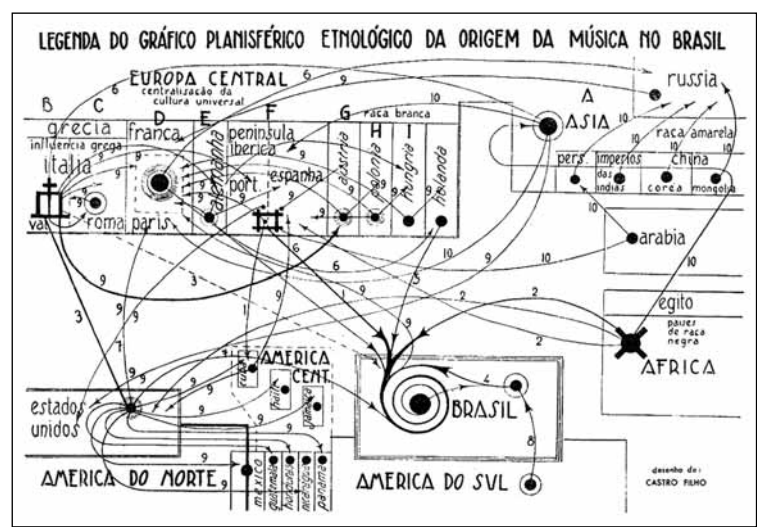


Figura 3. Gráfico planisférico etnológico da origem da música no Brasil

A análise da imagem de nação que Villa-Lobos construiu com seu discurso, suas escolhas, seus propósitos, sua obra, aponta para uma compreensão do alcance e dos limites de seu projeto. Retomando Baczko “O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos ‘discursos’ nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem”. Assim, a obra de Villa-Lobos se apresentaria como “símbolo”, capaz de “introduzir valores, modelando os comportamentos individuais e coletivos”. (Baksco, 1985, p.311).

Referências bibliográficas

- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa oficial; Casa da Moeda; Ed. Portuguesa, 1985. (Antropos-Homem, 5).
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FONSECA, Thais Nívia de Lima e; VAZ, Aline Choucair. Festas cívicas no Estado Novo: rituais de poder no imaginário mineiro (1937-1945). *Revista de Iniciação Científica Newton Paiva*. 2000/2001. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, p.151-171, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2003. 265 p.
- KRIEGER, Edino. O Guia Prático de Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/ Museu Villa-Lobos, n.9, 1974.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: el musico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana s.a., 1955. 379 p.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997. 368 p.
- SOUZA, Jusamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Revista Brasileira*. Edição especial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. n.3, p.18-25, set. 1999.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático: estudo folclórico musical*. São Paulo / Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.
- _____. A educação artística no civismo. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/ Museu Villa-Lobos, n.5, 1970.
- _____. Educação cívico-artística. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/ Museu Villa-Lobos, n.5, 1970.
- _____. Educação musical. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/ Museu Villa-Lobos, n.6, 1971.

Referências Especiais:

ALVES, Ataulfo (Interp.). O bonde São Januário. In: *Wilson Batista*. São Paulo: RGE-Globo, 1997. 1 CD. Digital, estéreo, faixa 1. (Coleção MPB compositores, 36).

GRUPO de percussão da UFMG e Coral Infantil da Fundação Clóvis Salgado (Interp.). *Villa-Lobos e os brinquedos de roda*. Belo Horizonte: MCD World music, 2004. 1 CD. Digital, estéreo. Acompanha encarte.

CORO Infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Interp.). *Villa-Lobos para crianças*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1 CD. Digital, estéreo. Acompanha encarte.

Créditos das imagens

Figura 1. Museu Villa-Lobos. Foto: Flávio Rodrigues/tyba.

Figura 2. Frontispício da edição de 1941 do Guia Prático.

Figura 3. Desenho de Castro Filho. Guia Prático, 1941.