VILLA-LOBOS, NACIONALISMO E CANTO ORFEÔNICO: PROJETOS MÚSICAIS E EDUCATIVOS NO GOVERNO VARGAS

Rita de Cássia Fucci Amato*
Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG)

RESUMO:

O ensaio pretende elaborar considerações reflexivas a respeito da atuação de Heitor Villa-Lobos no movimento nacionalista brasileiro e na educação musical. Para tanto, são abordados aspectos como o nacionalismo no mundo, a inserção do ideário nacionalista brasileiro na política de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, a importância de artistas como Villa-Lobos e Mário de Andrade nesse movimento, as iniciativas de divulgação da música erudita brasileira no exterior e as diversas contribuições de Villa-Lobos na formulação de um padrão de educação musical no Brasil. O referencial metodológico utilizado baseia-se em uma revisão de literatura pertinente ao tema.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos, Nacionalismo no Brasil, Educação Musical no Brasil.

VILLA-LOBOS, NATIONALISM AND ORPHIC CANTICLE: MUSICAL AND EDUCATIVE PROJECTS IN VARGAS GOVERNMENT.

ABSTRACT

The article aims at elaborate reflexive considerations about the work of Heitor Villa-Lobos in the Brazilian nationalist movement and in the music education. Therefore, approached aspects as the nationalism in the world, the insertion of the nationalist ideals in the policy of Gustavo Capanema, minister of Education and Health of Getúlio Vargas government, the importance of many artists, like Villa-Lobos and Mário de Andrade in this movement, the initiatives of divulgation of Brazilian erudite music in the exterior, and the various contributions from Villa-Lobos in the formulation of a pattern of music education in Brazil. The methodological referential used is based in a bibliographical revision about the theme.

Key-words: Heitor Villa-Lobos, Nationalism in Brazil, Music Education in Brazil.

Introdução

O presente artigo procura compreender a atuação de Villa-Lobos na elaboração da perspectiva nacionalista (em conjunto com Mário de Andrade), sua relação com Magdalena Tagliaferro, inserida nas iniciativas do ministério da Educação e Saúde e na divulgação da cultura brasileira no exterior, e sua contribuição para a educação musical no Brasil, quer na formulação de materiais didáticos, quer na criação de entidades que sustentassem seu projeto. Quanto aos aspectos metodológicos, o estudo baseou-se em uma revisão bibliográfica de caráter exploratório, destacando estudos musicológicos e históricos.

O Movimento Nacionalista

O Nacionalismo no mundo foi um fenômeno complexo. Dois exemplos deste procedimento, no século XIX, encontram-se em Wagner e Verdi. Entretanto, apesar de suas composições refletirem um sentimento patriótico, eles não cultivaram um estilo que pudesse caracterizar-se como etnicamente alemão ou italiano, respectivamente.

Um dos ingredientes do Nacionalismo colocou-se no sentimento de orgulho de uma língua e de sua literatura, contrastando com a perspectiva de que a melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular em seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com estes nos seus termos.

Segundo Grout e Palisca (1995), esses produtos tinham mais chance de aceitação internacionalmente, porém faltava-lhes uma *identidade étnica*. O desenvolvimento dessa caracterização facilitava-se pelo uso do folclore nacional ou sua reprodução em novas composições. O Nacionalismo, apesar de poder não ser tão facilmente aceito pelas platéias tradicionais, revelou-se como algo atrativo, com colorações inéditas e cativantes.

Pincelar referenciais históricos poderá clarear a concepção musical e a importância da música no Brasil a partir de 1920. Elaboraões teórico-musicais permearam todo o período anterior à Revolução de 1930 e densas relações podem ser estabelecidas neste momento particular de nossa história.

Segundo Freitag (1972, p. 48):

A evolução do nacionalismo musical processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros (Itiberê, Nazareth, Levy, Nepomuceno), até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira (Gallet e Mário de Andrade). Deste tronco nacionalista desviam-se compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Glauco Velásquez, ligados à Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que correspondem ao início da posição contemporânea oposta ao nacionalismo.

As colorações musicais nacionalistas ecoaram na música de Villa-Lobos (1887-1959), que buscou no folclore a sua fonte de inspiração. As *Bachianas Brasileiras*, fusão do estilo de Bach e da música folclórica, os *Choros*, as orquestrações de músicas folclóricas, os poemas sinfônicos, fantasias e variações revelam, de acordo com Azevedo (1971, p. 488), “uma tal riqueza de idéias, uma tão prodigiosa espontaneidade e tão grande exuberância e vitalidade de ritmos, que não tardaram a colocá-lo, no juízo dos críticos de mais autoridade, entre os primeiros compositores das duas Américas”.

A *efetivação* do movimento nacionalista brasileiro se deu em 1928, quando Mário de Andrade (1893-1945) propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e a permanência do artista na *república musical*.

O movimento já havia sido deflagrado em São Paulo, onde, convidado pelo interventor João Alberto de Lins e Barros, logo após a Revolução de 30, empreendeu uma caravana artística oficial através de 68 cidades do interior paulista, acompanhado por artistas do maior relevo, como Antonieta Rudge e Souza Lima. (MACHADO, 1987, p. 37)

O projeto explícito do Nacionalismo no Brasil foi o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista voltada para o folclore foi tomada como norma, mas a passagem concreta do erudito ao popular e vice-versa permaneceu sempre como um grande problema. Em *O Banquete*, Mário de Andrade (1977) resume outra premissa-chave do Nacionalismo brasileiro: “Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio da utilidade, mesmo a tal valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista” (ANDRADE, 1977, p. 130).

Penetrar, entretanto, neste mundo musical brasileiro requer percorrer as trajetórias pessoais dos precursores ao sucesso que se descortinou para Villa-Lobos e inserí-los corretamente no momento político. As relações de amizade com Mário de Andrade respondem às questões intrínsecas do Nacionalismo brasileiro (TONI, 1987).

Mário de Andrade, amigo pessoal de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas entre os anos de 1934 e 1945, trabalhou incessantemente pela cultura do país e idealizou vários projetos juntamente com o ministro.

Capanema esteve sempre envolvido com as atividades culturais e artísticas do país. Esta postura creditou-se às suas vinculações de origem com a intelectualidade mineira e, especialmente, com alguns membros do movimento modernista, possibilitadas especialmente por Carlos Drummond de Andrade, seu chefe-de-gabinete. Todavia, segundo Schwartzman, Bomeny e Costa (1984), não há nada que comprove que o ministro se identificava com esses ideais.

Por outro lado, Mário de Andrade era um dos partidários do modernismo, considerando-o como “uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada” (SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA, 1984, p. 80). Esse modernismo consistia-se de idéias bastante amplas, que não entraram em contradição formal com o governo da época. O contato entre Mário de Andrade e o ministério resumia-se na busca por um envolvimento entre o folclore e as artes: enquanto Capanema buscava valores estéticos, os nacionalistas procuravam difundir suas idéias por meio do governo (SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA, 1984).

A música teve, juntamente com o rádio e o cinema, um papel central no esforço educativo do ministério da Educação e Saúde. Porém, a linha divisória entre cultura e propaganda, segundo Schwartzman, Bomeny e Costa (1984), foi um ponto de difícil estabelecimento. Heitor Villa-Lobos foi a presença ativa e influente desse momento.

O Nacionalismo brasileiro adotou uma *solução platônica* para a questão da cultura frente ao avanço crescente da indústria cultural. Projetou a hegemonia da música erudita sobre a música popular-comercial urbana e as inovações mais radicais da vanguarda européia. Para Squeff e Wisnik (1982), o debate político-pedagógico de Platão influenciou decisivamente o nacionalismo, desde as obras de Mário de Andrade até a atuação de Villa-Lobos junto aos grandes grupos vocais por ele formados.

A música apareceu como um elemento agregador/ desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social ou preparando a sua dissolvença. A educação repousou na música, *imitação do caráter* (elevado ou inferior) que redundava, por seus matizes éticos de profunda repercussão subjetiva, não só na contemplação do belo, mas também nas conseqüências práticas da realização da virtude.

A adequada dieta música-ginástica, base da formação do *cidadão*, imprimiria nele o “caráter sensato e bom”, enquanto o uso inadequado da música generalizada, na concepção platônica, representava a “feia expressão” e os “maus costumes”.

- [...] cumpre que os encarregados da cidade se empenhem no sentido de que a educação não se altere sem o conhecimento deles, que velem por ela em todas as circunstâncias e, com todo cuidado possível, acautelando-se para que nada de novo, no tocante à ginástica e à música, seja introduzido contra as regras estabelecidas, no temor de que, se alguém disser

os homens apreciam mais
os cânticos novos [Homero],

não se vá imaginar, talvez, que o poeta pretenda falar, não de árias novas, mas de uma nova maneira de cantar, e de que não se faça o elogio disso. Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação, pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as reformas da música sem abalar as maiores leis da cidade, como afirma Damon, e eu o creio de bom grado.

- Inclua-me, também – disse Adimanto – entre os que creêm.

- Portanto, é aí, na música, parece-me, que os guardiães devem edificar o seu corpo de guarda (PLATÃO, 1973, p. 202-3).

Portanto, sob uma perspectiva platônica, a proposta de Villa-Lobos era a difusão dos ideais nacionalistas por meio da educação musical, que também formava os indivíduos cívica e moralmente, conjugando o belo (a estética) com o bom (a moral e a ética), como Platão (1973), que em *A República* estabelece a educação como fator essencial para o desenvolvimento da vida política e social.

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

Villa-Lobos e Tagliaferro

Magdalena Tagliaferro foi outra personalidade do meio musical incluída na atuação do ministro Gustavo Capanema, no governo Vargas. Em 1940, ao início da Segunda Guerra Mundial, a pianista aceitou o convite do ministro, deixando para trás o seu cargo de professora do Conservatório de Paris, e passou a ministrar Cursos de Interpretação e Alta Virtuosidade (LEITE, 1999; FUCCI AMATO, 2004).

[...] o Ministro Capanema me disse: “Dona Magdalena, a senhora tem que trabalhar aqui na sua terra, pra sua gente; a senhora tem que fazer uma revolução aqui”. Eu disse: mas, Ministro, o senhor vai me pedir de pôr fogo em tudo? Não é possível! – “Mas a senhora faça o que quiser!” Bom, então eu fiz um trabalho espesso assim (mostrando com os dedos), onde punha fogo, verdadeiramente, em muita coisa. E ele disse: - “Mas isso não é possível! Imagine, eu vou ter que receber do presidente Vargas um apelo para que a neta de fulano possa não ter de sofrer com esse seu..., essa sua dificuldade apresentada, etc. e tal.” Então, abandonamos essa idéia e aí eu propus essas aulas públicas que eu tinha feito em Paris. (TAGLIAFERRO, citada por LEITE, 1999, p. 56)

Tagliaferro executou muitos autores nacionais em primeira audição e se mostrava otimista com a música brasileira. Em suas declarações solicitava que os compositores nunca esquecessem da riqueza e beleza do nosso folclore. As relações entre Magda e Villa-Lobos foram por ela relatadas:

[...] Eu conheci o Villa-Lobos em Paris, foi engraçado, não é? E tive muita amizade pelo Villa-Lobos. Eu achava ele um homem verdadeiramente extraordinário. Primeiro, ele era muito engraçado, eternamente com aquele charuto e comendo no meio do barulho. Quando se ia ver ele no hotel, onde morava, a gente encontrava o Villa na mesa, com a charuto, escrevendo rodeado de barulho; gente fazendo barulho, falando, conversando. Nunca compreendi isso. Mas ele ficava firme e quando eu dizia: você quer que saíamos daqui? – “Não, não! Não incomodam nada...” (TAGLIAFERRO, citada por LEITE, 1999, p. 103).

Villa-Lobos dedicou a Magdalena sua fantasia para piano e orquestra *Momo Precoce*, uma série de pequenos quadros que evocam jogos e brinquedos de crianças fantasiadas, alusão ao Momo do carnaval. A pianista realizou a gravação da obra em Paris, com o próprio compositor regendo a Orquestra Nacional da Radiofusão Francesa. Tagliaferro (citada por LEITE, 1999) recorda que o ensaio para a gravação realizara-se tão bem que a obra foi registrada na mesma hora; quando a gravação se acabou, a fisionomia de Villa-Lobos iluminou-se e ela e a orquestra aplaudiram-no durante muito tempo.

Villa-Lobos era, efetivamente, tão representativo de tudo o que é essencialmente brasileiro, do autêntico folclore, bem como do espírito e dos anseios do nosso povo, que bastava me aproximar dele quando tinha o coração cheio de saudades, para encontrar, seja em New York ou em Paris, a genuína atmosfera da terra brasileira que ele, sozinho, conseguia recriar. [...] o genial talento do compositor e a mestria do regente, mas também o dinamismo e o vigor do homem que soube, no decorrer dos últimos anos de sua fecunda existência, vencer tantos obstáculos que pareciam intransponíveis e afirmar sua esplêndida vitória no cume da mais milagrosa carreira jamais alcançada por um músico brasileiro. (TAGLIAFERRO, citada por LEITE, 1999, p. 104)

A partir desse relato, é possível compreender que a atuação de Magdalena e Villa-Lobos estava inserida em dois projetos complementares a favor da cultura brasileira: o projeto do ministério da Educação e Saúde, de difundir a produção cultural do país, e a internacionalização da música do Brasil, por meio de apresentações e gravações na Europa, onde esses artistas puderam conviver com grandes músicos, divulgando seus trabalhos e adquirindo experiência para o enriquecimento da cultura de seu país.

A educação musical em Villa-Lobos

A grande figura de Heitor Villa-Lobos, como educador e criador de inúmeras obras voltadas exclusivamente para a realização para o estudo do canto orfeônico, pode ser entendida na perspectiva do desenvolvimento do cidadão brasileiro e de suas

potencialidades musicais. Para Menezes (1995, p. 8):

Em uma avaliação do que compõe, atualmente, o cenário da educação musical no Brasil, temos que nele se verifica uma tensão entre alternativas metodológico-ideológicas cujo sentido não pode ser desvinculado do processo histórico relativo à evolução das idéias pedagógicas entre nós. Trata-se de um processo no qual a década de 30 se oferece como momento de institucionalização de duas matrizes educacionais que, tanto no que respeita a seus métodos quanto aos seus fundamentos ideológicos, marcaram significativamente a evolução da nossa pedagogia musical. O Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos e a Iniciação Musical de Antônio Leal de Sá Pereira e Liddy Mignone constituem, portanto, as sistemáticas que foram formadas e, ao mesmo tempo, que somaram na formação da base sobre a qual puderam vir descansando as muitas e muitas outras iniciativas que hoje colocamos como parte da história do nosso ensino musical.

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

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

Acrésce, ainda, que as letras sôbre melodias ritmadas, não só auxiliam a memória – indispensavel para gravar, com presteza por audição, os fatôres musicais – como despertam maior interesse civico pelos assuntos patrióticos que encerram as músicas do presente livro.

Lembro aos leitores, que quasi todos os brasileiros, em conjuntos populares, são capazes de marcar obstinadamente os tempos fortes de qualquer marcha, como inconscientemente o fazem nos dias de Carnaval, o que não se verifica quando há necessidade de uma grande e uniforme demonstração popular de solidariedade civica para cantar o Hino Nacional, por se sentirem, talvez, constrangidos ou receiosos do desequilíbrio coral da multidão ou então por não terem recebido na juventude a conveniente educação do “ritmo da vontade”. (VILLA-LOBOS, 1940, p. 3)

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

Anísio Teixeira, um dos pioneiros na luta pela educação no país, diferenciou-se de seus antecessores por criar uma rede de ensino, desde o primário até o universitário, e junto com seus colaboradores transformá-la em instrumento de criação e divulgação cultural e científica (NUNES, 1992). Dentre esses colaboradores, recrutados nos mais diferentes campos de conhecimento da intelectualidade nacional da época, destacavam-se: Cândido Portinari, Cecília Meireles, Artur Ramos, Jônatas Serrano, Roquete Pinto, Lourenço Filho, Paschoal Lemme e o próprio Villa-Lobos. A grande contribuição desse grupo de intelectuais foi colocar em prática suas idéias nos serviços escolares oferecidos pelos governos municipais (NUNES, 1992).

Em meio a essa efervescência cultural, a criatividade de Villa-Lobos encontrou ressonância e deu frutos de importância ímpar: em 1932 ele foi incumbido de organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a qual objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis. A perspectiva pedagógica da SEMA foi instaurada de acordo com os princípios: disciplina, civismo e educação artística (ESPERIDIÃO, p. 196).

Todas essas iniciativas constituíram o primeiro passo para a criação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, filiado ao Ministério de Educação e Saúde. A regulamentação do curso de canto orfeônico se deu em 1946, com a finalidade de formar professores capacitados para o ensino de tal disciplina, idealizada por Villa-Lobos. Vale destacar que, além de ser incluído na grade escolar, possibilitando uma maior democratização dos conhecimentos musicais, o canto orfeônico também difundiu-se em cursos oferecidos por estabelecimentos de ensino especializados, como conservatórios musicais, destacando-se ao lado da oferta de formação pianística, que era a base de tais instituições (FUCCI AMATO, 2004).

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

Na capa, o guia traz o subtítulo “*Marchas, Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da ‘Unidade de Movimento’*”, refletindo as avançadas concepções que seu autor elaborara com relação à educação musical. Ainda na capa, o guia informa que era adotado nas escolas e cursos especializados do SEMA e no Colégio Pedro II.

No primeiro volume da obra, encontramos doze canções e marchas escolares (*Meus brinquedos, Vamos crianças, Vamos companheiros, Carneirinho de algodão, Soldadinhos, A jangada, Meu sapinho, Volta do recreio, Ida para o recreio, Passeio, Vocalismo e Canção escolar*); treze canções patrióticas (*Canção cívica do Rio de Janeiro, Meu Brasil, Brasil unido, Regozijo de uma raça, Canção do Norte, Brasil novo, Cantar para viver, Desfile aos heróis do Brasil, Heranças da nossa raça, Meu País, Tiradentes, Verde Pátria e Sertanejo do Brasil*); seis canções de ofício (*O ferreiro, Canto do lavrador, Canção do operário brasileiro, Canção do trabalho, A canção do marceneiro e Canção da imprensa*); seis canções militares (*Duque de Caxias, Deodoro, Canção do artilheiro de costa, Mar do Brasil, Alerta! – canção do escoteiro e Saudação a Getúlio Vargas*); um canto dos índios *Parecis (Nozani-ná), O Canto do Pagé, a Canção dos artistas e o canto Dia de Alegria*.

No próprio entendimento de Villa-Lobos (1951), a especificidade do primeiro volume consistiu na sua dedicação exclusiva ao canto orfeônico, contendo também obras de interesse artístico e com caráter cívico. Já o segundo volume caracterizava-se por apresentar músicas em níveis de dificuldade técnica e estética mais avançados.

Dentro de suas composições, no segundo volume, encontramos: *Brincadeira de pegar, Esperança da mão pobre, Feliz aniversário, Bôas Festas, Feliz Natal, Feliz Ano Novo, Bôas vindas, Quadrilha das estrelas no céu do Brasil, Juramento, O trenzinho, P'rá frente, Ó Brasil, As costureiras, Pátria, Hino à vitória, Bazzun e Invocação em defesa da pátria.*

Fazendo parte de seus arranjos de obras de outros autores ou de autoria desconhecida estão: *O baião do Bitú, Repíu-píu, Minha terra tem palmeiras, O gaturano, Cantiga de rêde, Brasil, Canção do marinheiro, Mês de junho, Cântico do Pará, Cantos de Çaire (1, 2 e 3), Evocação, Canide-Youne Sabath, Um canto que saiu da senzala, Xangô, Santos Dumont, Canção do pescador brasileiro, Marcha para oeste, A sanfona, Estrela é lua nova, Jaquibáu, Vira, Na risonha madrugada, O tamborzinho, Terra natal e Remeiro de São Francisco.*

Esse guia, fruto da concepção de Villa-Lobos de canto em conjunto, também abrangia uma vertente nacionalista, baseando-se na incorporação de elementos muito fortes na cultura brasileira de sua época e concebendo a música como meio de renovação e formação moral, cívica e intelectual. Nesse sentido, o compositor também desvelou a perspectiva sócio-educativa do canto coral, que poderia, do seu ponto de vista, desempenhar papel fundamental na educação escolar, desde a infância.

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música! [...] Tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar-lhes uma educação primária de senso ético, como iniciação para uma futura vida artística. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música. Um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo inteiro a cantar. (VILLA-LOBOS, 1987, p.13)

O poder de socialização do canto coletivo foi reiterado por Villa-Lobos inúmeras vezes. De fato, sua grande figura, como educador e criador de inúmeras obras voltadas exclusivamente para a realização para o estudo do canto orfeônico, pode ser entendida na perspectiva do desenvolvimento do cidadão brasileiro e de suas potencialidades musicais, já que a música foi por ele considerada um fator intimamente ligado à coletividade, “uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo” (VILLA-LOBOS, 1987, p. 80). Resumindo suas concepções sócio-educativo-musicais acerca do canto coletivo, o compositor elabora:

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe e indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. [...] O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música, porque, com seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria. (VILLA-LOBOS, 1987, p. 87-88)

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

A música não adoça os caracteres, porém o coro generalisa os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na docura ao topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento do pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norteriograndense, uma chula do Rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo... (Mário de Andrade, citado por Squeff e Wisnik, 1982, p. 147-8)

O canto coral (orfeônico) concebido por Villa-Lobos¹ também se preocupou com a valorização das raízes culturais do país. O compositor dedicou grande parte dos seus guias de *Canto orfeônico* a canções tradicionais e folclóricas, evidenciando que a conjugação desse repertório com a prática coral é plenamente possível e pode fornecer novas habilidades aos indivíduos que a exercem. Por meio da educação musical, Villa-Lobos buscava difundir o nacionalismo e o orgulho das origens brasileiras, formar moralmente a população e desenvolver no povo uma cultura civilizada, já que o processo civilizatório era meio de legitimação do Estado Novo de Vargas, que patrocinava o projeto educativo-musical de Villa-Lobos e o Nacionalismo, conforme mostrou Lisboa (2005).

A sociogênese do absolutismo ocupa, de fato, uma posição decisiva no processo global de civilização. A civilização da conduta, bem como a transformação da consciência humana e da composição da libido que lhe correspondem, não podem ser compreendidas sem um estudo do processo de transformação do Estado e, no seu interior, do processo crescente de centralização da sociedade, que encontrou sua primeira expressão visível na forma absolutista de governo. (ELIAS, 1993, p. 19)

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

Considerações finais

Visou-se no presente ensaio abordar as inter-relações relativas à atuação de Villa-Lobos em três movimentos que ocorreram concomitantemente no cenário musical brasileiro – principalmente a partir da atuação de Gustavo Capanema, ministro do governo Vargas: o movimento nacionalista, a divulgação da música brasileira no exterior e o desenvolvimento da educação musical em diversos níveis do sistema educacional.

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

De fato, se Villa-Lobos conquistou reconhecimento em diversas partes do mundo e é hoje o compositor erudito brasileiro mais executado no exterior, tal situação é consequência de atividades desenvolvidas por ele e por outros artistas nacionais que proporcionaram uma internacionalização da música erudita brasileira: esse é o caso, por exemplo, de gravações executadas pelo próprio Villa-Lobos com orquestras sinfônicas de outros países, como o *Momo Precoce*, gravado em Paris com Magdalena Tagliaferro.

Já a educação musical idealizada por Villa-Lobos ligava-se fortemente ao ideário nacionalista por ser guiada pelos ideais de divulgação da música brasileira e formação cultural da sociedade. Essa perspectiva pode ser notada não só nos arranjos de canções folclóricas e nas composições próprias, contidos no seu *Guia Prático*, como também na formulação que o maestro realizou de um verdadeiro sistema de ensino musical que permitia a divulgação de uma música *de raízes brasileiras* no espaço escolar e extra-escolar.

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

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Dias Cidades, 1977.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/ EDUSP, 1971.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ESPERIDIÃO, Neide. *Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.
- FREITAG, Léa Vinocur. *O Nacionalismo Musical no Brasil (das origens a 1945)*. 1972. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Cultura musical e pianística nacional: seus crescendos e diminuendos. In: _____. *Memória musical de São Carlos: retratos de um conservatório*. 2004.

Tese (Doutorado em Educação [Fundamentos da Educação]) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. p. 22-44.

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. *Samba e choro*, Santa Teresa, 2002. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862>>. Acesso em: 02 mar. 2007.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1995.

LEITE, Édson Roberto. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. v.1. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LISBOA, A. C. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

MACHADO, Maria Célia. *Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ Ed. UFRJ, 1987.

MENEZES, Sergio Simões. *A música inconsciente na educação musical dos anos 30*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música [Educação Musical]) – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

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

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guisburg. 2 ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973. v. 1

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

SCHWARTZMANN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. v. 1.

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

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

Recebido em: agosto/2007

Aprovado em: setembro/2007

* Doutora em Educação, pela Universidade Federal de São Carlos

¹ Para ter uma breve análise da história do canto orfeônico no Brasil e das concepções de Villa-Lobos e do compositor húngaro Zoltan Kodály, confira Goldemberg (2002).