

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Roberta Specht

**HEITOR VILLA-LOBOS: POR UMA NARRATIVA MUSICAL DA
NAÇÃO**

Santa Maria, RS.
2017

Roberta Specht

HEITOR VILLA-LOBOS: POR UMA NARRATIVA MUSICAL DA NAÇÃO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História.**

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS.
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Specht, Roberta
Heitor Villa-Lobos: por uma narrativa musical da nação
/ Roberta Specht.- 2017.
101 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em História, RS, 2017

1. Heitor Villa-Lobos 2. Narrativas identitárias 3.
Texturas musicais 4. Pensamento sonoro I. dos Santos
Tomaim, Cássio II. Título.

Roberta Specht

HEITOR VILLA-LOBOS: POR UMA NARRATIVA MUSICAL DA NAÇÃO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em História.**

Aprovado em 16 de março de 2017:


Cássio dos Santos Tomaim, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)


Carlos Henrique Armani, Dr. (UFSM)


Adalberto de Paula Paranhos, Dr. (UFU)

Santa Maria, RS.
2017

Para minha avó Lúcia (*in memoriam*), por ter me ensinado sobre ser forte.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa também é resultado do apoio das pessoas que contribuíram das mais diversas formas durante meu percurso no mestrado. Por isso, agradecer é mais do que uma formalidade.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSM, todos os professores e funcionários.

Registro aqui, também, meu agradecimento aos colegas da turma de 2015, em especial, os amigos Fábio e Simone pela parceria.

Agradeço aos professores Carlos Armani e Adalberto Paranhos que acompanharam minha pesquisa desde a qualificação e contribuíram com sugestões valiosas para o seu resultado final.

Agradeço ao meu orientador Cássio Tomaim pela enorme paciência, pelo incentivo, apoio e também por ter contribuído para meu amadurecimento enquanto pesquisadora.

Não poderia deixar de mencionar e agradecer ao professor Mozart da Silva por ter me instigado, ainda na graduação, a seguir pesquisando.

Agradeço a minha família, meus pais Dalci e Miguel, minha querida irmã Taís Fernanda e meu irmão Eduardo.

Finalmente, agradeço meu namorado e amigo Marcos, por ter dividido comigo as ansiedades, frustrações e alegrias dos últimos dois anos.

RESUMO

HEITOR VILLA-LOBOS: POR UMA NARRATIVA MUSICAL DA NAÇÃO

AUTORA: Roberta Specht

ORIENTADOR: Cássio dos Santos Tomaim

O objetivo da dissertação é compreender como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) elaborou uma narrativa musical da nação através de suas composições. Para tanto, foram selecionadas algumas obras que consideramos representativas e que fazem parte, respectivamente, do ciclo de Choros da década de 1920, das Bachianas Brasileiras elaboradas entre as décadas de 1930 e 1940, além do material organizado pelo compositor para o ensino de canto orfeônico. Nosso problema de pesquisa reside em investigar as maneiras como atuaram os diversos contextos intelectuais, artísticos e historiográficos, da primeira metade do século XX, no pensamento sonoro desse compositor. Para tanto, serão estabelecidos alguns diálogos com o campo da pesquisa musicológica, com o intuito de formular uma orientação metodológica de caráter dialógico e propositivo que permitirá avaliar a obra de Villa-Lobos para além do seu conteúdo textual, embora esse não seja ignorado. Nesse sentido, entra em cena a noção de “textura musical”. A partir dela, será possível demonstrar como o compositor buscou representar a nação “imaginada” segundo as suas “paisagens sonoras”, revelando uma perspectiva, ao mesmo tempo, una e diversa da identidade brasileira. A obra de Villa-Lobos se equivale ao sentido dado por Gilberto Freyre na expressão “equilíbrio de antagonismos”: uma música permeável, miscigenada, em que são sobrepostos, em harmonia, elementos contrastantes da cultura musical brasileira. Por fim, incluir Villa-Lobos no quadro de intérpretes do Brasil é fundamental para avaliar a abrangência e os desdobramentos das narrativas identitárias no cenário intelectual da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Narrativas identitárias. Texturas musicais. Pensamento sonoro.

ABSTRACT

HEITOR VILLA-LOBOS: FOR A MUSICAL NARRATIVE OF THE NATION

AUTHOR: Roberta Specht

ADVISOR: Cássio dos Santos Tomaim

The aim of the dissertation is to understand how Heitor Villa-Lobos (1887-1959) elaborated a musical narrative of the nation through his compositions. Therefore, were selected some works that we consider representative and which are, respectively, part of the Chôros series from the 1920s and the Brazilian Bachian-pieces elaborated between the 1930s and 1940s, besides the material organized by the composer for the teaching of orpheonic singing. Our research problem lies in investigate the ways how the several intellectual, artistic and historiographical contexts from the first half of the 20th century acted on the composer's sound thinking. Therefore, some dialogues will be established with the field of musicological research with the intent of formulating a methodological orientation of a dialogical and propositional character that will allows us to evaluate Villa-Lobos' work beyond its textual content, although it is not ignored. In this regard, a notion of "musical texture" comes into play. Starting from it, will be possible to demonstrate how the composer sought to represent the "imagined" nation according to its "soundscapes", revealing, at the same time, a one and diverse perspective about the Brazilian identity. The work of Villa-Lobos is equivalent to the sense given by Gilberto Freyre in the expression "balanced antagonism": a permeable, miscegenated music, in which contrasting elements of Brazilian musical culture are superimposed in harmony. At last, include Villa-Lobos in the list of interpreters of Brazil is fundamental to evaluate the scope and the outspread of identity narratives from the intellectual scenario of the first half of 20th century.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Identity Narratives. Musical textures. Sound thinking.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	09
1. CAPÍTULO I: TEXTURAS E PAISAGENS SONORAS.....	13
1.1 Um arquivo sonoro a explorar.....	17
1.2 O trabalho com as texturas musicais.....	21
2. CAPÍTULO II: CONTEXTO INTELECTUAL (I): NACIONALISMO MUSICAL E NARRATIVAS DE IDENTIDADES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX, NO BRASIL.....	30
2.1 Villa-Lobos e a visão de mundo romântica.....	32
2.2 Debates identitárias no Brasil: divergências e convergências.....	38
2.2.1 Teoria das três raças fundadoras.....	42
3. CAPÍTULO III: CONTEXTO INTELECTUAL (II): ARTE MODERNA NO BRASIL, INTELECTUAIS NA POLÍTICA.....	48
3.1 Villa-Lobos: do Brasil para Paris, de Paris para o Brasil.....	51
3.2 Intelectuais e o Ministério da Educação e Saúde (1930-1945).....	54
3.3 Villa-Lobos e a disciplina de canto orfeônico.....	59
3.3.1 Canto orfeônico: a institucionalização.....	65
4. CAPÍTULO IV: IMPRESSÕES RÁPIDAS DE TODO O BRASIL.....	70
4.1 Noneto (Impressões rápidas de todo o Brasil).....	71
4.2 O índio de casaca: obstinação pelos temas indígenas.....	73
4.2.1 Choros n. 3.....	74
4.3 Os ambientes musicais: do Rio de Janeiro ao Nordeste.....	79
4.3.1 Choros n. 8 e Choros n. 10.....	80
4.3.2 Bachianas Brasileiras.....	83
4.4 Material didático para o ensino do canto orfeônico: temas afro-brasileiros.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96

INTRODUÇÃO

Este trabalho se configura como um lugar de permeabilidade das fronteiras da produção historiográfica. Não existe ilegalidade no contrabando de ideias. Nossa pesquisa abraça os conceitos musicológicos para mostrar como é possível produzir conhecimento histórico por meio da linguagem musical. Nesse sentido, sobrevém o objetivo de compreender como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) elaborou uma narrativa musical da nação, envolvendo elementos estéticos e contextuais nas suas composições e criando portas de diálogos com outras áreas de conhecimento.

Na medida em que nos afastamos de uma concepção sobrenatural do artista como portador de uma genialidade inata, nos aproximamos de uma noção de autor na direção do que propôs Michel Foucault (2009) no seu texto *O que é o autor?*. Nesse sentido, nosso problema de pesquisa reside em investigar como atuaram os diversos contextos intelectuais artísticos e historiográficos, da primeira metade do século XX, no pensamento sonoro de Villa-Lobos. Para isso, foi imprescindível considerar o que o compositor admitia acionar nos seus processos de composição: “Quando procurei formar a minha cultura (...) verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil” (VILLA-LOBOS, 1966, p. 96).

Destacamos a combinação de dois conceitos centrais nessa dissertação: narrativa e identidade. O primeiro conceito exprime, nesse texto, a ideia de que a música, mesmo que desprovida de conteúdo literal, pode ser considerada um modo narrativo. Os sons, os timbres, as dinâmicas e os ritmos organizados no tempo musical, no caso das composições de Villa-Lobos, confluíram para a criação de narrativas que representavam musicalmente as identidades brasileiras capturadas pelo compositor.

Assim como ocorre na literatura, elementos ficcionais e imaginativos foram postos em diálogo com os aspectos socioculturais que refletiam o contexto histórico do artista. Assim, a narrativa musical pode ser considerada uma leitura da realidade, um produto estético de um tempo, uma evidência histórica.

Em relação ao segundo conceito, consideramos que na obra de Villa-Lobos era subjacente uma compreensão sociológica da identidade, que diz respeito à impossibilidade de dissociar o individual do coletivo. Assim, criar uma “consciência musical brasileira”, consistia, para o compositor, representar musicalmente todos os sujeitos da nação, numa única narrativa identitária, conformada no viés da alteridade. O que caracteriza a música nacional?

Como ela se distingue da música de outras nações? Quais são as matrizes étnicas que compõem as suas bases? Quais são seus ritmos, suas melodias, seus instrumentos? Quais eram os conteúdos que lhe conferiam originalidade?

Stuart Hall (2015) no seu livro clássico *A identidade cultural na pós-modernidade*, aponta alguns aspectos que são comumente acionados na construção das narrativas nacionais. Segundo este autor:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar* constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas (HALL, 2015, p. 31).

Feitas essas considerações sobre os conceitos de narrativa e identidade, gostaríamos de destacar outra discussão que diz respeito à especificidade da linguagem e das narrativas apresentadas no documento musical. Compreendemos que para sustentar a ideia da música como um lugar de elaboração do conhecimento histórico, foi preciso, em primeiro lugar, considerar as características inerentes à linguagem musical. No que diz respeito à relação entre História e Música, o campo de estudo sobre música popular é o que mais tem se atualizado no Brasil e é dele que podemos “recolher” alguns apontamentos metodológicos para introduzir este trabalho.

Sem ambicionar, no entanto, uma digressão acerca da historiografia da música popular, interessa observar o momento em que passou a ser questionada a possibilidade de isolar os elementos textuais dos demais parâmetros estéticos e culturais de uma composição. Essa separação foi, segundo Marcos Napolitano (2006), um recurso metodológico característico do “boom” das pesquisas acadêmicas sobre música popular a partir de 1980 e, embora seja preciso considerar a contribuição de tais trabalhos para a valorização da capacidade poética de nossos compositores, atualmente esse recurso metodológico não se sustenta.

Assim, da necessidade de renovação metodológica no campo de pesquisa historiográfica sobre música, resulta a premência de abertura interdisciplinar que enfrenta, em contrapartida, diversos obstáculos, tais como, o isolamento disciplinar dos cursos de Pós-Graduação. Essa saída, no entanto, é fundamental. Mesmo que os caminhos de pesquisa revelem-se um tanto despovoados, para não dizer “eremíticos”. Considerando-se os trabalhos de historiadores que se debruçaram nesse campo de estudo, para citar José D’Assunção

Barros (2014) e Arnaldo Contier (1998), e com uma boa dose de pesquisa, é possível desenvolver algumas interações metodológicas que nesta dissertação assumem um caráter inteiramente dialógico e propositivo.

A dissertação foi organizada em quatro capítulos. No primeiro, que tem por título *Texturas e paisagens sonoras*, apresentamos os conceitos básicos que indicam os caminhos teórico/metodológicos da pesquisa. Não obstante, esses conceitos são utilizados livremente, o que não significa que foram sujeitos a uma apropriação irresponsável. Considerando que essa dissertação possa representar uma pequena contribuição para a historiografia que se dedica a questão da música como lugar de produção do conhecimento, de nada adiantaria submeter os conteúdos musicais a uma análise no sentido técnico do termo. Reservamos essa tarefa aos musicólogos e compositores que a realizam com maior propriedade. É referência básica desse capítulo a noção de “paisagem sonora”, inspirada na obra de Murray Schafer (1991), *O ouvido Pensante*, e também os trabalhos dos musicólogos e compositores Sílvio Ferraz (2010) e Paulo de Tarso Salles (2009 e 2012).

Os capítulos II e III, respectivamente, *Contexto intelectual (I): Nacionalismo musical e narrativas de identidades na primeira metade do século XX, no Brasil*; e *Contexto intelectual (II): Arte moderna no Brasil, intelectuais na política*, representam parte de um mesmo processo: mapear os contextos intelectuais em que Villa-Lobos esteve inserido.

No segundo capítulo, buscamos acionar um contexto mais amplo, que diz respeito ao nacionalismo musical e às narrativas de identidade que circularam no meio intelectual brasileiro, nas primeiras décadas do século XX. No final deste capítulo, indicamos algumas relações entre a obra de Villa-Lobos e a do sociólogo Gilberto Freyre. O intercâmbio de ideias entre os dois intelectuais irá adquirir uma dimensão própria na parte final da dissertação.

No terceiro capítulo, apresentamos as relações de Villa-Lobos com o movimento modernista brasileiro e os papéis sociais que alguns destes intelectuais (especialmente Villa-Lobos) desenvolveram ao longo do governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Consideramos os capítulos II e III como parte do desenvolvimento metodológico da dissertação, uma vez que, ao acionar esses contextos intelectuais, abrimos portas para a compreensão da obra de Villa-Lobos.

Finalmente, no último e quarto capítulo *Impressões rápidas de todo o Brasil*, investimos na tentativa de compreensão das fontes musicais, com o objetivo de demonstrar como Villa-Lobos constrói uma narrativa musical da nação, na convergência dos aspectos discutidos nos capítulos anteriores. No desenvolvimento desse capítulo, foram exploradas, especialmente, algumas obras do conjunto: *Ciclo de Choros* (1920-1929), *Bachianas*

Brasileiras (1930-1947) e também algumas canções do material para o ensino do canto orfeônico, elaborados durante a presidência de Getúlio Vargas. Para a discussão dessas fontes foram selecionados alguns trechos de partituras e as respectivas indicações de algumas interpretações musicais que podem ser facilmente acessadas nos endereços eletrônicos indicados nas notas de rodapé.

.CAPÍTULO I.

TEXTURAS E PAISAGENS SONORAS

No vale do Amazonas, o primeiro raio de luz amanhece a floresta e esvaece as sombras da noite. Logo, o conjunto de pássaros tropicais, plantas, rios e cascatas compõe um ambiente sonoro de onde emergem evocações e melodias indígenas ancestrais. O Uirapuru canta solitário na floresta. Do outro lado do Brasil, um trem ruidoso rasga a paisagem de um interior ainda pouco explorado. O caboclo semeia a terra. O contorno de montanhas inspira melodias. São temas e texturas sonoras que integram a obra de Heitor Villa-Lobos e que sugerem aspectos de uma população e de um território em que a diversidade é organizada na narrativa musical.

Nesse capítulo buscamos estabelecer alguns diálogos fundamentais para a pesquisa, em que os conceitos (musicológicos e históricos) serão utilizados como instrumentos de interpretação dos conteúdos musicais da obra de Villa-Lobos. A ideia principal é importar dos fundamentos da musicologia ferramentas conceituais que propiciam à relação “história & música” uma abordagem para além da análise textual ou discursiva das letras das canções. Com isso, não ignoramos esses elementos, tampouco desprezamos as contribuições de outros métodos, recorrentes na pesquisa histórica, que adotam a música como objeto de estudo. Pelo contrário, informações, textos, letras e argumentos do próprio compositor serão utilizados sempre que possível, de forma a enriquecer a interpretação da obra musical¹. Assim, é preciso dizer que o conjunto de fontes de que dispomos é extremamente amplo, abarcando partituras musicais, gravações e textos escritos por Villa-Lobos.

A concepção de “textura musical” se apresenta como a contribuição primordial deste trabalho que é ancorado, especialmente, pela tese do compositor Paulo de Tarso Salles (2009) “Villa-Lobos: Processos composicionais”². Esta noção permite explorar o arranjo musical para além da configuração tonal (que até pouco tempo consistia numa orientação de análise predominante dentro da musicologia), possibilitando uma avaliação, por exemplo, da

¹ A primeira edição do livro “Villa-Lobos: sua obra”, publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1965, contém uma série de notas explicativas sobre algumas composições. Dentre elas, os “Estudos Técnicos, Estéticos e Psicológicos de Villa-Lobos” acerca do ciclo de Choros, que constitui uma fonte importante desta pesquisa.

² Além da contribuição de Salles (2009) acerca do conceito de textura para compreensão dos processos composicionais de Villa-Lobos, sua tese rompe com a perspectiva de análise que, ao hipervalorizar o autodidatismo e a genialidade do compositor, acabaram concebendo a ideia de que este não partia de um processo lógico de composição, o que acabou relegando à sua obra um lugar periférico no cenário da música internacional. A tese, portanto, trata de demonstrar não um único processo que representaria uma unidade na obra do compositor, mas uma multiplicidade de processos composicionais.

ampliação da orquestra a partir da utilização de instrumentos inusitados, efeitos timbrísticos e rítmicos e superposição de sonoridades ou camadas sonoras. Este conceito tem contribuído para a ampliação das possibilidades de compreensão da obra de Villa-Lobos, que é marcada pela gradual complexificação dos procedimentos composicionais, especialmente nas suas obras orquestrais, nas quais estes resultados podem ser mais claramente percebidos. Como exemplo, podemos mencionar a utilização de instrumentos “informais” dentro do universo tradicional da música chamada “erudita”, como os instrumentos percussivos de matrizes indígenas e o investimento em timbres diversificados, que são recursos largamente incluídos na orquestração villalobiana, além das obras corais, geralmente ricas em efeitos onomatopaicos e caracterização linguística das culturas étnicas brasileiras.

Avaliar os desdobramentos de tonalidade, assim, não seria suficiente para abraçar o universo sonoro em questão. Em muitas obras de Villa-Lobos, as melodias folclóricas circulam dinamicamente no tecido composicional, sobre fundos muitas vezes mais estáticos, que revelam o ambiente sonoro sugerido pelo compositor. Como afirma Salles (2009, p.78), a “figuração melódica é sobreposta a um fundo textural” e as melodias “agregadas dessa forma, são na verdade ‘paisagens sonoras’, assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade”. É possível dizer que o tema folclórico interage com o ambiente sugerido, como num teatro onde o personagem atua sob um cenário, mas não um cenário qualquer, um cenário vivo, carregado de efeitos e ruídos resultantes de manipulações sonoras nada convencionais. Estas formas de tratamento das texturas são configuradas a cada obra, mas a década de 1920 marcou, sem dúvida, umas das fases mais experimentais do compositor, cujo resultado mais ilustre é o seu *Ciclo de Choros*, composto de 14 obras.

Entendemos que a técnica de composição diz respeito ao caminho escolhido por Villa-Lobos para representar musicalmente suas ideias a respeito da nação e das identidades brasileiras. A música enquanto linguagem se constitui como um registro sonoro do conhecimento que se formulava a respeito do Brasil, e os fundos texturais presentes na obra do compositor são as paisagens sonoras nacionais que se apresentam de forma tão fundamental quanto as identidades retratadas musicalmente. Engajado em um contexto intelectual amplo, perceptível desde as estilhas deixadas pelo pensamento romântico na sua compreensão e utilização do folclore, até a relação com Gilberto Freyre no que tange à interpretação da identidade brasileira, a obra de Villa-Lobos consiste num verdadeiro “arquivo sonoro” da nação.

O compositor buscou traduzir, através de sonoridades, os ambientes que constituíam o território da nação, enquanto, no seu contexto, tornavam-se visíveis as transformações

causadas pelo processo de industrialização e gradual urbanização do Brasil. Seu movimento é muito próximo ao dos antropólogos das expedições científicas, como Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), na expedição Rondon³, no sentido de salvar um Brasil indígena e um espaço natural em vias de transformação, através da utilização frequente de melodias literais da cultura indígena, seus instrumentos, suas maneiras de cantar, seu ambiente sonoro e sua relação com a temporalidade. Por outro lado, abraçava o cancioneiro popular, absorvendo as sonoridades frenéticas do carnaval e dos temas populares mais urbanos, especialmente da música carioca e do folclore nordestino.

É preciso dizer que, ao nos referirmos à concepção de “nação”, aliamos-nos à compreensão de Benedict Anderson (2008), que a considera como uma “comunidade política imaginada”. Não imaginada no sentido de uma invenção falsificada do real, mas sim, no sentido de criação. A obra de Villa-Lobos é um dos resultados culturais do nacionalismo do século XX no Brasil, mas também fonte de reelaboração dos seus símbolos e narrativas, dos quais um conjunto de pessoas comungou e acreditou estar ligado. Este é um dos fundamentos dessa “imaginação”, pois, como afirma Anderson, a nação “é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p.32).

Além disso, a prática do canto orfeônico e as grandes apresentações públicas proporcionadas pela disciplina, como veremos no capítulo III, podem ser perfeitamente relacionadas ao que Benedict Anderson (2008) nomeou como “experiências de simultaneidade” que movem a ideia de unidade nacional. Essas experiências se fundam através da mobilização de símbolos e elementos que aglutinam diferentes segmentos da população em torno de um princípio identitário – neste caso, a língua associada à música –, que se entende, ou se forja, como “comum” a todos os sujeitos do território político da nação que se imagina. Como afirma Anderson:

existe um tipo específico de comunidade contemporânea que apenas a língua é capaz de sugerir. Tomemos o exemplo dos hinos nacionais. Por mais banal que seja a letra e medíocre a melodia, há nesse canto uma experiência de simultaneidade. Precisamente neste momento, pessoas totalmente desconhecidas entre si pronunciam os mesmo versos seguindo a mesma música (ANDERSON, 2008, p. 203).

³Na expedição Rondon, realizada entre as primeiras décadas do século XX, Roquette-Pinto realizou um trabalho etnográfico de “coleta” de aspectos diversos das culturas indígenas da Região da Serra do Norte, que foram reunidos no seu livro “Rondônia”, de 1917. Entre os materiais recolhidos pelo antropólogo do Museu Nacional, estão os fonogramas com música indígena, muitos deles utilizados por Villa-Lobos. Recentemente, parte desse material foi publicado em CD e livreto pelo LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento).

Para Stuart Hall (2015), a *narrativa da nação* pode ser acionada através das mídias, da literatura nacional, da cultura popular e, porque não, da música. Essas narrativas fornecem os símbolos e os marcos históricos que representam as experiências compartilhadas dos sujeitos que habitam um mesmo território político. Ainda, segundo Hall, “Como membros de tal comunidade imaginada, nos vemos, no olho de nossa mente como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional” (HALL, 2015, p.31).

Feitas essas considerações e, dentro da perspectiva de se estabelecer uma orientação metodológica que aqui toma um caráter dialógico e propositivo, entendemos que além da utilização de conceitos advindos da análise musicológica, é igualmente importante traçar os vínculos e as influências de contextos intelectuais ao estabelecer caminhos para a compreensão da obra de Villa-Lobos. Se já é bem conhecida sua apreciação da identidade nacional, entendemos que ainda são tímidas as relações do compositor com o pensamento historiográfico brasileiro do início do século XX.

É preciso dizer que não desconsideramos a rica bibliografia já existente, em que se desdobram as análises da relação de Villa-Lobos com o movimento modernista e com o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), como os trabalhos de Melliandro Galinare (2007), Paulo Guérios (2003) e Arnaldo Contier (1998), por exemplo. Pelo contrário, entendemos que essa base bibliográfica nos permite arriscar uma incursão no campo da musicologia e ampliar o horizonte de apreensão não apenas do que o compositor nos legou de obras descritivas e manuscritos de seus trabalhos, mas também das suas fontes sonoras.

Essa é uma tendência recente na história, que pode ser observada em trabalhos atuais, como o do historiador e também compositor José D’Assunção Barros (2014), que desenvolveu um artigo recente acerca dos *Choros* de Villa-Lobos, elaborados no decorrer da década de 1920. Ao indicar que esses *Choros* constituíam “um retrato musical do Brasil”, o autor lança a seguinte afirmação: “Villa-Lobos rivaliza em realizações com outros grandes intérpretes do Brasil que atuaram através da Literatura e da Historiografia” (BARROS, 2014, p. 89). A partir de uma inspiração na assertiva de Barros, é possível investigar como Villa-Lobos oferece, através de algumas de suas obras, uma narrativa musical da nação. Aliamos, assim, conhecimento musicológico e histórico através da exploração das fontes musicais e não musicais e dos contextos intelectuais do compositor.

1.1 UM ARQUIVO SONORO A EXPLORAR

Transcorridos mais de 50 anos da morte de Villa-Lobos é muito provável que a maior parte de sua obra ainda constitua um arquivo enigmático para os pesquisadores. Isso se deve ao volume de suas produções musicais, mas também à complexidade envolta no seu processo de composição, que representa um desafio até mesmo para os mais experientes teóricos da música. Como afirma Salles,

a obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), passados 125 anos de seu nascimento, prossegue ainda como um sonoro desafio à musicologia brasileira. Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras. Mesmo séries de obras famosas e mais divulgadas como as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros* são ainda um mistério com relação aos procedimentos empregados, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc. (SALLES, 2012, p.81).

Adentramos, assim, num universo musical extremamente rico e valioso para o patrimônio artístico brasileiro, a partir de um esforço interdisciplinar que consideramos um desafio necessário.

É importante ressaltar que a palavra “obra” não expressa aqui uma noção de unidade. Conquanto, se existe um caráter que possa indicar em todo o conjunto de composições atribuídas a Villa-Lobos, esse caráter resolve-se na permanente relação estabelecida com o folclore. Essa relação se fez presente em seus vários contextos de atuação e foi organizada de distintas maneiras, com maior ou menor intensidade e formas de tratamento. Isso diz respeito tanto à sua obra musical, que abrange uma imensa variedade de gêneros, como Choros, Sinfonias, Poemas Sinfônicos, Suítes, obras para instrumentos solistas, música de câmara, etc., até seu material escrito em conferências, relatórios e entrevistas amplamente divulgados pelo Museu Villa-Lobos, por meio da coleção *Presença de Villa-Lobos*.

Podemos considerar que a utilização dos elementos folclóricos, nas composições de Villa-Lobos, estava relacionada, por um lado, a uma influência externa, que diz respeito à difusão dos estudos de folclore na América Latina a partir do início do século XX, fortemente influenciada pelo pensamento romântico e uma interna, associada aos fundamentos estéticos do movimento modernista. Nessa última, o princípio de utilização do folclore segue a metáfora modernista da antropofagia. Não há limites nas obras para sobreposições. O lugar do folclore é o de estabelecer uma base musical nacionalista que, para Villa-Lobos, era extremamente sincrética. Basta observarmos sua concepção acerca do surgimento da música no Brasil, em que defende: “quanto aos povos que, através da história, colaboraram para o

surgimento da música no Brasil, estes foram o ameríndio, português, espanhol, francês, negro-africano, italiano, saxônio (alemão e austríaco), eslavo e norte-americano” (VILLA-LOBOS, 1991, p.43).

As formas de tratamento do folclore, no entanto, não são sempre iguais na obra do compositor. Há, pelo menos, duas maneiras de compreendê-las. A primeira maneira trata da apropriação literal de melodias do folclore nacional. Sobre esses temas eram construídos arranjos ou, como denomina o próprio compositor, “ambientações”. É comum encontrarmos nas suas obras indicações de melodias que foram recolhidas por Mário de Andrade e Roquette-Pinto, entre as mais diversas culturas musicais brasileiras. Para isso o compositor recorria aos fonogramas armazenados no Museu Nacional. A segunda maneira diz respeito à criação de temas a partir de inspiração, ou seja, embora as citações ao folclore musical não se apresentem de forma literal, é possível identificar as bases sobre as quais os temas foram criados.

Em relação a essa segunda forma de tratamento, o compositor parte do que denomina como “estudo psicológico dos nativos e habitantes do Brasil”, baseado nas suas manifestações sonoras e nos seus costumes. A partir das várias viagens que alegou ter empreendido (várias delas sem comprovação efetiva), Villa-Lobos diz ter observado minuciosamente as manifestações musicais de cada região e cultura a fim de retratar o universo sonoro de seu país e declarou, inclusive, que seu primeiro livro foi o mapa do Brasil: “o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, Estado por Estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois o caráter dos homens dessa terra. Depois as maravilhas naturais dessa terra” (VILLA-LOBOS, 1966, p. 96).

Considerando a base imaginativa na qual se assenta o princípio de nação, é preciso dizer que para essa pesquisa interessa menos comprovar as viagens que Villa-Lobos alegou ter realizado e mais compreender como buscou narrar musicalmente seu país. Acrescido a isso, o contato com os fonogramas contendo material folclórico, e mesmo algumas viagens que teria efetivamente realizado pela região Norte, em especial, certamente lhe forneceram inúmeros elementos de estudo para o que buscava representar. Essa utilização do folclore como inspiração foi descrita pelo compositor em alguns documentos hoje contidos, por exemplo, na primeira edição do catálogo de obras, publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1965, sob o título *Villa-Lobos: sua obra*. Abaixo selecionamos duas passagens contidas nesse documento. A primeira, sobre a obra *Três Poemas indígenas* de 1926:

Aproveitando o tema dos nossos aborígenes e dentro da escala encontrada nas melodias características em forma primitiva, foram extraídos os elementos harmônicos e rítmicos para criar o ambiente típico que se incluísse na técnica tradicional da música civilizada e dar um aspecto original na formação da futura música autóctone brasileira (VILLA-LOBOS, 1965, p. 211).

Sobre as suas *Serestas* compostas entre 1926 e 1943, Villa-Lobos atesta que estas dizem respeito a uma:

nova forma de composição que, embora em estilo elevado, lembra as tradicionais serenatas, as toadas dos músicos esmoladores ambulantes e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marceneiros, pedreiros, etc., oriundos desde os mais afastados sertões até a Capital Federal (VILLA-LOBOS, 1965, p. 2003).

A primeira citação remete a outro elemento importante que indica a relação de Villa-Lobos com o folclore. Quando o compositor admite a inclusão desses temas na técnica tradicional da música “civilizada”, ou mesmo quando afirma que o folclore constituía uma “base primitiva da música”, revela um processo de reelaboração e enquadramento desses conteúdos na sua concepção de civilidade musical. Esse é um ponto. O outro é que Villa-Lobos, assim como Mário de Andrade, pensava a música brasileira a partir da máxima do sincretismo. Assim, a música apenas de matriz indígena ou afro-brasileira não constituía uma definição de música efetivamente brasileira, justamente porque a brasilidade se configurava na mistura. Inclusive, na mistura com as convenções da música europeia.

As composições escolhidas para essa pesquisa foram selecionadas dentro de um catálogo com mais de mil e quinhentas obras. Além de questões relativas à dificuldade de acesso a algumas partituras musicais ou mesmo a constatação da perda de alguns manuscritos, a imensa variedade de fontes musicais torna necessária a adoção de critérios para a seleção das obras. Assim, obedecemos aos seguintes preceitos: 1) obras em que Villa-Lobos faz alusão literal a temas folclóricos de matriz étnico-racial; 2) obras que, a partir de sugestões sonoras, remetem a espaços da nação; 3) obras em que há uma relação dialógica e de sobreposição dos conteúdos folclóricos. Essas alusões literais aos objetos que são intenção desse estudo foram encontradas em descrições como as indicadas a seguir, em que Villa-Lobos comenta o seu *Choros n.3*:

Este Choros é consagrado ao ambiente sonoro da música primitiva dos aborígenes dos Estados do Mato Grosso e Goiás. O tema “Nozani-ná” é autêntico dos índios Parecis, recolhido pelo cientista brasileiro E. Roquette Pinto, tema este que se transformou para servir em forma de imitações a quatro partes. O ambiente, a atmosfera rítmica e harmônica deste Choros, são formados de um material técnico conscientemente processado, de elementos musicais estranhos absorvidos meticulosamente das curtas e irregulares células rítmicas e melódicas oriundas, de um modo geral, das várias raças aborígenes de todo o Brasil. Os temas, como o que parece no coro, a palavra <<Brasil>> se refere à árvore de Pau-Brasil,

que deu o nome ao país. Papi-Pau, Papi-Pau Brasil são baseados nas características gerais da música dos negros nascidos no Brasil e dos mamelucos do Brasil. A polifonia desses temas é amalgamada pelos três aspectos: etnológico e sincrético, ameríndio, e negro e mameluco, sem perder as linhas essenciais de uma estrutura lógica, quer quanto à forma, à técnica e à estética (VILLA-LOBOS, 1965, p. 154-155).

Outro exemplo é a seguinte argumentação do compositor sobre seu *Ciclo Brasileiro* para piano, de 1936:

É uma série de impressões sonoras de uma feliz viagem pelo Brasil. Não é descritiva nem folclórica. É ambientada com todos elementos musicais populares, primitivos, indígenas, sentimentais, pitorescos e até sobre temas originais de alguns pássaros nordestinos do Brasil (VILLA-LOBOS, 1965, p.167).

Para abarcar o maior conjunto possível de composições que pudessem assinalar, dentro da narrativa musical de Villa-Lobos, aspectos como intensificação de discursos, continuidades ou mesmo rupturas, foram utilizados vários trechos musicais com a finalidade de explorar as seguintes problemáticas deste estudo: 1) se houve mudanças significativas na orientação temática do compositor ao longo de sua atuação; 2) quais elementos foram acentuados na configuração do seu material didático para ensino do canto orfeônico?; 3) De quais contextos intelectuais as suas narrativas musicais se aproximavam?; 4) como se deu a utilização dos conteúdos folclóricos em cada obra?; 5) por fim, se podemos separar a atividade pedagógica de Villa-Lobos (como se esta fosse uma etapa segmentada de uma trajetória de vida), de sua atuação como compositor?

No campo da pesquisa historiográfica, a atividade política de Villa-Lobos durante o governo de Vargas, como idealizador da disciplina de canto orfeônico, é isolada do seu processo de criação anterior e mesmo das suas composições alheias à finalidade pedagógica. Essa segmentação teria origem numa tentativa de continuar separando o Villa-Lobos compositor "extraordinário" do Villa-Lobos colaborador da ditadura de Vargas? Trata-se de uma indagação pertinente e que merece ser explorada, já que essa separação limitou a inclusão do material além daquele produzido para o ensino do canto orfeônico nas pesquisas. Assim, as composições de Villa-Lobos concomitantes à sua atuação no palco efetivo da vida política da nação e mesmo as anteriores foram, até agora, fontes pouco exploradas por historiadores.

Prova disso são os inúmeros trabalhos já desenvolvidos na pesquisa historiográfica brasileira sobre a disciplina de canto orfeônico nos cursos de graduação e pós-graduação. Basta compararmos essa produção com a de pesquisadores que buscam uma compreensão menos restrita à atuação de Villa-Lobos nesse contexto para perceber a disparidade. Textos

importantes sobre a função disciplinadora e doutrinária do canto orfeônico, como as teses dos historiadores Melliandro Galinare (2007) e Maurício Parada (2009), são exemplos dos vários trabalhos referenciais sobre esse período de atuação de Villa-Lobos. Em contrapartida, são poucas as pesquisas de que nos valemos como referência dentro da historiografia para abarcar a atuação de Villa-Lobos em outros momentos de sua carreira e obra. Aqui, destacamos a já mencionada pesquisa de Barros (2014) sobre os *Choros* de Villa-Lobos, e os trabalhos do reconhecido historiador José Wisnik, como o livro publicado em 1977 *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 1922*, que é resultado de uma dissertação de mestrado onde Wisnik explora, nas suas palavras, “a heterogeneidade do campo musical na semana de 22”.

Dessa forma, além do material produzido para o ensino do canto orfeônico, como os livros *Solfejos* (1940), *Canto Orfeônico 1º Volume* (1940), *Canto Orfeônico 2º Volume* (1951), *Guia Prático* (1941) e o material puramente descritivo utilizado ao longo do texto e escrito pelo compositor, que compõe igualmente o quadro de fonte, nosso “arquivo sonoro a explorar” também é composto de diversas composições anteriores, concomitantes às listadas.

As obras utilizadas nessa pesquisa constituem uma seleção considerada representativa das quais tivemos acesso às partituras musicais e gravações. Abaixo citamos as que foram efetivamente exploradas no capítulo final da dissertação:

- Noteto, subtítulo “Impressões rápidas de todo Brasil” (1923);
- Choros n. 3 (1925)
- Choros n. 10 (1926)
- Bachianas Brasileiras n. 4 (1930-1941);

1.2 O TRABALHO COM AS TEXTURAS MUSICAIS

Gostaríamos de chamar a atenção para as categorias conceituais que estão sendo desenvolvidas no campo da pesquisa musicológica. As noções centrais de temporalidade e de textura – enquanto espaço preenchido sonoramente – têm ocupado intensamente a pesquisa musical das últimas décadas. Dentro de uma perspectiva metafórica, algumas composições musicais propiciam, a partir da elaboração de suas texturas, a união de distintos planos sensoriais que permitem ao ouvinte criar imagens mentais através de estímulos sonoros, ou melhor, “paisagens sonoras”. Após ouvir atentamente algumas composições de Villa-Lobos, essa expressão pode ser considerada a mais satisfatória para representar o resultado das

ambientações produzidas em suas obras. Esse seria, portanto, o horizonte de apropriação do conceito de textura que interessa a esse trabalho.

É preciso salientar, também, que as possibilidades de intercâmbio histórico com o campo musicológico não se assentam em princípios puramente conceituais, mas na perspectiva de se acolher as produções musicais como formas de expressão do conhecimento, uma vez que, como afirma o compositor Sílvio Ferraz,

os compositores, no século XX, não apenas lançaram-se em seus projetos composicionais como também produziram um grande número de textos em que falam de suas poéticas, em que muitas vezes buscam tornar claro o caminho pelo qual viajaram soltos. Colocaram assim em jogo uma máquina que produziu as mais diversas relações entre música e ciência, música e política, música e outras artes, música e filosofia (FERRAZ, 2010, p. 67).

Na musicologia, o livro de Murray Schafer (1991) *O ouvido pensante* é referencial para a discussão de questões atinentes ao emprego didático, ou mesmo aos processos de composição musical, do ambiente sonoro que nos rodeia. Esse ambiente representa uma forma de inspiração e refinamento das percepções auditivas, tanto do compositor quanto do ouvinte estudante. Schafer foi um dos primeiros, se não o primeiro, a utilizar a expressão “paisagens sonoras” para se referir à caracterização de espaços conforme suas qualidades sonoras. Esse autor desenvolveu um conjunto de ideias inovadoras no campo da educação musical e da composição ao observar as transformações do ambiente sonoro, que muda e possui uma historicidade tanto quanto o espaço físico e visual. Esse autor dizia ainda que “em algum lugar se poderia trabalhar numa história da percepção auditiva, muito necessária, que nos mostre como é que diferentes períodos ou diferentes culturas musicais realmente ‘escutam’ coisas diferentes quando ouvem música” (SCHAFER, 1991, p.123).

Na música, as “paisagens sonoras” são elaborações relacionadas ao trabalho das texturas, conceito este que tem sido utilizado por musicólogos e compositores ocidentais desde o livro do canadense Wallece Berry *Structural functions in music*, de 1976. Embora essa noção tenha sido utilizada para dar conta de um universo musical contemporâneo, em especial, da música após a segunda metade do século XX, ela pode muito bem contribuir para a compreensão de obras musicais anteriores a esse período, como a de Villa-Lobos.

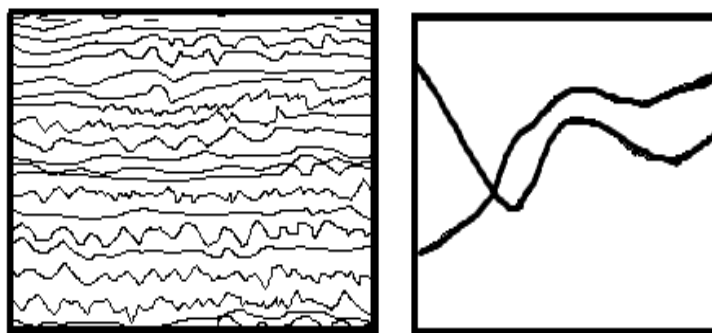
É o que defende Paulo de Tarso Salles (2009), referência de que nos valem para abarcar as texturas musicais na obra do compositor. No entanto, longe de produzir análises no sentido técnico do conceito e que fogem aos nossos domínios e interesses historiográficos, consideramos a compreensão das texturas “comparativa às sensações táteis ou visuais”, abarcando mais os aspectos externos e não as configurações internas específicas de

entrelaçamento das texturas musicais, tarefa que os compositores mencionados realizam com maior propriedade.

A noção de textura musical parte de uma ampliação de estudo dentro do campo da análise musical, no qual se recorre aos múltiplos elementos de uma composição a fim de compreendê-la para além, apenas, de seus desdobramentos de tonalidade. Diferente das análises essencialmente pautadas nessa orientação, o estudo das texturas depende dos componentes sonoros simultâneos e diz respeito à massa sonora verticalmente organizada, que considera, além do parâmetro sonoro correspondente à altura das notas, os demais parâmetros do som: tempo, intensidade e timbre, dentre outros aspectos. É possível trabalhar com o seguinte exemplo. Imaginemos um tecido. A textura é tudo aquilo que o caracteriza, seja o material do que é feito (instrumentos e sonoridades), a densidade desse material (quantidade de camadas sonoras e de conteúdos concorrendo em simultaneidade), as percepções que temos ao tocá-lo (duro, macio, pesado, leve), a sua coloração e estampa (timbres, ornamentos), enfim, tudo aquilo que configura um fundo para um tema musical, ou vários temas, que também são parte da textura. Assim, enquanto a expressão “tecido composicional” pode ser utilizada como uma analogia para indicar o todo que faz parte do evento sonoro, a textura musical tem relação com a qualidade desse tecido, ou seja, quais instrumentos são utilizados, quais preferências de timbres, quantas camadas de som possui e assim por diante.

Essa perspectiva tem sido considerada a realização espacial de uma composição e diz respeito a como dado intervalo de tempo é preenchido musicalmente, ou melhor, como este espaço é aproveitado de acordo com a disposição dos eventos musicais. Como podemos supor, as categorias de textura e tempo na música são inseparáveis, uma vez que a primeira se organiza progressivamente no tempo musical. Para Schafer (1991) “muitas linhas musicais combinadas (digamos quarenta) produzem uma textura densa (massa sólida). Você não pode ouvir detalhes aí. Poucas linhas (digamos duas) produzem uma textura clara – Como um desenho de Matisse” (SCHAFER. 1991 p.85). Para melhor ilustrar essa definição de textura, reproduzimos abaixo (fig.1) dois quadros comparativos, semelhantes aos que ilustrou Schafer (1991), para representar a diferenciação dos tipos de textura. O primeiro (esquerda) diz respeito a uma textura musical densa e o segundo (direita) a uma textura musical clara.

Figura 1 – Textura densa e textura clara:



Fonte: (SCHAFFER, 1991, p.86)

Podemos dizer que Villa-Lobos antecede um olhar mais cuidadoso acerca das texturas musicais, elaborando um estilo não convencional no universo tradicional da música brasileira, no início do século XX, a partir do manuseio do tecido composicional e na elaboração de texturas densas e complexas semelhantes ao primeiro quadro. Ainda que o compositor não dispense no seu processo de composição o modelo da música organizada pela hierarquia tonal, sua obra é marcada por um caráter fortemente experimental, não apenas influenciado pelo compositor Claude Debussy, mas também pela sua amizade com o francês radicalizado nos Estados Unidos, Edgar Varèse (Fig.2), que acabou percorrendo caminhos mais contundentes no campo experimental do que o compositor brasileiro.

Dentro dos estudos da obra de Varèse, considera-se que este compositor partia de um princípio de “libertação do som”, ao invés da atenção à nota musical inscrita numa altura, ou frequência específica, na partitura musical (LIMA, 2007). O trabalho com o som, enquanto fenômeno desprendido da nota escrita proporcionou uma maior liberdade de manipulação dos efeitos sonoros pretendidos numa composição. A afinidade de Villa-Lobos com Varèse refletia-se no caráter inovador e experimental de ambas as obras.

A ideia de que Villa-Lobos partiu de um processo de composição que demandava investimento em pesquisa e estudo é defendida por Paulo de Tarso Salles (2009), que elaborou uma tese justamente para mostrar os caminhos escolhidos pelo compositor nos seus projetos de criação musical. Para esse pesquisador, Villa-Lobos “se auto-impunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno do seu autodidatismo e facilidade (no mau sentido) de invenção” (SALLES, 2009, p. 14). Essa tese tem contribuído para o rompimento de uma noção antes disseminada, do artista como portador de um impulso criativo, noção, por sinal, muitas vezes descontextualizada do panorama das correntes de

compositores e intelectuais de seu tempo.

Como um historiador que organiza os acontecimentos na narrativa, construindo assim a sua intriga, ou seja, seu roteiro para percorrer o terreno dos acontecimentos, Villa-Lobos construía o seu tecido composicional a partir da organização de elementos que, no seu conjunto, davam sentido à narrativa musical. Assim, a melodia indígena como acontecimento dentro do tecido composicional, por exemplo, era organizada em ambientações que remetessem ao espaço da floresta, que representa o espaço tradicional dos indígenas.

Figura 2 – Heitor Villa-Lobos e Edgard Varèse em Paris, 1927.



Fonte: (Museu Villa-Lobos)

Dessa forma, a noção de textura é aqui pensada como procedimento de identificação dos ambientes sonoros sugeridos nas obras de Villa-Lobos, como “fundos” em que se desenrolam os acontecimentos dessa obra, ou os múltiplos acontecimentos. Para Salles

(2009), a melodia folclórica corresponderia a uma camada sonora⁴ e a textura ao trabalho de ambientação do tema folclórico em si, como afirma:

A melodia folclórica, na forma como Villa-Lobos a emprega, opera como mais uma camada textural, impregnada por suas significações agregadas de teor nacionalista. Os processos por onde Villa-Lobos introduz temas folclóricos ou de inspiração popular em texturas ruidosas seriam como os “planos sinedóquicos” observados na pintura surrealista ou no cinema (SALLES, 2009, p. 82).

Nesse sentido, é interessante o exemplo explorado pelo mesmo autor, sobre o tratamento e o experimento das texturas sonoras acerca de um caso peculiar aludido no documentário *Heitor Villa-Lobos: o índio de casaca*, do diretor Roberto Feith (1987). No depoimento, a musicóloga Mercedes Reis Pequeno conta que Villa-Lobos mandou forrar um apartamento em que morava em Paris, na década de 1920, com um tecido do qual também teria feito um terno. Assim, ao realizar visitas ao compositor, seus amigos se deparariam com uma cabeça flutuando pelo apartamento, porque o corpo estava envolto no tecido de mesma estampa das paredes⁵. Este exemplo sugere como Villa-Lobos manuseava e concebia a própria textura musical como experimento e como processo de composição. Essa relação experimental com a música foi intensificando-se ao longo de todo século XX entre compositores inscritos dentro da corrente da música pós-tonal.

No que tange ao manuseio das texturas, o recurso de composição chamado de *ostinato* também possui um papel importante. Trata-se de um artifício que consiste na repetição sucessiva de um padrão musical que pode ser melódico, rítmico ou harmônico. Na obra de Villa-Lobos, o *ostinato* teria uma função fundamental na estruturação textural, pois proporcionaria certa organicidade horizontal aos eventos sonoros, especialmente quando Villa-Lobos trabalhava com a sobreposição de materiais musicais de fontes diversas (SALLES, 2009, p. 78). Além dessa concepção, do uso do *ostinato* como forma de conferir uma organização à textura musical, ele pode ser compreendido como um recurso de tratamento do folclore em que a repetição sucessiva de padrões se configuraria como relativa à própria compreensão do compositor acerca da música indígena como pouco complexa e repetitiva. O *ostinato* também revelaria aspectos da compreensão de uma temporalidade cíclica, considerada característica de muitas culturas indígenas do Brasil, ou mesmo de um

⁴As camadas sonoras são resultados de linhas produzidas, por exemplo, por diferentes instrumentos, como linha da flauta, linha do oboé, linha do violoncelo, com certo grau de autonomia entre si. A justaposição dessas camadas oferece uma concepção de um trabalho com elementos sonoros distintos, muitas vezes independentes, soando simultaneamente.

⁵Depoimento de Mercedes Reis Pequeno no documentário “Heitor Villa-Lobos: o índio de casaca”, do diretor Roberto Feith, Manchete Vídeo, 1987.

plano musical estático e atemporal que remeteria a uma dimensão sobrenatural de culto das matrizes religiosas afro-brasileiras, como iremos demonstrar no último capítulo.

As paisagens sonoras de Villa-Lobos constituem os cenários da experiência humana no espaço nacional. Estes cenários são figuras, são fundos texturais que interagem com os temas humanos e são representados, ora por suas qualidades naturais, como na *Sinfonia n. 6* (1944), em que Villa-Lobos se baseia no contorno das montanhas do Brasil, a partir de um método criado pelo próprio compositor para extrair as linhas melódicas da sua obra⁶ (VILLA-LOBOS, 1991, p. 37), ora por espaços transformados pela ação humana, como nas *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930), em que o terceiro movimento é dedicado às sonoridades de um trem que viaja pelos interiores do Brasil. Esta última, mais conhecida pelo título de “O trenzinho do Caipira”.

Reinhart Koselleck (2014) indicou duas distinções importantes na definição do conceito de “espaço” que tomamos como fundamentais para a interpretação das paisagens sonoras criadas por Villa-Lobos:

Pretendo ver a nossa própria investigação da relação entre espaço e história de forma bipolar. Em um extremo da escala está a precondição de toda a história humana, que remete a seus condicionamentos naturais ou, nas palavras de Ratzel, às situações geográficas em sentido estrito. No outro extremo surgem os espaços que o próprio ser humano cria, ou é forçado a criar, para poder viver. Entre esses dois extremos surge a tensão produtiva entre os geólogos e morfólogos, de um lado, e os geógrafos humanos e planejadores de espaço, de outro (KOSELLECK, 2014, p. 78).

Numa perspectiva, o espaço é uma das condições de qualquer história humana e, nesse sentido, ele é meta-histórico. Não existe História possível sem presunção de um espaço. Outra definição é a do “espaço histórico”, que se refere a espaços modificados pela ação humana ou organizados politicamente, economicamente e culturalmente, sem que suas condições naturais sejam ignoradas.

Por exemplo, a extensão do espaço nacional certamente se configurou como um problema para a política de unidade nacional do “Estado Novo”⁷, como também foi para a legitimação da nação enquanto território na primeira República e no Império. Certamente, foi,

⁶Para representar sua técnica de ensino de composição nomeada “melodia das montanhas” o compositor produziu e harmonizou a linha melódica resultante do contorno da Serra da Piedade (Belo Horizonte), registrada no texto “Melodia das montanhas”, publicado na coleção Presença de Villa-Lobos, volume 13. Essa técnica partia da fotografia de uma montanha e do desenho dos seus contornos sobre uma folha quadriculada milimétrica, onde já estavam estabelecidas de antemão a altura dos sons. Selecionavam-se os picos e declives desse contorno e se obtinha a melodia que depois deveria ser harmonizada.

⁷ Nessa dissertação utilizaremos a expressão “Estado Novo” entre aspas. Embora seja convencional na historiografia brasileira nomear dessa forma o período ditatorial do governo de Getúlio Vargas (1937-1945), esse período não constituiu algo essencialmente novo para a História do Brasil - no sentido positivo que a expressão pode sugerir - além de ser um período de continuidade de muitos aspectos da política que Vargas já estava desenvolvendo.

do mesmo modo, um obstáculo para o processo de colonização. Mas, o âmago de toda questão sobre espaço, para Koselleck (2014, p.79), reside no ponto em que o espaço meta-histórico se configura como espaço histórico, em que o ser humano passa a exercer influência, a explorar e modificar a fisionomia desse espaço.

Nos finais de 1937, ano em que se instituiu a ditadura estadonovista, Getúlio Vargas lançou a campanha “Marcha para o Oeste”, que pretendia explorar sistematicamente os sertões pouco habitados do Brasil, especialmente as regiões Norte e Centro-Oeste. Na década de 1930, o Centro-Oeste, embora parte imaginada do território nacional, era pouco conhecido enquanto realidade física. Evidentemente, essas regiões contavam com comunidades, sobretudo as comunidades indígenas, que mantinham uma relação e uma história com esses espaços. Mas, a partir do avanço gradual sobre essas regiões, com a criação de estradas, de linhas telegráficas, do incentivo à povoação, o espaço se transformou drasticamente sob domínio da ação do Estado na busca de demarcação das suas fronteiras nacionais, de legitimação do domínio político e da exploração econômica.

No mesmo ano em que é lançado o mencionado projeto, Villa-Lobos compõe o arranjo para a canção de Vicente Paiva, *Marcha para o Oeste* (1937), que fazia parte de um conjunto de canções para o ensino do canto orfeônico. Diferente das já aludidas obras *Sinfonia n.6* e *Bachianas Brasileiras n. 2*, essa canção não partia de paisagens sonoras da nação, tampouco de um trabalho sobre as texturas. De uma forma geral, tratava de uma valorização da letra sobre o conteúdo musical. Essa canção prestava uma verdadeira apologia ao projeto de Vargas, como podemos observar no trecho a seguir,

Marcha para Oeste/ Vem seguir tua bandeira/ O futuro nos espera/ Com todo tesouro que tem nossa terra que é bem brasileira/ Marcha para Oeste se quiseres conhecer/Esta terra grandiosa por quem nós devemos/Acima de tudo lutar e morrer (VILLA-LOBOS, 1951, p. 49-50).

É possível localizar, na obra de Villa-Lobos, como um todo, formas de historicização do espaço nacional, seja a partir de paisagens sonoras, seja a partir das letras musicais. A música, nesse sentido, representa o território imaginado da nação e também aspectos da transformação desse território. Por um lado, temos o ambiente da Floresta Amazônica, do Sertão, como espaços tradicionais em que a presença humana se dissolve na natureza exuberante. Trata-se da compreensão do compositor quanto à conexão dos indígenas com o seu meio considerado natural. Por outro lado, temos os espaços transfigurados, transformados pela influência humana por meio do plantio, da expansão para os sertões, enfim, da modernização.

Nesse sentido, as obras do compositor não se desenham apenas no diálogo entre um espaço tradicional e outro moderno, mas como uma espécie de arquivo sonoro onde são salvaguardados os elementos que vão se dissolvendo com a perspectiva futura de uma nação modernizada. No mesmo sentido, configura-se o projeto de ensino do canto orfeônico, como parte de um processo de formação da consciência musical brasileira e da expectativa futura de uma cultura nacional plenamente desenvolvida, aos moldes das grandes nações europeias: “os caracteres psicológicos da nossa raça, e os seus processos de evolução histórica, indicavam claramente o caminho a seguir, só a implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira (VILLA-LOBOS, 1941b, p. 9).

O trabalho com as texturas musicais, enquanto forma de caracterização de paisagens sonoras, é a marca de Villa-Lobos desde as suas primeiras obras. Em 1917, o compositor elaborou o poema Sinfônico “Amazonas” e o descreveu da seguinte forma:

Quase todo o material melódico dessa obra foi baseado em temas indígenas do Amazonas, recolhidos pelo autor.

O ambiente harmônico, rítmico e a atmosfera criada pelos timbres obedecem a um princípio de forma original de instrumentação, calcada nos efeitos e sugestões que Villa-Lobos sentiu, quando viajou, largo tempo, pelo vale do Amazonas.

As florestas, os rios, as cascatas, os pássaros, os peixes e bichos ferozes, os selvícolas, os caboclos e as lendas marajoaras, tudo influiu psicologicamente na confecção dessa obra (VILLA-LOBOS, 1965, p. 141).

Para explorar como a obra musical de Villa-Lobos está implicada na construção dessas verdadeiras paisagens sonoras aliadas aos temas folclóricos, consideramos que a inspiração livre nos fundamentos da pesquisa musicológica, tornou-se indispensável. A textura, como realização espacial da música e também recriação sonora de paisagens da nação, configura-se como conceito valioso para identificarmos formas de historicização dos ambientes sonoros do Brasil atrelados às identidades de sua população.

Para completar nossos caminhos de pesquisa e, pensando na aproximação entre a música de Villa-Lobos com o pensamento histórico e sociológico do Brasil na primeira metade do século XX, consideramos a necessidade de explorar os movimentos de produção do conhecimento em que o compositor esteve inserido e como estes influíram nos seus processos de elaboração musical. Nessa direção, no próximo capítulo serão problematizados os contextos intelectuais relacionados ao pensamento acerca da identidade brasileira e do nacionalismo musical, e a maneira como estes contextos se entrecruzam na narrativa musical de Villa-Lobos.

.CAPÍTULO II.

2. CONTEXTO INTELECTUAL (I): NACIONALISMO MUSICAL E NARRATIVAS DE IDENTIDADES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX, NO BRASIL

Admitir a influência de um contexto intelectual (tanto musical, quanto literário) nos processos de composição de Villa-Lobos se faz necessário para construirmos outras possibilidades de interpretação histórico/sociológica da sua obra. Neste capítulo, portanto, tratamos da elucidação de alguns dos fatores que influenciaram a obra do compositor, partindo de um contexto intelectual mais amplo a fim de abarcar as relações entre o nacionalismo musical e a visão de mundo romântica, para depois discorrermos sobre os discursos específicos do cenário nacional da época, que são os discursos identitários presentes no Brasil da primeira metade do século XX.

Em função de um ponto de acordo com Michel Foucault (2009), no que se refere à sua perspectiva do par obra/autor, partimos do texto conferência “O que é um autor” para definir o que afinal se entende por esta noção, em seu sentido mais amplo. Por outro lado, não propomos aqui uma vinculação “cerrada” com a concepção de autor em Foucault, objeto de definição da conferência mencionada, por considerarmos que o apagamento deste em detrimento do diagnóstico de um plano discursivo, ou de um jogo de regularidades discursivas, não leva em conta as possibilidades de análises mais amplas de contexto, que não ignoramos nessa pesquisa.

A definição do conceito de obra como aquilo que representa uma unidade é, sem dúvida, problemática. A noção tradicional que a designa como um agrupamento de produções oficiais de um indivíduo pode estar relacionada à necessidade de legitimá-la através de um grau fiável de unidade e continuidade. Isso se deve, em certa medida, ao privilégio dado à atribuição de autoria e à criação de uma falsa noção de coesão e homogeneidade que uma obra deve representar. Classificar, selecionar e agrupar textos corresponde a um processo de constituição da obra como unidade, o que implica na exclusão de tudo o que pareça heterogêneo, que represente ruptura ou descontinuidade, que seja considerado sem valor maior a partir do olhar de quem seleciona o legítimo e o ilegítimo. O autor, nesse sentido, representaria certo “modo de ser” de um discurso (FOUCAULT, 2009).

O privilégio dado à autoria pode conter outra funcionalidade: a legitimação da ideia de autor como o inventor, no sentido de um gênio criador desconectado, ponto de origem de um de um conhecimento. Essas são considerações representativas dentro de uma perspectiva

romantizada, lente a partir da qual muitas vezes a obra de Villa-Lobos foi interpretada ao longo da segunda metade do século XX. A atribuição de valores como “criatividade espontânea” e “talento” natural foi, muitas vezes, o vértice de explicação do universo musical criado pelo compositor. Este é o caso de interpretações como a de Vasco Mariz, conhecido historiador da música brasileira e biógrafo de Villa-Lobos e do compositor Brasília Itiberê:

A obra de Villa-Lobos é consequência de seu próprio esforço, da sua odisséia. Só os homens que conheceram muitas agruras desse mundo se tornaram grandes músicos (...). A experiência que lhe veio da necessidade de tocar em pequenas orquestras, da oportunidade de se exhibir como concertista de diversos instrumentos, das viagens pelo Brasil, da estada no estrangeiro, enfim a relativa miséria que muitas vezes teve de curtir temperaram-lhe a personalidade, cultivaram-lhe o talento natural (MARIZ, 2000, p.139).

Quando aos oito anos de idade, Villa-Lobos manuseava às escondidas os instrumentos musicais que seu pai possuía, os deuses já haviam decidido que esse menino precoce seria o desbravador gigantesco de um novo mundo sonoro. Trazia para a vida a inquietação, a ânsia incontida dos predestinados (ITIBERÊ, 1969, p. 62).

Outra função da valorização do autor é a de atribuir uma posição ou status a quem fala (escreve, compõe). Por conseguinte, o que é manifesto através da obra pode ter um âmbito maior ou menor de circulação, um alcance social maior ou menor, um nível maior ou menor de credibilidade. Como afirma Foucault (2009, p. 274), a atribuição de um nome a algo que foi dito implica em entender que “se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.

É certo que essa crítica ao privilégio do autor está relacionada ao que Foucault designou como abertura de um espaço dentro da escrita, ou o esvaziamento do autor, ou, como descreve François Dosse, um “apagamento do ‘Eu’ na assinatura de uma voz singular” (2001, p. 245), tão representativo na frase reproduzida por Foucault: “Que importa quem fala?”. Nesse caso, não se trata de reduzir o sujeito à linguagem, mas de reconhecer certas unidades discursivas e os efeitos de verdade e, portanto, de poder, que os discursos produzem dentro de uma sociedade. Essa perspectiva propicia compreender um texto, como entendemos aqui a partitura, a partir de sua ligação com uma unidade maior do discurso, ou com um autor com os saberes que lhe são disponíveis.

O desaparecimento do autor e a ênfase numa análise restrita ao discurso, seja a partir de um enfoque linguístico, ou mesmo do diagnóstico de um vínculo entre a obra e um plano discursivo maior, pode representar certas limitações no que se refere a uma argumentação de natureza historiográfica. É preciso dizer, portanto, que não desconsideramos outras possibilidades de acionar diversos contextos para falar de um autor. Poderíamos, por exemplo,

partir de uma perspectiva biográfica, dos meios de circulação da sua obra, das formas de recepção na sociedade, ou mesmo de uma tensão entre esses contextos. A relação de um autor com seu “corpus textual”⁸ é apenas uma dentre tantas abordagens possíveis que podem ser acionadas pelo historiador, ou seja, os contextos não são cenários prontos por onde se desenrola uma história, eles precisam ser problematizados e reconstruídos – essa reconstrução pode ser realizada através de diversas perspectivas.

Por fim, ficamos com as seguintes contribuições de Foucault: a significação da obra como tudo aquilo que um autor produziu ao longo da vida, como um conjunto de coisas que lhe são atribuídas e que não possuem, necessariamente, um sentido de unidade ou nexos, ou um caráter oficial; a compreensão não individualizada do autor, no sentido de que um texto (e aqui podemos entender como texto, também, uma partitura musical) está relacionado aos saberes disponíveis em dado momento históricos. Nesse aspecto, é representativa a seguinte afirmação do compositor: “Pensa que eu como compositor passo meu tempo em exercícios técnicos? Estudo história, o país, a língua, os costumes, as origens do povo. Sempre fiz isto, e destas fontes, tanto espirituais como práticas, tenho extraído minha arte” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 193).

2.1 VILLA-LOBOS E A VISÃO DE MUNDO ROMÂNTICA

“Todos os povos fortes devem saber cantar em coro!” (VILLA-LOBOS, 1991).

Compreendemos o romantismo como um movimento de ideias e valores que impregnaram todo o universo musical na América Latina, a partir do final do século XIX, através dos estudos de folclore, como demonstrado por Juliana Pérez González (2015)⁹. Nesse contexto, o uso e a valorização recorrentes das tradições da música oral no repertório de compositores da música nomeada erudita (acadêmica, ensinada nos conservatórios, institucionalizada), estiveram relacionados às edificações das identidades nacionais, sendo o folclore a base fundamental de formação da consciência musical de uma nação.

Para não correr o risco de enquadrarmos Villa-Lobos num conjunto de ideias coerentes e lineares, relacionadas a esse ou aquele movimento específico, é importante mencionarmos

⁸ “Corpus textual” ou “corpus do escritor” é uma expressão utilizada pelo estudioso da História Intelectual, Dominick Lacapra (1983).

⁹ Juliana Pérez González no livro “Da música folclórica a música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular” (2015) traça uma genealogia do conceito de música popular no Brasil, especialmente através da obra de Mário de Andrade.

que seu âmbito de influência musical é amplo. É possível estabelecermos uma proximidade da sua obra com o nacionalismo musical russo, representado por um grupo de compositores que, a partir do século XIX, introduziu elementos da cultura popular nacional em suas obras, buscando a afirmação de sua identidade musical ante o “colonialismo cultural” europeu¹⁰. Também podemos fazer alusão ao impressionismo musical e às vanguardas francesas que tiveram uma influência significativa no desenvolvimento da arte modernista no Brasil, bem como todo o universo de compositores clássicos da cultura musical europeia, sem esquecermos, é claro, dos grupos de chorões da música popular/urbana carioca que também integraram seu leque de formação musical. Nesse sentido, foi característica do estilo de Villa-Lobos certa flexibilidade em relação às correntes estéticas de seu tempo, como lembra Adhemar Nóbrega, em conferência realizada em 1969, “nele não havia lugar para as minuciosas perquirições sobre o entrechoque de escolas nem sobre os caminhos cruzados das correntes estéticas” (NÓBREGA, 1969, p. 25).

Alguns aspectos, no entanto, possibilitam relacionarmos todas essas influências musicais, aparentemente dispersas:

1) A existência de fronteiras fluídas entre os universos da música popular e da música erudita. Neste caso, reconhecemos a necessidade de superação da dicotomia mais representativa do universo da pesquisa musical, que é a separação entre os dois universos musicais mencionados (o popular e o erudito), como categorias essencializadas.

A fusão entre uma cultura popular e outra erudita esteve no âmago do pensamento modernista que buscava “orquestrar” todas as manifestações da cultura nacional em benefício da criação de uma identidade brasileira capaz de amalgamar, numa síntese, o que Miguel Wisnik nomeou o “coro dos contrários”. Sobre o contexto do modernismo intelectual da década de 1920, refere esse autor:

Com todas as diferenças que nele se abrigam, ou que nele brigam, o período tem como nota cultural dominante a expectativa de um Brasil transformado pelo alto, por intelectuais modernizantes e comprometidos com a orquestração das forças populares e nativas, inclusive e às vezes principalmente naquilo que o país possa conter de arcaico, inconsciente e dissonante. Contentes e descontentes se unem num coro dos contrários que tem como pressuposto comum a cultura e a nação, para as quais se

¹⁰ Para MASSIN (1997), o nacionalismo musical russo, do século XIX, representou a emancipação da cultura nacional russa, ante a influência europeia que se fazia ver na língua (uso recorrente do francês em Petersburgo) e nas bibliotecas “cheias de obras de Montesquieu, Rousseau, Marivaux, Voltaire, etc” (MASSIN, 1997, p. 819). Entre os compositores do nacionalismo musical russo, estão Mili Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Aleksandr Borodin (1833-1887) e Rimski-Korsakov (1844-1908). Esses compositores “elaboravam seu estilo com base no folclore, nos cantos populares ou nos cantos religiosos da Igreja Ortodoxa” (MASSIN, 1997, p. 822). Segundo o compositor Frances Paul Le Flem, “Villa-Lobos não imita, mas repete por sua conta o sucesso dos Russos” (LE FLEM, 1969, p. 195).

busca muitas vezes uma formulação totalizante, pendendo turbulentamente para a sinfonia e para o carnaval, para a utopia anárquica e para o impulso autoritário (WISNIK, 2007, p.62).

Numa outra perspectiva, não contrária a recém exposta, Juliana González (2015) observa que no contexto do início do século XX, na América Latina, foi notável uma aproximação conceitual entre a música nacional (dos compositores nacionalistas, como Villa-Lobos) e a música popular, especialmente através do aproveitamento do folclore¹¹. Este aproveitamento, no entanto, é estabelecido a partir de uma concepção hierarquizada, como podemos observar no trecho de uma oração criada por Villa-Lobos, em homenagem a Santa Cecília: “Ilumina os que desejam ajudar a arte no Brasil/Esclarece os que confundem a manifestação popular nativa, boa mais, inculta, com a expressão da arte cultivada” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 59). Esta mesma hierarquia está presente no pensamento de Mário de Andrade que, como se sabe além de escritor, foi músico e pesquisador da música brasileira: “Uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” (ANDRADE, 1972, p. 13).

Dessa forma, considerando que a maior parte da formação de Villa-Lobos se deu através de uma educação musical ancorada nos compositores da tradição europeia, o seu trabalho de elaboração musical sob o material folclórico e popular revela uma compreensão valorativa e hierárquica da cultura de uma forma geral. Esta constatação não implica, como vimos, em desconsiderar os intercâmbios entre uma cultura popular e outra erudita. As vias de trocas existiram, embora estivessem envolvidas nesses jogos de poder.

2) Apesar do engajamento de Villa-Lobos com o movimento modernista, a priori, um movimento de recusa dos valores “românticos”, as gerações do nacionalismo musical no Brasil usaram e abusaram largamente das fontes folclóricas e estavam em sintonia com essa visão de mundo. Nesse caso, poderíamos inclusive indagar se não seria correto considerar o modernismo musical no Brasil como um movimento que não deixou escapar, na sua essência, valores próprios do romantismo através desse verdadeiro “culto ao folclore”. Este “culto”, no entanto, não está associado a uma “nostalgia passadista”, visto que a própria hierarquia

¹¹ É preciso observar, contudo, que no pensamento de Villa-Lobos, folclore não é sinônimo de popular: “Tornemos, pois, bem claro, que *música popular* significa apenas essa espécie de música que o público tanto aprecia, independente de seu valor, sua origem e seu tipo, um número de revista que esteja no cartaz, a *Rêverie* de *Shumann* e a *Tosca* de Puccini são todas músicas populares porque o povo as conhece, as aprecia e as canta. Música, folclórica, no entanto, é cousa inteiramente diferente. A música folclórica é a expansão, o desenvolvimento livre do próprio povo expresso pelo som. Mesmo se tal música não é popular, continua a ser folclórica” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 2).

estabelecida pelo compositor entre uma cultura popular e folclórica e outra erudita remete a uma noção de aprimoramento musical, de um “progresso” musical.

O que liga, portanto, este compositor a uma visão de mundo romântica é a ideia de “comunidade”, a noção de que “as culturas são indivíduos coletivos”; a importância atribuída a noções de “imaginação criadora” e do ego como fonte de valor, como veremos. Estes últimos aspectos estão relacionados às interpretações posteriores da obra do compositor¹². Antes de continuar, contudo, é preciso dizer que entendemos o romantismo na esteira de Michel Löwy e Robert Sayre (1995), como um conjunto de ideias e valores não restritos ao século XVIII, muitas vezes antagônicos e de natureza contraditória – individualista e comunitário; cosmopolita e nacionalista; conservador e revolucionário – e como um fenômeno que não se restringiu ao universo artístico e literário.

A identificação de uma nação segundo seus traços identitários está implicada na construção de laços entre sujeitos para que estes se vejam pertencentes a uma mesma comunidade política e cultural. Nesse sentido, consideramos que os elementos originários do pensamento romântico continuaram influenciando na definição de nação ao longo do século XX, como a própria noção de comunidade.

A fixação de uma “consciência musical” brasileira, ambição máxima do pensamento de Villa-Lobos, perpassa essa discussão. Na medida em que o compositor associa-se à política de Getúlio Vargas (1930-1945), através da organização do ensino do Canto Orfeônico, fica mais evidente tal ambição:

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, as suas tendências naturais e o seu ambiente próprio (VILLA-LOBOS, 1941b, p.8).

Num outro sentido, a “exigência de comunidade” torna-se um imperativo no pensamento de Villa-Lobos. Ela se expressa através da dissolução do indivíduo na ideia de nação:

O canto orfeônico, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades (VILLA-LOBOS, 1941b, p. 11).

¹² Para citar, na obra *História da música no Brasil*, Vasco Mariz (2000) associa a existência de um talento inato do compositor ao sucesso de sua elaboração artística.

Para Villa-Lobos, a criação de uma “consciência musical brasileira” passava pela união de todos os elementos da cultura musical folclórica, traduzida num tipo de linguagem universal, mas genuinamente brasileira e capaz de ser reconhecida como “nacional” dentro e fora da nação. A base dessa forma de compreensão das culturas nacionais como “indivíduos coletivos” pode ser encontrada no pensamento romântico alemão, em especial na obra do filósofo Johann G. Herder (1744-1803). O antropólogo Louis Dumont (1985), ao localizar o romantismo “anti-iluminista” no interior da ideologia moderna, mostrou como Herder construiu as bases de seu pensamento na afirmação da diversidade cultural das nações que, a seu ver, constituíam comunidades específicas, “um povo Volk, onde a humanidade exprime cada vez de modo insubstituível um aspecto de si mesma” (DUMONT, 1985, p. 126). Mais de um século depois de Herder, Villa-Lobos afirma que todo povo tem o direito de ter, “sentir e apreciar a sua arte, oriunda da expressão popular mas, nunca o de julgá-la definitiva, em relação ao universo. Só é arte definitiva dos sons aquela que se faz compreender numa expressão universal, embora possuidora de caracteres específicos”(VILLA-LOBOS, 1991, p.6).

Na leitura do compositor brasileiro, a música como expressão de um povo só poderia adquirir valor universal quando traduzida para uma linguagem universal. Mas, ao mesmo tempo, para ser nacional, ela deveria exprimir sua originalidade, seus conteúdos particulares, como afirma em discurso de improviso proferido na ocasião da entrega do título “Cidadão Paulistano” na câmara municipal de São Paulo em setembro de 1957:

Conheço o Brasil do sertão, do interior, onde existe o beri-beri, onde existe a febre, os mosquitos, os jacarés, as onças, os bichos, enfim os irracionais. Deste Brasil, que é Brasil grande, que é Brasil original, que me inspirou para merecer a consideração e o conceito da cultura estrangeira, não me esqueço nunca, porque é neste princípio do homem que nasce numa terra, que se embeleza dela mesma para se enfeitar dela mesma e se mirar nela mesma é que sinto o que pode ser de universal, porque pra mim quanto mais somos da terra que nascemos, mais somos universais (VILLA-LOBOS, 1969, p. 111).

O acordo entre “particular” e “universal” encontra, nesse caso, igual correspondência na combinação herderiana entre os elementos individuais e holistas na compreensão das culturas nacionais. O indivíduo se dissolve na comunidade, mas cada comunidade se expressa por uma cultura particular.

Segundo Dumont, para Herder,

Todas as culturas são postuladas de direito igual. É evidente que isso só é possível porque as culturas são vistas como outros tantos indivíduos, iguais apesar de suas diferenças: *as culturas são indivíduos coletivos*. Herder transfere o individualismo, que ele acaba de transcender de modo holístico para o plano elementar, para o plano

de entidades coletivas até então desconhecidas ou subordinadas (DUMONT, 1985, p.127).

Ao estabelecer o que denomina “subcultura” alemã, distinguindo-a de uma “subcultura” francesa, Herder situa-se na origem da “teoria étnica das nacionalidades”, segundo Dumont (1985, p.128). A definição de povo “Volk” passa, essencialmente, pela definição dos caracteres étnicos que o compõem e que fundamentam a cultura. Nesse caso, a cultura musical de uma nação, expressa pelo folclore e/ou pela música popular. Para Villa-Lobos, “a arte da música, que pode ser folclórica e popular, ou nem uma coisa nem outra, representa a mais alta expressão criadora de um povo. A grande música, a mais alta é a que, originando-se numa das fontes, alcança, no entanto, uma expressão humana universal” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 2).

Villa-Lobos fazia questão de distinguir a música folclórica da música popular. Enquanto a primeira era apreciada pelo público, embora, muitas vezes, “desprovida de valor”, a segunda seria a “expansão, o desenvolvimento do próprio povo expresso pelo som” ou ainda, como conclui, “a música folclórica é a sua expressão biológica” (1991, p. 2). Ou seja, o folclore como expressão da cultura e da “raça”, constituir-se-ia como a síntese da identidade de um grupo, ou de uma sociedade em relação às outras.

A visão de mundo romântica alcançou a obra dos compositores da América Latina no final do século XIX, através dos estudos de folclore e sua respectiva utilização como “matéria-prima” para a criação musical. O romantismo, neste caso, forneceu as bases filosóficas para afirmação de uma música de caráter nacional, influenciou numa visão dialógica do individual com o coletivo e numa compreensão das culturas nacionais como portadoras de características únicas que são construídas numa relação de alteridade com as demais nações. Ainda, utilizando a atuação do pensamento de Herder do romantismo, citamos a afirmação do historiador Astor Diehl:

No sentido de Herder, são os sentidos e sentimentos interiores das culturas, entendidas como representações, que permitem firmar suas especificidades. Essa é uma razão pela qual Herder, como um dos precursores do Romantismo, enfatizou o papel das artes, da poesia, da literatura e das canções, enfim, da própria cultura popular, que desembocaram numa série de disciplinas como forma de assegurar pedagogicamente os espaços de sociabilidade, da estética e, porque não dizer, da estruturação dos próprios Estados emergentes daquele contexto (DIEHL, 2007, 323).

O nacionalismo musical imergiu no século XVIII por toda Europa e chegou ao Brasil num período de efervescência dos debates identitários. Situamos Villa-Lobos no quadro dos interpretes da nação que buscaram na ideia de origem híbrida do povo a condição elementar do “ser nacional”, contribuindo, nos período político a partir de 1930, para a afirmação de um

Estado centralizado a partir da disseminação de uma noção coletiva da cultura através do canto orfeônico. Por ora, podemos considerar a obra de Villa-Lobos no entrecruzamento de uma essência romântica e uma técnica modernista.

O próximo tópico trata justamente do contexto intelectual brasileiro que elaborou noções acerca da identidade no decorrer do século XX. Aqui, ao que parece, o nacionalismo musical brasileiro encontrou sua equivalência no pensamento historiográfico e sociológico.

2.2 DEBATES IDENTITÁRIOS NO BRASIL: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS

Não foram poucos os intelectuais da América Latina, sobretudo no Brasil das primeiras décadas do século XX, que, em algum momento de suas obras, debruçaram-se sobre a questão racial. A raça como condenação ou a raça como redenção das sociedades latinas, desenhada de forma muito imprecisa e heterogênea em cada discurso, foi, sem dúvida, o traço mais insistentemente acionado para pensar a questão identitária no Brasil. Discorrer acerca dos discursos considerados mais expressivos nesse contexto é fundamental para compreender o cenário intelectual em que Heitor Villa-Lobos esteve inserido, bem como os efeitos desses discursos na sua obra.

Ao pensar a raça relacionada à questão identitária e nacional, grande parte da elite intelectual da primeira República respondia às teses do racismo científico dos finais do século XIX, que relacionavam a miscigenação com o fracasso civilizatório e associavam determinações biológicas e geográficas com inferioridade e decadência. São imagináveis os efeitos dessas teses num país conhecido internacionalmente como uma nação de mestiços. Nesse sentido, pensar a problemática racial era indispensável para a afirmação identitária brasileira, e os discursos produzidos a partir de então foram imensamente variáveis. Nesta breve digressão, o que nos interessa é percorrer o pensamento de alguns intelectuais que viram na miscigenação uma condição positiva da população no Brasil, seja para conduzir ao seu gradual branqueamento¹³, seja para enaltece-la como um processo sem o qual a colonização seria irrealizável – ou, ainda, para consolidar a ideia de uma democracia racial no Brasil a partir da visão idílica de uma confluência harmoniosa de raças em uma nação de natureza exuberante.

¹³ É preciso observar que não consideramos que a chamada “tese do branqueamento” apresentava a miscigenação como fator positivo da sociedade brasileira. Seu traço favorável, para intelectuais como Batista de Lacerda, assentava-se apenas no princípio de que ela se constituía como uma “ponte” para o branqueamento da população.

As linhas que separam as várias abordagens raciais nesse contexto são muito tênues. Distinguir o que constitui um discurso eugenista, higienista ou sanitarista no Brasil seria um esforço intelectual quase impossível, para não dizer desnecessário. A maioria dos pesquisadores que se debruçam nessa questão, atualmente, prefere sublinhar a maneira como os discursos foram recriados por intelectuais brasileiros que respondiam à sua realidade. Nesse contexto do início do século XX, havia uma clara disputa entre a classe médica, que se sentia mais capaz e detentora dos conhecimentos necessários para organizar a vida biológica e social da nação. Com o tempo, interesses políticos distintos levaram à independência de certas disciplinas e à criação de novos “campos de saber-poder” mais autônomos em relação à medicina, como a eugenia e a higiene (DIWAN, 2012, p.115).

Apesar de toda a aparelhagem teórica que se configurou mundialmente em torno da questão racial, foi notório o esforço de intelectuais desse contexto para afastar a nuvem determinista que pesava sob o céu multifacetado da raça no Brasil. Da mesma forma, era imprescindível que, para se inserir num debate internacional, as teses criadas para resolver a questão racial no país fossem ornamentadas com aparato cientificista, pelo menos na polidez de linguagem e nos argumentos que intencionavam conferir certa autoridade aos discursos. Em 1911, o antropólogo e diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro, João Batista de Lacerda, e o médico e antropólogo estagiário do mesmo museu, Roquete-Pinto, representaram o Brasil no Congresso Universal da Raça, realizado em Londres. Nesse congresso, apoiado em grande parte por dados fornecidos pelo ainda jovem Roquete-Pinto, Lacerda defendia o que mais tarde ficou conhecido como “tese do branqueamento”. Segundo a sua teoria, a miscigenação, longe de promover a degeneração moral e física da população brasileira, conduziria a seu total branqueamento e, em menos de um século, ou seja, ainda antes do final do século XX, o Brasil seria uma nação de brancos. Segundo Souza e Santos,

Em sua compreensão, esse processo deveria ocorrer por três motivos principais. Em primeiro lugar, devido à “seleção sexual”, os mulatos procurariam sempre parceiros que pudessem “trazer de volta os seus descendentes para o tipo branco puro”, removendo os aspectos característicos da “raça negra”, inclusive o “atavismo”. Além disso, a crescente entrada de imigrantes europeus no país, somada aos problemas sociais, e o abandono que os negros foram obrigados a enfrentar desde a escravidão, traziam a perspectiva futura de uma nação inteiramente branca (SOUZA E SANTOS, 2012, p.754).

É muito claro o papel representado pela imigração como base dos argumentos sustentados por Batista de Lacerda na cruzada pelo ideal racial. O incentivo a certos contingentes de imigrantes estendeu-se por toda primeira metade do século XX, culminando com a política de criação de cotas, que acabou restringindo a entrada de etnias consideradas

não assimiláveis no governo de Vargas. Como afirma Gyralda Seyferth (1996), o papel do imigrante era o de concorrer para a formação de um “tipo” brasileiro que, evidentemente, deveria ser muito próximo a um tipo branco, europeu, com predisposição à assimilação. Assim, a composição social brasileira estaria relacionada à “formação de um tipo racial que aos poucos, seletivamente, se desembaraça dos tipos inferiores” (SEYFERTH, 1996, p. 51), ou seja, negros e mestiços de toda ordem.

Seguindo a linha de raciocínio oferecida pela tese do branqueamento, com o largo incentivo ao processo de miscigenação, as populações referentes aos tipos considerados inferiores tenderiam a sumir, ou praticamente desaparecer, do território nacional. Por isso, as expedições científicas, neste contexto, contavam com uma gama de cientistas e antropólogos físicos que coletavam variedades de informações, especialmente das comunidades indígenas que povoavam regiões pouco exploradas do país e que, segundo suas previsões, estariam prestes a desaparecer. Este foi o caso da expedição Rondon, que desde 1907 sondava os sertões inexplorados da região do Mato Grosso e Amazônia, com a finalidade de estabelecer comunicação entre essas regiões e a então capital, Rio de Janeiro, a partir da criação de estações telegráficas. Roquete-Pinto fez parte da expedição de 1912, quando recolheu entre os índios Parecis, da Serra do Norte – hoje localizada no Estado de Mato Grosso – uma quantidade imensa de informações, dados antropométricos e da cultura de uma forma geral, que foram compilados em 1917, no livro “Rondônia”. Dizia Roquete-Pinto, acerca da excursão de 1912: “tentei tirar um *instantâneo* da situação social, anthropologica e ethnographica, dos índios da Serra do Norte, antes que precipitasse o trabalho de decomposição que nossa cultura vai nelles processando” (1917, p.15). São frutos dos materiais recolhidos por Roquete-Pinto entre os índios da Serra do Norte alguns temas melódicos utilizados por Villa-Lobos anos mais tarde.

Além da tese do branqueamento, outra corrente de intelectuais relacionados à chamada Liga Pró-Saneamento (1918), liderada por Belisário Penna e Arthur Neiva, estendia o olhar para as populações dos sertões e periferias e concluía que não era a raça o problema da degeneração social, mas que o Brasil era uma nação de doentes e que a doença era resultado do descaso das elites políticas e intelectuais. Roquete-Pinto e Monteiro Lobato acabaram alinhando-se à causa que promovia um rompimento significativo com as teses do determinismo racial. A expressão que melhor ilustra o movimento é a de Monteiro Lobato, ao revisar a imagem que havia construído de Jeca Tatu, em 1918, no livro e conto de mesmo nome, *Urupês*, ao afirmar que “O Jeca Tatu não é assim. Ele está assim.” Admitia, com isso, que a indolência e a improdutividade não eram condições inatas ao caboclo, que passara a

assumir, no lugar do indígena, uma imagem menos idealizada do que constituía a população brasileira. Para Lima e Hochman, o movimento pelo saneamento no Brasil “teve papel central e prolongado na reconstrução da identidade nacional a partir da identificação da doença como o elemento distintivo da condição de ser brasileiro” (1996, p. 23).

Havia, portanto, um movimento que reivindicava a unificação dos sistemas de saúde e saneamento e que reorientou o debate racial no Brasil, aproximando-o muito do campo higienista. É muito difícil identificarmos o “raio” de influência desses discursos nas abordagens que são apresentadas como símbolo de mudança epistemológica na interpretação da raça no Brasil, como na obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala* (1933). Mesmo este autor apresenta o meio físico e fatores como alimentação e doença como condições significativas na composição da população brasileira. Nesse sentido, concordava Freyre com Roquete-Pinto, quando, por exemplo, o segundo afirmou, em 1929, no Congresso Brasileiro de Eugenia, que não são apenas cafuzos e mulatos que representam o Brasil, mas “cafuzos e mulatos doentes” (FREYRE, 2006, p.31).

As interlocuções entre intelectuais como Freyre, obstinado em separar cultura e raça e salvar o Brasil do estigma que pesava sobre a composição racial da população, e um intelectual da antropologia física, como Roquette-Pinto, foram viabilizadas pela orientação interpretativa que a disciplina assumiu com as pesquisas do Museu Nacional, entre 1910 e 1930. Segundo Santos (1996, p.9), embora Roquete-Pinto não tenha abandonado por completo a dimensão racial/ biológica dos seus estudos, expressões como “inferior”, “primitivo”, “atrasado”, que são recorrentes na sua obra *Rondonia* (1917), são atribuídas a aspectos relativos à cultura popular brasileira e explicadas pela concepção linear que o intelectual tinha acerca dessa categoria. Há, portanto, uma separação, ainda que não muito definida, entre cultura e raça no pensamento de Roquette-Pinto, o que permitiria algumas correspondências entre ele e Gilberto Freyre, especialmente em razão da influência da antropologia de Franz Boas nas interpretações sobre raça e etnicidade na América, a partir de 1920.

Uma separação evidente entre “cultura superior” e “cultura inferior” também pode ser encontrada em várias afirmações de Villa-Lobos, que entendia que o folclore, de qualquer procedência, representava uma “base primitiva da música”. Inclusive é muito comum encontrar nos seus escritos comparações e analogias entre uma “mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo e a mentalidade infantil”, ao relacionar o ensino do folclore à educação primária, estabelecendo, assim, um aproveitamento do folclore a partir de uma

concepção hierarquizada. Acerca da educação musical através do folclore, afirma o compositor,

É perfeitamente intuitivo que a consciência musical da criança não deva ser formada tão somente pelo estudo dos mestres clássicos estrangeiros, mas, simultaneamente, pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que facilmente se compreende, entre a analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea, e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva (VILLA-LOBOS, 1991, p. 33.).

A crença no folclore como uma base primária e primitiva— e também de que a cultura no Brasil se encontrava em estado gestacional— revela uma percepção essencializada e evolutiva dos processos culturais. Isso quer dizer que, para intelectuais como Villa-Lobos, a cultura fazia parte de um projeto em andamento no Brasil. Era preciso, portanto, estabelecer suas bases, seus contornos e os elementos que melhor poderiam representá-la, acionando e produzindo narrativas que definissem a nação segundo aquilo que a diferenciava das demais. Temos aqui um verdadeiro culto às bases folclóricas e às culturais híbridas, assim como uma compreensão transfigurada da miscigenação, não mais reconhecida como um aspecto negativo da população, mas como um marcador de identidade.

2.2.1 Teoria das três raças fundadoras

A ideia quase idílica de um Brasil híbrido e diverso, resultado da interação entre as matrizes raciais consideradas originárias – a negra, a indígena e a portuguesa - permeou boa parte das representações sobre o Brasil entre o final do século XIX e o decorrer do século XX. A propósito, o processo de miscigenação tornara-se, por muito tempo, parte de um argumento que anulava a possibilidade de se pensar a existência de racismo no Brasil. Ora, como considerar o racismo um elemento que caracterizaria uma sociedade na qual a miscigenação se constituía como um traço fundamental da sua identidade?

Essa ideia de origem da população como resultado da interação de três raças fundadoras é uma concepção que atravessa o pensamento de diversos intelectuais, dentre os quais, o do naturalista alemão Karl Von Martius. Como resultado de uma expedição científica para o Brasil, no século XIX, este autor elaborou a monografia “Como deve ser escrita a História do Brasil”, que foi publicada no jornal do Instituto Histórico e Geográfico, em 1845. Nesse texto, Von Martius indicou um caminho para a historiografia brasileira, traçando algumas diretrizes para o pesquisador que se aventurasse em tal empreendimento, ou seja, o

de escrever uma história de seu país considerando sua origem na fusão de três raças, a saber: a índia (indígena), a portuguesa e a etiópica (negra). Nesse documento, Von Martius afirma:

Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da providência predestinou ao Brasil esta mescla. O sangue português em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica. Em a classe baixa tem lugar esta mescla e como em todos os países, se formam as classes superiores dos elementos das inferiores; e por meio delas se vivificam e fortalecem assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças, que daí a séculos influirá poderosamente sobre as classes elevadas, e lhes comunicará aquela atividade histórica para a qual o Império do Brasil é chamado (MARTIUS, 1956, p.443).

A elaboração de Von Martius nos remete a uma visão clássica acerca da origem e da formação da sociedade brasileira. A “mescla das raças” se apresentava como condição inseparável de “ser brasileiro”, pois ela seria intrínseca à gênese da própria nação. Para citar, entre outras obras da historiografia brasileira que seguem essa linha, podemos mencionar a de Afonso Celso, *Porque me ufano do meu país*, de 1900, em que este diz, “é hoje verdade geralmente aceita que, para a formação do povo brasileiro, concorreram três elementos: o selvagem americano, o negro africano e o português. Do cruzamento das três raças resultou o mestiço que constitui mais de metade da nossa população” (AFONSO, 2001, p. 64).

Finalmente, o ápice desta orientação interpretativa da composição racial da população brasileira encontra-se na já mencionada obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, que muitas vezes é equivocadamente indicada, ou melhor, isolada, para representar a origem de um discurso que viria a marcar por muitas décadas a compreensão de raça no Brasil, que é a do chamado “mito da democracia racial”. O título do livro, publicado pela primeira vez em 1933, indica a proposta de Freyre ao estabelecer a relação entre a Casa Grande “&” a Senzala: sua tese alude à existência de um “equilíbrio de antagonismos” durante a estruturação da sociedade brasileira no período colonial, como explica:

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido (...) um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura européia e a indígena. A européia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: O senhor e o escravo (FREYRE, 2006, 116).

A casa grande, dessa forma, representava um ambiente de confraternização, um símbolo da dinâmica social no Brasil daquela época. Para Gilberto Freyre, características como a plasticidade (capacidade de adaptação) e ausência de uma consciência de raça constituíram as condições para criação de “zonas de confraternização” entre portugueses e as

matrizes étnicas africanas e indígenas. A predisposição à miscibilidade do colonizador, assim, permitiu que fosse esse, e não outro, o “tipo” ideal para formação da sociedade brasileira. Num período de ascensão do nazismo na Europa, Gilberto Freyre faz um verdadeiro elogio à miscigenação, apontando-a como a marca da identidade nacional.

O equívoco em isolar a obra de Gilberto Freyre e responsabilizá-la pela origem do discurso da democracia racial assenta-se em duas razões principais: primeiro, como aponta Guimarães (2007), Gilberto Freyre só utilizará a expressão “democracia étnica” anos depois do lançamento de *Casa Grande & Senzala* – mais precisamente, nos seus anos de militância contra o integralismo, quando o conceito de “democracia” era, nesse caso, utilizado para referir-se mais ao plano social do que ao político.

Segundo, interpretações positivas acerca da miscigenação e da raça no Brasil atravessaram o pensamento de muitos intelectuais que as atualizaram, transformaram e buscaram assinalar uma essência e uma origem identitária para o Brasil daquela época. Por isso, mais do que indicar como são articuladas essas narrativas na obra de autores consagrados da historiografia brasileira, por exemplo, é pertinente também mostrar como intelectuais que não são comumente mencionados nas discussões dessas questões, como é o caso de Villalobos, dividiam e compartilhavam as concepções que circulavam em seus contextos políticos, sociais e culturais. Dessa forma, preferimos reconhecer a existência de uma rede autoral, ou seja, mais importante do que atribuir uma origem a essa orientação do discurso racial é mostrar como ela pode ser reconhecida em diversas obras, indicando sua expressividade e influência na construção identitária da população no Brasil.

Essas narrativas que invadiram o cenário e as discussões sobre identidade nacional, mais incisivamente a partir da década de 1920 e, em especial, a partir de 1930, ganharam importantes contornos políticos. Como já mencionado, é nesse contexto que desponta o emblemático e persistente discurso da democracia racial, que durante décadas viria a orientar a compreensão acerca das relações raciais no Brasil. A ideia de democracia racial explicava uma realidade superficialmente considerada. Partia do princípio de que não havia impedimento de ascensão social em função da cor e de que negros e brancos conviviam em plena harmonia no país. Quando a Unesco, desde 1950, passou a patrocinar uma série de estudos para melhor compreender como se configuravam as relações raciais num país que poderia servir de exemplo e inspirar movimentos antirracistas pelo mundo, levando em conta os eventos da Segunda Guerra, intelectuais como Florestan Fernandes já descartavam a existência de uma democracia racial que, pelo contrário, passava a representar “a senha do racismo à brasileira, um mito racial” (GUIMARÃES, p.19, 2007). Nas décadas seguintes,

embora se deva considerar o avanço nos debates acadêmicos, especialmente depois da “abertura democrática”, o discurso da democracia racial, como sabemos, continuou perseverando no terreno arenoso do senso comum.

O elogio à miscigenação e a celebração da diversidade e do híbrido, que acabaram sendo usados para reforçar a ideia de inexistência do racismo no Brasil, não são elementos isolados na obra de autores pontuais da historiografia e sua permanência pode ser explicada, justamente, pela amplitude e influência que tiveram sobre muitos intelectuais. Nesse sentido, o vínculo entre Villa-Lobos e Gilberto Freyre, observável em alguns textos do autor de *Casa Grande & Senzala*, é ilustrativo. Podemos, inclusive, indicar que em algumas situações o compositor e o escritor constituíram interpretações muito próximas acerca da identidade nacional.

No livro de Gilberto Freyre, *Vida, forma e cor* (1962), composto de pequenos ensaios críticos da obra de escritores, pintores e músicos, o autor indica uma relação de amizade com Villa-Lobos e uma nítida comunhão de ideias sobre o Brasil. Como a maior parte dos intelectuais de sua época, Villa-Lobos e Gilberto Freyre registram em suas biografias a experiência no exterior no período de afirmação das suas obras no decorrer da década de 1920. Podemos supor a importância que o olhar “de fora” proporcionou a esses intelectuais, não apenas na perspectiva da influência das impressões sobre o Brasil que circulavam no estrangeiro, mas também no desejo de construir uma interpretação e narrar uma identidade brasileira. Inclusive, era pretensão de Villa-Lobos a consolidação de uma parceria entre ambos os intelectuais para a construção de uma interpretação musical para o Brasil, como relata a seguinte passagem de Freyre,

Desejava que eu lhe escrevesse o texto para uma interpretação musical do Brasil como uma constelação de regiões, cada uma, a seu ver, não só com um caráter, porém uma vocação; e todas formando um complexo que só tinha sentido sendo ao mesmo tempo uno e diverso. Esperei, durante anos, que pudéssemos nos encontrar para um convívio de pelo menos uma semana que nos permitisse preparar, ajustando literatura e música, a “interpretação do Brasil” concebida por ele; e para a qual não admitia outro colaborador que não fosse o já velho amigo em cujos ensaios de escritor dizia encontrar, mais do que em ninguém, o Brasil que ele desejava interpretar como compositor poeta. (1987, p. 74).

Para Gilberto Freyre, Villa-Lobos revelava-se como um “intérprete do que continuava a haver de ameríndio no brasileiro” (FREYRE, 1987, p. 74), acusando informalmente o compositor de supervalorizar a influência do negro na cultura nacional. No entanto, sua narrativa musical, especialmente a presente nos discursos impressos no seu material didático criado para o ensino de canto orfeônico a partir de 1930, apontam para uma abertura sem

precedentes no reconhecimento de que a música brasileira assentava-se numa matriz étnico-folclórica extremamente híbrida e que era esta a sua marca e identidade. Portanto era justamente esse aspecto que a caracterizaria e, por sua vez, revelaria a singularidade do Brasil frente às demais nações. A proximidade com que buscaram narrar a nação, com especial atenção e valorização das expressões folclóricas de cada região do país como um conjunto “diverso e ao mesmo tempo uno”, possibilita afirmar que a música do compositor seria, em muitos casos, homóloga ao pensamento transposto, em ondas sonoras, de Gilberto Freyre. Como afirma o escritor em ocasião de uma palestra proferida no Festival Villa-Lobos em 1982:

Direi que, no caso de Villa-Lobos, ele parece ter sido influenciado, como carioca, em grande parte, por impactos sociais, e direi que esses impactos sociais se tornaram nele sócio-musicais. É um assunto para um estudo detalhado do que se pode chamar, ao lado de uma sócio-lingüística, uma sócio-musicalidade. [...] Vamos imaginar que, como sócio-músico, ele começou a absorver em si influências sócio-musicais vindas para um morador, como ele, quando plasticamente jovem, de um Rio de Janeiro, capital na época do Brasil, como sons não abstratamente sons porém sons sociais confluentes, que viessem a confluir nele, carioca, dando-lhe uma perspectiva trans-carioca, ultra-carioca, pan-brasileira. Villa-Lobos foi, decerto, assim, sócio-músico, um dos maiores compositores que o mundo tem visto, um pan-brasileiro supremo, não só carioca, não só do sul do Brasil, mas um pan-brasileiro que chegou a compreender os Brasis mais remotos, os mais remotamente gaúchos, os mais remotamente amazônicos (Freyre *apud* Guérios, 2009, p. 85)¹⁴.

Diante dos contextos intelectuais explorados, podemos afirmar que Villa-Lobos não permaneceu alheio às tendências que lhe rodeavam. Dessa forma, é possível perceber que sua obra não se trata do resultado, apenas, de uma influência proporcionada por um quadro musical abrangente. Tampouco, ela é a consequência de uma suposta genialidade inata. Consideramos que o conteúdo nacionalista na obra de Villa-Lobos permitiu ao compositor trafegar entre os debates historiográficos e sociológicos que atravessaram o pensamento intelectual brasileiro daquele contexto, o panorama musical num nível local e internacional e as correntes estéticas das vanguardas brasileiras.

O nacionalismo musical imerso na visão de mundo romântica, que chegou à América Latina no final do século XIX, não entrou, neste caso, em confronto com os “vanguardismos” imperantes nos cenários artísticos e literários. Pelo contrário, a busca pela identidade nacional como projeto da primeira geração modernista recolheu o nacionalismo musical no seio do movimento, embora estes intelectuais vanguardistas pregassem o abandono das perspectivas passadistas. Foi através da liberdade formal e da escolha de conteúdos “genuinamente

¹⁴ FREYRE, Gilberto. Villa-Lobos revisitado. Transcrição da palestra proferida no Festival Villa-Lobos em 1982.

nacionais” para compor que Villa-Lobos foi, por excelência, o compositor representante do modernismo brasileiro de 1922.

CAPÍTULO III

CONTEXTO INTELECTUAL (II): ARTE MODERNA NO BRASIL, INTELECTUAIS NA POLÍTICA

O único compositor brasileiro a apresentar suas obras e participar diretamente da famosa Semana de Arte Moderna de 1922 foi Villa-Lobos. Essa ocasião marcou oficialmente seu vínculo com a primeira geração modernista no Brasil, que reivindicava a libertação dos artistas dos cânones europeus, que direcionavam seus olhares para a realidade e impediam a efetivação de uma independência da cultura nacional. Mais do que redefinir os códigos estéticos da arte no Brasil, os modernistas buscavam a superação do culto aos modelos do passado e da tradição artística europeia, questionando os valores e os ideais de beleza que impregnavam a preferência e o gosto, especialmente, das elites nacionais.

A exigência de uma arte genuinamente brasileira se configurou num tipo de nacionalismo crítico e politicamente engajado entre os modernistas. Os intelectuais sabiam da importância das suas ideias articuladas na construção de um projeto cultural para a nação, especialmente no que diz respeito ao entrelaçamento da cultura intelectual com a folclórica e popular. Para utilizar as palavras de Schwartzman, Bomeny e Costa (2000, p. 97), na perspectiva de Mário de Andrade, o modernismo “buscava uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada”. Por isso, alguns dos mais representativos nomes do movimento perceberam a oportunidade de ocupar cargos de ação educativa e cultural, no governo de Getúlio Vargas, como uma maneira efetiva de conciliar o plano das ideias com o da prática política, bem como de garantir certa estabilidade profissional e o financiamento de suas ações junto à sociedade.

A redefinição da arte nacional estava, nesse caso, diretamente associada à busca de representações que traduzissem a essência do “ser nacional”, que permitissem à população se identificar e sentir-se representada como brasileira. Assim, o conjunto de significações produzidas pelos modernistas da primeira geração acerca da interpretação da sociedade, “suas maneiras de ser, seus falares, sua diversidade étnica e cultural, e suas indefinições que estão na raiz de sua inventividade” (PÉCAUT, 1990, p.27), pode ser relacionado ao que Estevão de Rezende Martins (2002) nomeou como “dimensão estética da cultura histórica”. A cultura histórica diz respeito à maneira como as sociedades experienciam o tempo, assimilando seus mitos fundadores, seu agir no presente e suas projeções futuras. Essa dimensão estética é

encontrada informalmente nas artes, em geral, e nas chamadas “tradições populares” que, segundo o autor, “também são portadoras de ‘história identificadora’, com um efeito de longa duração nas mentalidades, convicções e ações” (MARTINS, 2002, p. 50). Ainda, nas suas palavras,

a cultura histórica é, pois, a articulação de percepção, interpretação, orientação e teleologia, na qual o tempo é um fator determinante na vida humana. O tempo é experimentado e interpretado, e o agir humano é orientado no processo do tempo em função de sua projeção nas realizações futuras. Essa articulação entre passado presente e futuro, constante nas interpretações de todos os processos temporais, é decisiva para a definição de uma identidade (...) (MARTINS, 2002, p. 47-48).

Nesse sentido, as expressões artísticas revelam os traços da cultura histórica de uma sociedade, ou de um grupo, e também influenciam na maneira dos sujeitos imaginarem-se como parte de tal conjunto. Portanto, a construção de uma consciência artística brasileira não seria possível sem que os intelectuais se reportassem, primeiro, para as matrizes étnicas e culturais que compõem este território povoado: foi *dando voz* às suas expressões genuínas que foi possível *dar luz* a um discurso de identidade nacional constituinte de um povo multifacetado, cultural e etnicamente. No entanto, são necessárias algumas ponderações.

A memória histórica, entendida aqui como a memória dos marcos históricos da trajetória de um grupo, também desempenha um papel fundamental na constituição das identidades individuais e coletivas, bem como na sinalização da alteridade de um grupo. Segundo Santuza Naves, “para os modernistas brasileiros, a memória é um dado bastante significativo, lidando-se aqui com a ideia de um passado redescoberto, enraizado numa consciência nacional em fase de elaboração” (NAVES, 2001, p.187).

É preciso, no entanto, colocar em suspensão a noção de “memória coletiva” como forma de designação de uma memória histórica pronta, uniforme e homogênea. O que se denomina como tal trata-se de uma concepção envolta em jogos de seleção e exclusão, de conflitos entre memórias internas, ou mesmo, do entrelaçamento das memórias históricas na conformação do que se concebe como cultura nacional. Enquadrar os sujeitos de um território político numa definição de cultura manifestada por expressões como “cultura brasileira” e “cultura nacional”, por exemplo, subentende a escolha de fatores considerados determinantes e que dão uma percepção apenas aparente de homogeneidade.

Joël Candau (2014) nomeou essas narrativas de representação de um todo como “retóricas holistas”. Essas retóricas partem de generalizações e da hipótese de que a memória acionada por um grupo de indivíduos possa representar uma memória comum de um grupo mais amplo, ou mesmo de uma nação. Por outro lado, independente da pertinência dessas

retóricas quanto ao grau de coerência de suas proposições, é inegável o seu poder de constituir e moldar subjetividades, de produzir formas de estar e de se relacionar com o mundo, especialmente quando essas narrativas se articulam como um projeto para a nação, como foi o caso da relação que aqui interessa compreender, entre os intelectuais modernistas – como Villa-Lobos – e os respectivos papéis que exerceram no governo Vargas, ao longo das décadas de 1930 e 1940.

Dessa forma, quando as instituições políticas oferecem espaço para intelectuais desempenharem seus projetos culturais e/ou educacionais, podemos dizer que assumem a importância da dimensão estética da cultura. Esta postura pode fornecer elementos para sua legitimidade, como afirma Martins (2002, p.50): “não é por acaso que a dominação política esteia-se em elementos históricos, em particular na simbologia das origens e da continuidade, para pretender a legitimidade”. Como sabemos, essa relação não diz respeito a algo específico da conjuntura política e artística brasileira do contexto estudado, mas pode ser verificada em várias situações clássicas da História, que atestam, por exemplo, a existência de uma estética do nazismo¹⁵, de uma arte realista/socialista na União Soviética, e assim por diante.

De um lado, os modernistas forneceram a dimensão estética nacionalista para a legitimação do governo após 1930, por outro, como defendem Miceli (1979) e Pécaut (1990), sua atuação também pode ser compreendida como uma estratégia para “sustentar suas posições nas elites dirigentes”. Como afirma Pécaut:

Como se acreditavam elites dirigentes, quaisquer que fossem as suas opiniões sobre o Estado anterior ou posterior a 1930, falavam a partir de uma posição homóloga a do Estado. Preocupando-se com a elaboração da cultura brasileira, não tinham consciência de negligenciar o problema político: estavam simplesmente convencidos de que a essência do político era o processo que conduziria ao advento de uma identidade cultural (PÉCAULT, 1990, p.33).

De uma forma ou de outra, como podemos observar a partir da atuação de Villa-Lobos perante a institucionalização da disciplina de canto orfeônico no Brasil de Vargas, esses intelectuais acreditavam no seu “estatuto peculiar”, sentindo-se investidos de uma missão política e de uma vocação na edificação da cultura nacional.

¹⁵ Para lembrar, a obra do compositor Richard Wagner (1813-1883) que apresentava uma clara inspiração nos temas do folclore germânico, foi considerada um símbolo musical da Alemanha Nazista de Hitler.

3.1 VILLA-LOBOS: DO BRASIL PARA PARIS, DE PARIS PARA O BRASIL

“Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos” (BANDEIRA, 1973, p. 106). Essa foi a observação feita por Manuel Bandeira quanto ao retorno de Villa-Lobos da França, em 1924. A combinação desse acontecimento com os princípios da estética modernista no Brasil são elementos importantes a serem considerados para que tenhamos uma visão ampla das influências e trocas recebidas por Villa-Lobos no contexto intelectual das vanguardas artísticas.

Miceli (1979), no seu livro *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*, fez uma análise minuciosa das condições materiais de afirmação da *Intelligentsia* Brasileira, constatando que a maior parte desses intelectuais eram provenientes de famílias abastadas, com a exceção de alguns, como Mário de Andrade. Essa condição permitiu que os modernistas detivessem recursos para se estabelecerem por longos períodos na França, no decorrer da década de 1920, bem como para a afirmação de um estilo de vida ostentatório, como afirma Miceli em relação a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral:

Os “feitos” dos escritores modernistas em matéria de decoração, de vestuário, de ética sexual, etc., se inscrevem mais acertadamente na história da importação dos padrões de gosto da classe dirigente ligada à exportação do café do que na história da produção intelectual. As viagens à Europa, o aprendizado dos modelos estéticos e éticos de vanguarda, as formas requintadas de consumo, tudo isso impregna as obras dos escritores modernistas que dependiam das prodigalidades dos mecenas que mantinham salões na capital do Estado (MICELI, 1979, p. 17).

Elementos de autenticidade, no entanto, não faltam ao investigar os percursos de afirmação da arte moderna no Brasil. Essa originalidade não é menos relevante quando consideramos a influência que os intelectuais brasileiros receberam da *avant-garde*. Uma vez que não pode ser ignorada, resta-nos observar como ela se incutiu na obra de artistas como a do próprio Villa-Lobos.

A escrita de manifestos e a publicação de revistas como a *Klaxon* (1922) e *Terra Roxa e outras Terras* (1926), por exemplo, diz respeito a uma prática comum entre os vanguardistas como meio de divulgação de suas ideias. O *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, pode ser considerado a elaboração máxima do modernismo, representando a síntese do fazer artístico desse movimento e consistindo em um elemento indispensável para a compreensão da obra de Villa-Lobos. Notadamente, as ideias contidas em tal texto guiaram sua produção artística no decorrer da década de 1920, quando compõe o *Ciclo de Choros*,

considerado por muitos seu conjunto de obras mais criativas e experimentais. Embora o manifesto tenha sido escrito já no final da década, os princípios nele inscritos foram fundamentais desde as primeiras manifestações do movimento.

A antropofagia enquanto prática ritual de alguns grupos indígenas, ilustrada, por exemplo, pelo viajante Hans Staden, no século XVI, entre os grupos de Tupinambás que habitavam a região hoje correspondente a São Paulo, sinteticamente, consistia na apropriação física do inimigo para fins de assimilar suas qualidades. Revertida para um estilo de elaboração artística, a antropofagia enquanto metáfora fundamentava-se na deglutição de elementos culturais interiores e exteriores ao referente nacional, de forma a revertê-los em arte autenticamente brasileira. O *Manifesto Antropófago* partia de uma concepção de cultura aberta, da integração e releitura de elementos externos e internos e, como afirmava Oswald de Andrade (1976, p. 3), de uma posição enfática “contra todos os importadores de consciência enlatada”. Esse manifesto representou uma crítica aberta aos artistas brasileiros que simplesmente reproduziam em sua arte os modelos da cultura clássica europeia, exageradamente formalistas na técnica e na língua. Na música, a antropofagia pode ser elucidada na seguinte afirmação de Mário de Andrade, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, em que diz,

o que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1972, p. 29).

As expressões artísticas da vanguarda brasileira – ligada à semana de arte moderna – não foram facilmente assimiladas pela sociedade e confrontavam as ideias de outros intelectuais, mais afinados como uma perspectiva realista do modernismo. Este é o caso da famosa crítica de Monteiro Lobato, publicado no Jornal *O Estado de São Paulo*, em 1917, acerca de uma exposição de Anita Malfatti, na qual associa a arte desses intelectuais com “escândalo”, “decadência”, adjetivando-a de “anormal”, que nasce da “paranóia e da mistificação”.

Villa-Lobos, assim como seus pares, era alvo frequente de crítica nos jornais de circulação da capital, uma vez que o gosto artístico das elites ainda estava impregnado dos modelos e ideais de beleza da arte tradicional. O compositor rebatia os ataques com certa plasticidade, como neste caso, em que diz: “Não escrevo dissonante para ser moderno. De

maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil” (VILLA-LOBOS apud RIBEIRO, 1987, p. 24).

Apesar da aparente autonomia que o compositor buscava representar, como demonstra a frase acima, a relação com o movimento modernista permitiu, além da orientação estética e da elaboração de um “estilo antropofágico”, como nomeou Roberto Jardim (2005), que Villa-Lobos lograsse dos meios financeiros e pessoais para realizar duas viagens à França, na década de 1920. Nessa ocasião, além de divulgar sua obra na Europa, o compositor teve seu primeiro contato com as vanguardas francesas. É interessante notar que, apesar da posição combativa dos modernistas em relação aos modelos artísticos imperantes, o desenvolvimento da sua arte teve inspiração, justamente, nesses movimentos das vanguardas europeias.

Este aspecto foi observado por Paulo Renato Guérios (2003), ao identificar que biógrafos têm exagerado na afirmação da importância do evento da Semana de Arte de 1922 como experiência decisiva para que Villa-Lobos se voltasse à elaboração de uma música de caráter nacional. A partir da análise do funcionamento dos “fluxos culturais entre centro e periferia”, o autor defende que foi após sofrer certa reprovação no meio artístico parisiense, em 1923, que o compositor passou por um processo de inflexão e, a partir de então, “deixaria de tentar compor de acordo com as regras estéticas de compositores franceses, tão valorizados no Brasil, para tentar retratar sua nação musicalmente, um projeto especialmente valorizado na França” (GUÉRIOS, 2003, p.97). Para o autor, foi com base nessa experiência que Villa-Lobos se converteu, definitivamente, em compositor brasileiro. O reflexo desse evento na sua obra é descrito por Guérios da seguinte forma:

Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros — uma das características mais marcantes de suas obras seria a partir de então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente. Logo após voltar de Paris, em 1924, ele pesquisou também cantos indígenas, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette Pinto durante a expedição Rondon, em 1908 — várias de suas composições utilizaram a partir de então trechos desses cantos (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Tais assertivas sinalizam certa especificidade na afirmação da arte moderna no Brasil, que foi fruto dessas trocas amplas e que vai ao encontro do que Huyssen (2014) nomeou de “modernismos alternativos”. Essa expressão diz respeito às leituras de processos singulares e desiguais do impacto do modernismo fora da Europa e da relação dos fluxos culturais entre centro e periferia, que permitem, segundo o autor, “ir além das abordagens tradicionais que

ainda tomam as culturas nacionais como unidades a serem comparadas e raramente atentam para os fluxos desiguais de tradução, transmissão e apropriação” (HUYSEN, 2014, p. 24). Dessa forma, os modernismos alternativos representam uma ampliação geográfica de estudo que não perde de vista os limites de análise, a considerar a genealogia dos próprios conceitos *moderno* e *modernismo*, que estão relacionados à sua matriz ocidental. É a partir da contestação da suposta inautenticidade dessas modernidades alternativas e da análise da recepção e recriação do modernismo no Brasil que o autor indica a necessidade de releitura desse fenômeno nos países periféricos.

Os ambientes artísticos frequentados por Villa-Lobos não ilustram, apenas, a sua identificação com as orientações estéticas em vigência entre as vanguardas. A imersão nesses movimentos permitiu a afirmação da sua obra no cenário nacional e internacional, bem como a concretização de suas ambições pessoais. Nesse sentido, reconhecemos a relevância da tese de Guérios (2003) ao ressaltar em sua pesquisa a pertinência dessas interações mais amplas que influíram na obra do compositor.

Considerando o processo de autoafirmação do modernismo a partir dos fluxos culturais estabelecidos com a vanguarda francesa, é necessário compreender essas interlocuções levando em conta que estavam sujeitas a implicações hierárquicas, uma vez que o modernismo brasileiro se constituiu, em grande parte, de uma sugestão “de fora”, que aclamava pela autenticidade e pelo exotismo das culturas periféricas. Dessa forma, foram aproveitados cada vez mais elementos que representavam a nacionalidade a partir da perspectiva das pluralidades regionais e étnicas. Esses elementos, no entanto, só faziam sentido quando integrados e sobrepostos, daí o princípio da antropofagia.

É preciso, no entanto, deixar claro que a inspiração de Villa-Lobos no folclore nacional é anterior a sua inserção efetiva no meio intelectual modernista, como também antecede a suas viagens a Paris. Como vimos, ela é uma influência da corrente nacionalista em música. O que ocorreu, após estes primeiros anos da década de 1920, foi a intensificação de alguns elementos e do princípio antropofágico que passou a atuar mais consistentemente a partir do *Ciclo de Choros*, com a exceção do *Choros n.1* que já havia sido composto em 1920.

3.2 INTELECTUAIS E O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (1930-1945)

A relação entre os intelectuais e o Estado já foi amplamente discutida por pesquisadores. Autores como Simon Schwartzman (2000), Helena Bomeny (2001), Daniel Pécaut (1990) e a tese clássica de Sérgio Miceli (1979) são referências fundamentais para

qualquer pesquisa que tenha pretensão de aprofundar-se nessa problemática. É, portanto, a partir do olhar desses autores que, neste tópico, pretendemos estabelecer um recorte da relação do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) com a atuação dos intelectuais do movimento modernista no Brasil, especialmente nos anos de comando do ministro Gustavo Capanema, para, em seguida, discorrermos sobre a atuação específica de Villa-Lobos nesse contexto político.

Como sabemos, vários intelectuais do cenário brasileiro desempenharam atividades junto ao Ministério da Educação e Saúde, criado no ano de 1930. Este Ministério foi, diga-se de passagem, uma das primeiras iniciativas do governo Vargas e passou por três gestões¹⁶, sendo a de Gustavo Capanema (1934-1945) a mais longa e expressiva, uma vez que envolveu grandes nomes da *Intelligentsia* brasileira. Era o momento dos diversos segmentos que galgavam um espaço para a articulação de suas ideias no ministério concorrerem na construção de um projeto cultural para a nação.

Na elaboração do Plano Nacional de Educação, a Igreja, o Exército e os intelectuais dos mais diversos campos almejavam um lugar de articulação das propostas. Para Schwartzman *et al*(2000, p.192), o fascismo, o nazismo e o comunismo, enquanto experiências de construção do nacional em prática na época, “[...] tratavam a educação como um instrumento por excelência de fabricação de tipos ideais de homens que assegurassem a construção e a continuidade de tipos também ideais de nações.” Ainda, conforme os autores mencionados,

a ação educativa era vista como um recurso de poder e, portanto, ardorosamente disputada; o desacordo quanto às questões educacionais parecia expressar desacordos éticos e filosóficos insuperáveis. O caráter público das discordâncias dava ao debate educacional uma dimensão política exacerbada, pelos efeitos que introduzia no jogo político das alianças que se faziam e desfaziam no conturbado processo de solidificação das posições adquiridas em 1930 (SCHWARTZMAN *et al.*, 2000, p.193-194).

Destacamos dois grupos no campo da educação e da cultura, no Brasil dos anos de 1920 e 1930, cujas intenções não eram excludentes. O primeiro trata-se de um grande movimento em torno da questão educacional que se articulou na década de 1920. O movimento da “Escola Nova” envolveu figuras como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Francisco Campos, que exerceram, anos depois, funções de destaque no governo de Vargas. O *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, publicado em 1932, constituiu uma síntese das ideias em vigência desse grupo. Seu conteúdo foi fortemente influenciado por teorias de

¹⁶ Entre 1931 e 1945 o Ministério da Educação e Saúde foi dirigido, respectivamente, por Francisco Campos, Washington Pires e Gustavo Capanema.

ensino de nações consideradas mais desenvolvidas e seus objetivos consistiam em reverter a condição de “atraso” em que se encontrava a sociedade brasileira, defendendo o ensino público, laico e gratuito, mas também criticando o que Silvio Gadelha (2013, p.189) nomeou de “fetichismo da alfabetização”, orientação usual entre as correntes educacionais anteriores¹⁷, e “propondo uma educação integral do indolente homem brasileiro”.

O segundo movimento diz respeito a alguns dos grandes nomes do modernismo no Brasil (Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade) que, da mesma forma, projetaram-se no cenário político do governo. Nessa conjuntura, além de representar uma corrente artística de vanguarda, os modernistas passaram a influir diretamente na política a partir da direção de órgãos institucionais, na elaboração e no desenvolvimento de programas culturais e educativos.

Segundo Schwartzman *et al.* (2000, p.97), as ações do Ministério não poderiam dar-se no vazio. Encontrariam, portanto, outros “setores, movimentos e tendências com as quais seria necessário compor, transigir, ou enfrentar”. O próprio Gustavo Capanema emergiu no cenário intelectual brasileiro em Minas Gerais já na década de 1920. Neste contexto, o então estudante de Direito fazia parte do grupo dos “Intelectuais da Rua da Bahia”, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, que se tornara Chefe de Gabinete de tal Ministério. A presença de Drummond de Andrade corroborou uma aproximação significativa entre o órgão e os modernistas. No entanto, como compreender a penetração das ideias desses intelectuais em um governo que revelaria em sua orientação política elementos de proximidade com ideias fascistas? Esse é o questionamento de Gadelha (2013), que observa:

O curioso, aqui, não é a proximidade e mesmo a presença de alguns dos maiores representantes de nossa educação, de nossa inteligência e de nossa arte no Ministério da Educação e Saúde, ou seja, num Ministério de um governo autoritário, que suprimiu instituições democráticas, promoveu perseguições políticas e que não escondia certa influência fascista no seu modo de funcionamento, mas a valorização de sua presença e de suas ideias, particularmente no âmbito da gestão educacional e cultural (2013, p.190).

Essa ambiguidade pode ser explicada, em parte, pelo fato de que, apesar do seu conteúdo revolucionário, o movimento modernista, como afirma Schwartzman *et al.* (2000, p.98), “era suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação”. Além do mais, nem sempre, como apontam esses autores, a relação dos

¹⁷ Vale dizer que neste período o analfabetismo era característica eminente da população brasileira, com “quase 80% da população em idade escolar analfabeta e aproximadamente 90% dela fixada no meio rural” (GADELHA, 2013, p. 182).

intelectuais com o Ministério foi pacífica. Nesse sentido, a reação de Mário de Andrade em relação a algumas medidas do Ministério de Gustavo Capanema são ilustrativas, como veremos mais adiante.

Ao Ministério da Educação e Saúde era conferida a tarefa de realizar uma profunda reforma e adequação da população brasileira à modernização. A organização do ensino secundário e a instituição de uma educação diferente para cada segmento social dimensionavam o currículo para além da intenção educacional, conferindo-lhe, também, um papel propagandístico de sustentação do governo. Nessa direção, pensar a dimensão política do currículo implicava reconhecê-lo como uma importante estratégia de regulação social. Ainda mais se considerarmos a centralidade que lhe foi conferida na articulação do projeto de modernização e consolidação da unidade nacional neste contexto, seja a partir da construção de uma ideia de homogeneidade da população através da noção positiva acerca da miscigenação e da disseminação de uma noção coletiva do trabalho, seja por meio da mobilização de símbolos nacionais.

O plano entregue pelo Conselho Nacional de Educação a Capanema, em 1937, trazia como proposta um meticuloso programa centrado na educação moral e cívica. Nesse sentido, o currículo escolar foi projetado no cenário político de forma estratégica, viabilizando a constituição de uma identidade brasileira, sobretudo como instrumento da política de nacionalização getulista. Como afirma Santos, “o nacionalismo aqui se apresenta não como uma ideia abstrata, mas como um instrumento de ação política” (2010, p. 31)¹⁸. Nesse contexto, é possível observar uma série de projetos que visavam à homogeneidade e as práticas de eliminação das diferenças no corpo social, como por exemplo, a educação moral e cívica e a unificação nacional do ensino, em que foram adotadas uma série de medidas que tinham por finalidade diminuir a influência das comunidades de imigrantes, especialmente no sul do país.

Desde 1934, além das questões restritas ligadas à estruturação escolar, tal Ministério envolvia-se com as práticas educativas destinadas especialmente ao grande público, como os serviços de cinema educativo e rádio. Como afirma Cássio dos Santos Tomaim (2006, p.123), nesse contexto, “na mais longínqua região do interior do país, seja por meio do rádio, do cinema, da imprensa, o Estado estaria presente e o povo teria a sensação de estar coberto pelo

¹⁸ Contudo, é importante fazer uma ressalva. Para fins de compreensão da relação entre nacionalismo, educação e cultura no contexto estudado, devemos considerar que esta não pode ser simplificada, como alertou Santuza Naves (2001), a uma imposição das elites dirigentes do país. Apesar de ter sido aproveitado como elemento importante para sustentação da política de Vargas, o nacionalismo já se apresentava nas artes e no pensamento intelectual antes da transição política para a Segunda República.

manto da Pátria mãe.” A propaganda encontrava-se intimamente ligada ao campo educacional e os setores do rádio e cinema circulavam entre o Ministério da Educação e Saúde e o Ministério da Justiça. A criação, em 1934, de um Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), ligado ao Ministério da Justiça, buscava dar conta dessas ambiguidades institucionais, assim como obter um maior controle das comunicações. Uma separação, de fato, nunca foi concretizada, e a prática educativa, mesmo depois da criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939, continuou a ser utilizada como um recurso estratégico de afirmação do regime político.

Acerca do cinema como recurso educativo, é importante aludir à criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), em 1936. Nesse momento, o órgão era dirigido pelo antropólogo Roquette-Pinto, que convidou o conhecido cineasta brasileiro Humberto Mauro para auxiliá-lo na comissão instaladora do Instituto. Neste contexto, Humberto Mauro já estava envolvido na elaboração do *Descobrimento do Brasil*, que acabou por ser desenvolvido no seio do INCE (embora produzido pelo Instituto Cacau da Bahia), concretizando a parceria entre Humberto Mauro, Roquette-Pinto e Villa-Lobos, responsável pela trilha sonora da obra. Como afirma Carlos Roberto de Souza,

Villa-Lobos trabalhou a partir do material filmado por Humberto Mauro e utilizou amplamente os fonogramas que Roquette-Pinto recolhera entre os indígenas e que se encontravam guardados no Museu Nacional. Um elaborado trabalho de pesquisa sonora foi desenvolvido em conjunto por Villa-Lobos e Mauro, que dirigiu as gravações, com grandiosa orquestra e coros, nos estúdios de som Cinédia, em abril de 1937 (SOUZA, 2001, p.165).

Consideramos de relevância afirmar que, talvez por influência do entusiasta do rádio e do cinema educativo, o antropólogo Roquette-Pinto, Villa-Lobos não percebia as inovações tecnológicas de seu tempo como uma ameaça aos artistas, como é possível argumentar. Pelo contrário, Villa-Lobos chegou a afirmar, sobre o disco elétrico:

Ele é um livro aberto para todas as gerações, trazendo a história viva do passado, no mais curto espaço de tempo, fotografa a alma humana e abrevia a cultura das civilizações. Como elemento de educação coletiva, ligado ao filme documentário, completado pelo rádio, torna-se o maior auxiliar para o refinamento da cultura universal. Do ponto de vista artístico é a reprodução dos melhores momentos da alma, espírito e técnica dos virtuosos, porque eles só gravam quando se sentem completos na interpretação, segundo os seus temperamentos (...) veio rasgar o véu negro da incompreensão das ideias avançadas da arte moderna (VILLA-LOBOS, 1966, p. 98).

Reportando-se novamente à relação dos modernistas no Ministério, se compararmos a atuação de Mário de Andrade e de Villa-Lobos, podemos dizer que, para o primeiro, o envolvimento com essa entidade foi absolutamente mais conturbado. O escritor permaneceu

de 1935 até 1938 como Chefe da Divisão do Departamento de Cultura de São Paulo. Em seguida, foi convidado por Capanema para chefiar a seção do Dicionário e Enciclopédia Brasileira, do Instituto Nacional do Livro. O convite foi negado por questões de divergência na visão do projeto. Esse fato atesta um tipo de situação muito comum referente à atuação do modernista, constantemente insatisfeito com ações de Capanema, como no caso do fechamento da Universidade do Distrito Federal, em 1939 (SCHWARTZMAN *et al.*, 2000, p. 100). No seu tempo de atuação, Mário de Andrade redigiu um projeto de lei de proteção às artes no Brasil, aprovado em 1937, ciente de que somente sua inserção no governo era capaz de efetivar ações mais amplas no campo da cultura nacional, como observa Bomeny (2001):

Pensando na cultura, basta acompanhar as viagens de Mário de Andrade pelo país, recolhendo, catalogando, classificando e valorizando os bens simbólicos e materiais com o propósito de realçar a originalidade brasileira espalhada por todo canto do regional, num esforço hercúleo para atribuir-lhe significado e defender a construção de uma política nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Só o Estado poderia reunir recursos suficientes para a implementação de uma política nacional de preservação da memória e do patrimônio histórico nacional (BOMENY, 2001, p. 18).

Já Heitor Villa-Lobos atuou nesse contexto político, até 1945, sem grandes divergências de vinculação do seu projeto de ensino do canto orfeônico durante o governo Vargas. No material produzido para tal finalidade, Villa-Lobos mobiliza, de forma clara, elementos importantes de sustentação da conjuntura política. Se o conteúdo nacionalista já estava presente na obra do compositor na década de 1920, no governo Vargas é notável a acentuação de certos elementos discursivos, como o culto ao trabalho e o conteúdo ufanista. No próximo tópico serão apresentados alguns aspectos da atuação de Villa-Lobos no campo da educação, entre os anos de 1930 e 1945.

3.3 VILLA-LOBOS E A DISCIPLINA DE CANTO ORFEÔNICO

Villa-Lobos foi o idealizador da disciplina de canto orfeônico no Brasil durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), um estilo de canto coral destinado ao ensino de música a grupos de grandes proporções, inserido nos currículos das escolas do Rio de Janeiro e São Paulo a partir de 1931, sendo progressivamente incluída em outras regiões do país¹⁹. No “Estado Novo”, as chamadas concentrações orfeônicas chegaram a reunir milhares de vozes

¹⁹ O ensino da música, através do canto coral, já era um conteúdo recorrente em algumas escolas Brasileiras, especialmente da região sudeste. Para Arnaldo Contier (1998) “o ensino do canto coral prendia-se, desde o início do século XX, a uma diretriz romântica de conotações cívico-patrióticas, que visava despertar nas crianças, o amor a Pátria” (CONTIER, 1998, p. 11)

em estádios de futebol, tornando-se veículo de propaganda do governo Vargas. As relações de Villa-Lobos com o Ministério foram marcadas por significativos avanços na configuração das políticas de ensino do canto orfeônico. Nesse sentido, o fato de Villa-Lobos ter dedicado a sua *Bachiana n. 7* a Gustavo Capanema, é certamente ilustrativo.

Sem pretender um estudo da recepção social da obra deste compositor, podemos indicar que foi neste período profissional que ele tornou-se amplamente conhecido enquanto “figura pública”, num horizonte para além do círculo das elites ou dos intelectuais das vanguardas artísticas em que estava inserido nas primeiras décadas do século XX.

Estudos atuais sobre a trajetória pedagógica desenvolvida pelo compositor têm desmistificado a visão antes consagrada que desvinculava sua ação cultural e didática do campo político/ideológico. São trabalhos como a tese de doutoramento de Galinare (2007) e o livro de Contier (1998), nos quais encontramos uma visão crítica das relações do compositor com o governo, como também, um aprofundamento de análise da disciplina. Para Galinare, “o universo sonoro orfeonizado viria celebrar a derrocada da República Velha, e consagrar, ao mesmo tempo, as massas na construção lírica de uma *nova História*, orquestrada nos compassos populistas do novo regime” (2007, p. 161-162). Essa constatação fica mais evidente se nos detivermos às afirmações do próprio compositor em relação a sua percepção acerca da política que se instituiu a partir de 1930:

Um programa de vastas e complexas proporções foi inicialmente traçado e vem sendo cautelosamente elaborado, no sentido de incentivar a vida espiritual do povo brasileiro. Ao contrário dos antigos regimes, cuja máxima preocupação eram as campanhas políticas estéreis, o atual governo procurou coordenar todas as forças diretrizes e sistematizar todas as energias num bom sentido nacionalista.(...) Nos últimos tempos do antigo regime, a falta de disciplina de uma orientação segura no domínio da inteligência e na esfera educacional, impeliu a mocidade a um sentimento egoísta de todas as nossas tradições e de todas as nossas possibilidades (VILLA-LOBOS, 1941b, p. 13-14).

Dentre os conteúdos mais recorrentes nos materiais de canto orfeônico e nas canções arranjadas pelo compositor, podemos mencionar as canções cívicas, as canções de ofício e as canções de conteúdo do folclore étnico e/ou popular urbano. A recorrência desses temas, por si, já demonstra o tipo de narrativa que se pretendia acionar através da disciplina: de um lado, o papel propagandístico de apoio ao governo Vargas; de outro, a preocupação com as questões relativas à construção de uma “consciência musical brasileira”. Segundo Villa-Lobos, sendo o Brasil um país adolescente “em estado de formação histórica”, era aceitável que não apresentasse “todos os seus aspectos étnicos e culturais perfeitamente definidos”. Contudo, reportava-se a noção de um mal-estar social originado no desinteresse das multidões

pela cultura nacional (VILLA-LOBOS, 1941b, p. 17). A solução, portanto, estaria na educação musical através do canto coletivo, capaz de proporcionar a formação de uma “consciência musical brasileira”.

O compositor entendia que a cultura nacional estava, naquele momento, em estado de formação, que se apresentava muito vagamente, que precisava ser definida. Por sua vez, via-se como um “missionário” da cultura ciente do seu papel e, portanto, sua ação não pode ser considerada ingênua, desinteressada ou apolítica. Suas afirmações nesse sentido são sempre ilustrativas: “cheio de fé na força poderosa da música, senti que com o advento desse Brasil Novo era chegando o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da minha Pátria” (VILLA-LOBOS, 1941b, p.18).

A crença em uma vocação para com a cultura nacional é elemento constitutivo das ações dos intelectuais da geração de Villa-Lobos frente aos papéis que desempenharam na política. Esses artistas/escritores consideravam-se os mais capazes de elaborar, a partir da cultura popular existente, as bases de uma cultura brasileira. Como afirma Pécaut (1990), os intelectuais sentiam-se portadores de:

uma vocação dirigente porque conseguiam, melhor do que qualquer outra elite, captar e interpretar os sinais que demonstravam que já existia uma nação inscrita na realidade, mesmo que ainda desprovida de expressão cultural e política: do implícito, vangloriavam-se de produzir o explícito (PÉCAUT, 1990, p. 1938).

Ao falar de educação musical no país é impossível não mencionar a atividade pedagógica desenvolvida pelo compositor que, inclusive, atuou em grande parte do maior período na história do currículo brasileiro, em que a música constituiu-se como disciplina obrigatória. Se este ensino já contava com um espaço dentro das escolas desde o início do século XX, foi a partir de 1930 que passou por um processo de institucionalização, articulado, sobretudo por Villa-Lobos, na construção de material didático, métodos de ensino e estruturação da disciplina nas escolas e nos cursos de formação docente.

O material didático criado por Villa-Lobos constitui-se da compilação de canções retiradas do folclore nacional, temas regionalistas ou de autoria do compositor em parceria com outros intelectuais, músicos e poetas. São canções que podem ser agrupadas por temáticas, sendo as mais persistentes as de cunho cívico, as canções de trabalho e as com temas folclóricos. Nota-se que são temas pertinentes à articulação de uma estratégia necessária para a afirmação da unidade nacional, sendo o elemento cívico e o culto aos símbolos nacionais fundamentais para a consolidação do regime político, que ora apoiava-se

num discurso moralizante acerca do trabalho, ora na ideia do hibridismo racial como característica autêntica e estruturante da identidade nacional.

Villa-Lobos organizou o total de cinco livros sobre o ensino de canto orfeônico. São manuais direcionados ao ensino da disciplina nas escolas e nos cursos de formação de professores. O primeiro livro aprovado pela Comissão Nacional do Livro Didático, em 1932, trata-se de um “Guia Prático”, o único volume publicado de um projeto que, em tese, seria constituído de seis partes sobre estudo folclórico musical. Nele foram selecionadas 137 “cantigas populares cantadas pelas crianças brasileiras”, na sua maioria recolhidas por Mário de Andrade e arranjadas por Villa-Lobos.

Também foram publicados dois volumes de livros com o título *Canto Orfeônico*, respectivamente nos anos de 1937 e 1951. Merece atenção a participação de Manuel Bandeira na construção poética das chamadas “canções de cordialidade”, que tinham por finalidade disseminar canções autênticas brasileiras para datas comemorativas como o Natal, aniversários e Ano-Novo. Além das canções de cunho folclórico, são incluídos nestes livros os temas cívicos que correspondem à outra etapa do ensino de canto orfeônico. Segundo Villa-Lobos, “mais tarde, são os hinos, as marchas e as canções patrióticas aprendidas na vida escolar, que vão despertar no espírito a noção de Pátria e de nacionalidade” (1991, p. 33).

Finalmente, para completar a descrição da obra didática de canto orfeônico, foram publicados dois livros de solfejo, respectivamente em 1940 e 1946, com finalidades técnicas e de aperfeiçoamento musical. Acrescido a isso, podemos citar as orientações fornecidas pelo compositor para a implementação da disciplina no Brasil, hoje registradas em alguns dos volumes da coleção “Presença de Villa-Lobos”, organizada pelo Museu Villa-Lobos.

Nesse sentido, aproveitando o acesso às fontes para o ensino do canto orfeônico que dispomos, apresentamos alguns exemplos (fig. 3 e fig. 4) de partituras musicais que demonstram algumas das temáticas constantemente acionadas pelo compositor e que tem um valor pertinente para este trabalho:

Figura 3 - Exemplo (1). Material utilizado por Villa-Lobos para o ensino do canto orfeônico.

33

Aboios

(Sobre temas Ameríndios-mestiços do Rio Amazonas)
(a 2 vozes)

*Recolhido e Ambientado
por H. VILLA-LOBOS
Rio, 1935*

ALLEGRETTO (168 = ♩)

16

Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! (Símile)

Ê!..... Ê!..... Ê!... Nan!

Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! (Símile)

Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! (Símile)

Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! (Símile)

Copyright U. S. A 1941-by H. Villa-Lobos 10-V. L. MARIO, Gravador

Fonte: (VILLA-LOBOS, Heitor. Solfejos: Originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico. VI1. São Paulo: Irmãos Vitale)

Figura 4 - Exemplo (2). Material utilizado por Villa-Lobos para o ensino do canto orfeônico.

44

Anônimo

Xangô

(Côro a seco a 5 vozes)

Recolhido no Rio de Janeiro e
Amb. por H. VILLA-LOBOS

Gênero de Macumba
de época passada.

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES
24
BARITONOS e
BAIXOS

ANIMADO (126 = ♩)

Xan - gô! — Ô - la gen-di-lê!

Ah! Ê! Ah! Ê!

Ô — lá! lá! — Gon! gon! — gon! gon! — gon, — di —

Ah! Ê! Ah! Ê!

lá! — Xan - gô! — Ô - la gen-di-lê! Ô — lê! lê! —

Ah! Ê! Ah! Ê! Ah! Ê!

Gon! gon! — gon! gon! — di - lê! — Lê! —

ff

ff

Fonte: (VILLA-LOBOS, Heitor. Canto Orfeônico: Marchas, Canções, Cantos: Marciais, Folclóricos e Artísticos para a formação consciente da apreciação do bom gosto da música brasileira. VI. 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951).

3.3.1 Canto orfeônico: A institucionalização

A partir daqui, propomos percorrer alguns pontos importantes para o ensino de canto orfeônico no Brasil. A disciplina passou a ser oficialmente reconhecida após a reforma instituída por Francisco Campos, primeiro Ministro da Educação e Saúde, através do decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, que dispunha sobre a organização do ensino secundário no Brasil. Nela, o ensino passou a compreender dois cursos seriados: o fundamental, constituído de cinco anos; e o ensino complementar. A partir de então, a tradicional Escola Pedro II, situada na capital da República, no Rio de Janeiro, serviu de modelo para as demais escolas devidamente oficializadas no país. Através da reforma, a música (canto orfeônico) passou a ser incluída como disciplina curricular nas três primeiras séries do ensino fundamental. Segundo Maurício Parada (2009):

A percepção da capacidade disciplinar do canto orfeônico e o projeto de transformá-lo em mediador fundamental entre o poder público e as massas políticas estavam claros na nova legislação. De acordo com as determinações legais, o núcleo do programa desta disciplina deveria ser formado pelos hinos e canções patrióticas destinadas a “desenvolver no aluno a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívico” proporcionando-lhe “o necessário meio de adestramento dos órgãos auditivos e de fonação” (PARADA, 2009, p.198).

Na medida em que o canto orfeônico tomou espaço nas escolas brasileiras, foram promovidas, em São Paulo e no Rio de Janeiro, grandiosas concentrações orfeônicas que reuniram milhares de orfeões e instrumentistas, além das famílias e comunidade. As concentrações orfeônicas eram realizadas através de um forte investimento em propaganda. Eram distribuídos entre a população os chamados “prospectos exortativos”, disseminados em jornais, escolas e academias, circulando de forma eficaz em todos os espaços sociais. Tomamos como exemplo um desses prospectos, em que Villa-Lobos demonstrava vislumbrar, no canto, a capacidade de coesão do “povo” brasileiro, elemento que considerava essencial na construção das “grandes nacionalidades”. Segundo o texto,

no estrangeiro, onde o Brasil é mal conhecido, eu ouvi muitas vezes opiniões decepcionantes a nosso respeito. Dizia-se notadamente que os brasileiros são desprovidos de vontade e de espírito de cooperação; que eles vivem, consequentemente, dispersos, faltando-lhes unidade de ação, sem a coesão necessária à formação de uma grande nacionalidade, num país de enormes possibilidades econômicas, dotado de uma natureza maravilhosa. Erro, tudo isto! Quereis a prova? (VILLA-LOBOS, 1991, p. 50).

A preocupação com a imagem da população brasileira no estrangeiro ficaria impressa na carta destinada a Getúlio Vargas, em 1932. Nela, Villa-Lobos faz um apelo ao presidente,

solicitando um amparo maior às práticas artísticas no país e a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes:

Peço ainda permissão para lembrar à 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 (VILLA-LOBOS *apud* SANTOS, 2010, p. 134).

Em várias oportunidades em que expôs as finalidades deste ensino, Villa-Lobos advertia sobre a necessidade de “elevar o nível artístico e cultural da população brasileira”. Para ele, era preciso “convencer as famílias dos alunos e o público em geral da utilidade deste ensino, dar-lhes uma ideia clara do papel da música na vida e fazer compreender sua integração como elemento educacional” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 48). Desta forma, se tomarmos a escola como importante local de socialização, admitindo que ela influi diretamente na organização familiar, é possível considerá-la como um eficiente meio de instrução da população como um todo. De fato, através da propaganda, da divulgação instrucional, ou até mesmo das grandes concentrações orfeônicas, Villa-Lobos mostrou-se disposto a ampliar o campo de ação da disciplina, dimensionando-a para além do ambiente circunscrito à escola.

Foi a convite de Anísio Teixeira que, em 1932, Villa-Lobos assumiu as funções de orientador de música e canto orfeônico no Distrito Federal, ficando ainda responsável pela Superintendência de Educação Musical e Artística, o SEMA. Segundo Santos, este órgão “se orientava por um plano no qual constavam a criação de cursos e escolas especializadas, programação de concertos e audições orfeônicas, organização de orfeões escolares e de professores, biblioteca musical e discoteca nas escolas” (2010, p. 42). Uma das primeiras preocupações de Villa-Lobos na chefia do SEMA foi a implementação de cursos para a formação de magistério especializado, uma vez que no Brasil contava-se com uma estrutura profissional e material insuficiente para a aplicação imediata da disciplina. Assim, apesar de instituída a obrigatoriedade do ensino de canto orfeônico no curso primário e secundário em todas as escolas brasileiras, foi somente no “Estado Novo” que efetivamente podemos considerar sua maior repercussão, embora esta não tenha sido homogênea e tenha se concentrado nos arredores da capital.

As concentrações orfeônicas aumentaram a frequência e o número de vozes a partir de 1937. Segundo Galinare (2007, p.170), “essas grandes cerimônias cívicas, destinadas sempre a uma organização político-moral, passaram a constituir o sintoma aparente e propagandístico

da eliminação dos conflitos sociais” durante o “Estado Novo”. Ao sustentar ou reforçar o simbolismo patriótico e o discurso positivo acerca do hibridismo racial, a disciplina contribuía para a diminuição do risco social de dispersão, falta de unidade ou subversão no país. Villa-Lobos, no texto/relatório publicado pelo DIP, falou a respeito da importância das concentrações orfeônicas no desenvolvimento da “consciência nacional”. Segundo ele,

foi o meio pelo qual a música pôde penetrar em todas as camadas sociais, e dada a sua qualidade estreitamente brasileira – porque desde o início procurei dar uma feição nacional aos programas elaborados para o uso das escolas – o canto orfeônico tornou-se, desde então, um fator importantíssimo de difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional, entre a massa popular e entre as novas gerações (VILLA-LOBOS, 1941b, p. 45).

Apesar de todo o idealismo e aparato institucional criado ao redor da disciplina, isto não foi suficiente para contornar as dificuldades de aplicação deste projeto de forma que abrangesse mais significativamente todos os Estados brasileiros. Assim, em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, destinado a formar professores, orientar e supervisionar as iniciativas desta natureza. Entre os componentes curriculares que circunscreviam o curso para formação de professores, é interessante observar a seção de estética musical ou musicologia. Nela, eram ensinados, entre outras coisas, os componentes que teriam influído na formação da música nacional, como os elementos da música portuguesa, africana e ameríndia.

Com o final da ditadura do “Estado Novo”, Heitor Villa-Lobos encerrou a sua atividade pedagógica no Brasil, passando a se dedicar à sua carreira artística pessoal e à promoção do seu trabalho como compositor. Segundo Santos,

a educação musical atravessa, após o Estado Novo, um período de indefinição. O canto orfeônico já não tem na chefia do estado um defensor. Se o sucesso de Villa-Lobos no exterior e, em especial, nos Estados Unidos, intimidava possíveis críticos, a proposta pedagógica do compositor sofre certo esvaziamento. O estigma de compositor do Estado Novo que pesava sobre Villa-Lobos, acabou por se refletir no canto orfeônico. Na delicada conjuntura do governo Dutra, eleito com o apoio de Vargas, a quem derrubara, talvez não ficasse bem defender um dos símbolos da ditadura que acabava de se encerrar (SANTOS, 2010, p. 62).

A trajetória do canto orfeônico no Brasil está diretamente associada à carreira pedagógica desenvolvida por Villa-Lobos. Assim, não podemos ignorar o papel que teve este intelectual no processo de afirmação do regime político instituído por Getúlio Vargas. Como sabemos, o discurso reproduzido nas canções, palestras ou textos e documentos não correspondeu a um ponto de vista isolado de Villa-Lobos. No entanto, este fato não nos autoriza a realizar generalizações sobre a atuação dos modernistas na política, pois estes

constituíram obras e carreiras específicas. Nesse sentido, apesar do engajamento comum com o modernismo, podemos afirmar que a relação de Villa-Lobos com o Ministério da Educação e Saúde, por exemplo, foi distinta e mais afinada com as instituições políticas deste contexto. No seguinte depoimento de Anísio Teixeira é possível vislumbrar a impressão que esta disciplina causara, pelo menos no meio intelectual da época:

Quando começaram as grandes exposições públicas, o povo cantou com as crianças e país assistiu maravilhado e comovido às harmonias de suas florestas, dos grandes ventos dos seus desertos, as melodias dos seus rios e as dores e alegrias das suas diferentes raças, toda a epopéia enfim de um povo, misto e complexo, mergulhado nas extensões tropicais de um continente, posta em som, posta em ritmo, posta em música, numa grande e lírica manifestação de afirmação e grandeza (1977, p. 16).

Nos anos que seguiram ao final da ditadura de Getúlio Vargas, até seu falecimento, em 1959, Villa-Lobos se dedicou exclusivamente à composição e à divulgação de sua obra em países da Europa e, especialmente, nos Estados Unidos que, ao que parece, foi o seu destino predileto após 1945. Villa-Lobos continuou compondo ativamente, cumprindo encomendas realizadas por companhias artísticas estadunidenses (em especial), deixando absolutamente de lado sua relação com a educação musical após o “Estado Novo”. No final da década de 1950, mais especificamente no ano de 1959, o compositor faleceu, aos 72 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro.

Acionando a memória de uma nação que se sugeria desde sempre híbrida, as narrativas e representações do modernismo no Brasil podem ser consideradas como “atos de memória” que tinham pretensões de serem coletivas, ou seja, que buscavam representar e inserir todos os sujeitos da nação. No processo de afirmação do modernismo, tornou-se representativa a relação do movimento com as vanguardas estéticas francesas. No caso de Villa-Lobos, esse evento proporcionou a atualização de seu olhar frente às correntes artísticas musicais mais recentes.

A presença do modernismo na política brasileira constituiu-se de um sistema de trocas entre o Estado e os intelectuais. O primeiro viabilizava certa estabilidade profissional e o agenciamento da carreira dos artistas e escritores, enquanto esses, por sua vez, forneciam ao governo a dimensão estética necessária para a legitimidade do regime. Já, como aponta Pécaut (1990), no contexto de atuação na política de Vargas, os modernistas sentiam-se imbuídos de uma missão: a de elaboração da “consciência nacional” pela cultura.

Essa busca foi um traço marcante na obra de Villa-Lobos, atravessada pela influência de um amplo contexto intelectual, como procuramos demonstrar. Mas de que forma esses contextos estão representados na obra musical do compositor? Esta é a tarefa que propomos explorar no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

IMPRESSÕES RÁPIDAS DE TODO O BRASIL

O título acima poderia ser utilizado numa dessas coletâneas que reúnem parte das composições consideradas mais representativas de um artista. Apesar de *Impressões rápidas de todo o Brasil* ser o subtítulo de uma obra composta no ano de 1923, chamada *Noneto*, a ideia nela contida representa a síntese máxima da narrativa musical de Villa-Lobos. É como se em pouco mais de 13 minutos de execução²⁰ fosse possível percorrer todo o ambiente musical brasileiro, disposto numa verdadeira “zona de confraternização” de fontes folclóricas e populares das mais diversas procedências.

Como um viajante que ao percorrer as regiões de um território, inscreve suas observações e desenhos deixando-os para a posteridade num “caderno de viagens”, Villa-Lobos nos deixou uma série de obras em que seu esforço em registrar os ambientes sonoros da nação e o caráter da população desse território, foi notável. Este compositor pode ser considerado, como afirmou Freyre, um “sócio músico” com disposição para levar até as últimas consequências o princípio sincrético em que se assentavam as representações da sociedade brasileira no seu contexto intelectual.

Dizia Villa-Lobos que estudar o Brasil e fazer dele o seu livro era o fundamento da sua obra musical. Além disso, afirmava que pra ser um compositor sério era preciso “estudar a herança musical do seu país, a geografia e etnografia da sua e de outras terras, o folclore de seu país, quer sob o aspecto literário, poético e político, quer musical. Só dessa maneira pode ele compreender a alma do povo (da alma folclórica)” (VILLA-LOBOS, 1966, p. 105). Na imprensa e no registro de sua própria História de vida, Villa-Lobos buscava afirmar uma imagem simulada e personalística, como aponta Wisnick:

na década de vinte, quando se tornou conhecido em Paris, impressionando pela força algo bárbara de suas sonoridades, declarou à imprensa francesa (mentindo como Macunaíma) que suas melodias, autenticamente indígenas, tinham sido anotadas por ele em plena selva amazônica, na iminência de ser devorado por canibais que cantavam e dançavam (WISNIK, 2007, p. 57).

Este capítulo, no entanto, não tem por objetivo comprovar falas ou apontar a insustentabilidade de algumas afirmações de Villa-Lobos, mas, sim, o de percorrer o seu pensamento sonoro sobre o Brasil. Através de uma verdadeira coletânea onde selecionamos as

²⁰ Uma das Interpretações dessa obra pode ser acessada no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=RaKa5RNWuK0>

composições que consideramos mais representativas desse universo musical, acolhemos o sentido histórico das representações musicais de Villa-Lobos, bem como a sua concepção de identidade nacional. Como sabemos, tratamos aqui da seleção de uma obra musical extremamente grande em quantidade, como admitia o compositor ao dizer, com certa dramaticidade, que a grandeza de sua obra era fruto “de uma terra extensa, generosa e quente” (VILLA-LOBOS, p. 98, 1969).

Os tópicos que seguem apresentam elementos que consideramos constantes na música do compositor, com a devida atenção ao processo de sobreposição de temas das mais diversas procedências do itinerário musical que, para Villa-Lobos, teria originado a música nacional. Começamos com um dos exemplos mais ilustres do seu “estilo antropofágico”, a obra *Noneto* (1923), para em seguida discorrer acerca das demais influências e retratos do Brasil que Villa-Lobos buscou acionar nas suas composições. Por fim, esse capítulo diz respeito a uma série de aspectos de uma nação imaginada e musicalmente narrada, na convergência dos diversos contextos intelectuais em que Villa-Lobos esteve inserido ao longo da primeira metade do século XX.

4.1 *NONETO* (IMPRESSÕES RÁPIDAS DE TODO O BRASIL)

Essa obra pode ser considerada a síntese da identidade musical que Villa-Lobos buscou acionar na sua obra. Se apenas dispuséssemos da orquestração do *Noneto*, ainda assim, teríamos elementos suficientes para sustentar essa perspectiva. O título faz alusão a uma peça musical para nove instrumentos. Em 1923, no entanto, Villa-Lobos criou uma versão mais ampla que abarca, além de um conjunto de sopros (flautas, clarinetes, oboés, fagotes, saxofones), alguns instrumentos harmônicos (piano, harpa e celeste) e um universo de instrumentos de percussão (tam-tam, tambor, pandeiro, xilofone, caixa e o triângulo). Além disso, foram acrescentados alguns instrumentos originais do Brasil, como a puíta ou cuíca (instrumento afro-brasileiro), chocalhos, cocos e um coro que representava a influência do canto indígena a partir da emissão de melodias, gritos, ruídos e vocalizes.

A complexidade instrumental conferida ao *Noneto* enunciou um tipo de manuseio do tecido composicional pautado na experimentação. Se retomássemos os exemplos oferecidos por Schafer (1991) (fig. 1), essa música representaria um tipo de textura densa em que prevalece uma imensa quantidade de camadas sonoras. Elaborada no decorrer da primeira viagem realizada por Villa-Lobos à França, na década de 1920, *Impressões rápidas de todo o*

Brasil é descrita como uma “nova forma de composição que exprime o ambiente sonoro e os ritmos mais originais do Brasil” (VILLA-LOBOS, 1965, p. 188).

Os ritmos que Villa-Lobos incorporou ao *Noneto* são extremamente irregulares. Essa complexidade é uma característica que o compositor apontava quando descrevia os elementos da música indígena e afro-brasileira. Além disso, destacamos alguns aspectos que consideramos mais evidentes nessa obra. Em primeiro lugar, sobressaltam aos ouvidos os temas melódicos que sugerem aspectos da música indígena, como a irregularidade rítmica e melodia igualmente irregular e cromática. Acrescido a isso, chama atenção a utilização do coral e dos instrumentos musicais para emitir ruídos, gritos, assovios, murmúrios, como se representassem um ambiente sonoro característico de um ritual indígena.

Todos esses elementos foram sincretizados com temas de inspiração popular. Como podemos observar no trecho selecionado abaixo (fig.5) ²¹:

Figura 5 – *Noneto*, compassos 315 a 317:



Fonte: (VILLA-LOBOS, 1923)

Nessa parte da composição, destacamos as camadas sonoras do clarinete, que executa o solo, e da flauta. O instrumento solista emite uma melodia que lembra as cantigas de roda do folclore infantil. No entanto, ao retirar o bocal do clarinete, soprando-o diretamente pelo tubo cilíndrico, o instrumentista confere uma sonoridade original ao instrumento que se assemelha a uma flauta indígena que ressoa desafinada em relação à composição. Já, a linha da flauta, serve como elemento de fundo em que a execução constante de uma figura parece imitar o som provocado por gotas de água caindo constantemente.

²¹ Ao longo desse capítulo serão utilizados diversos trechos de obras musicais transcritas pela autora em editor de partituras. Como a maioria das obras de Villa-Lobos possuem muitas camadas de som, consideramos destacar, nas figuras, apenas as linhas de instrumentos que são acionados na explicação.

Em outro trecho dessa obra, a linha do flautim reproduz uma melodia nitidamente inspirada no choro, com notas curtas e rápidas, além do caráter de improviso que caracteriza esse gênero da música popular (Fig. 6).

Figura 6 – *Noneto*, compassos 156 a 159:



Fonte: (VILLA-LOBOS, 1923).

Esses elementos temáticos sobrepostos, ou apenas apresentados no desenvolvimento da textura, representam uma pequena parcela da diversidade de culturas musicais combinadas no *Noneto*. Escolhemos não apresentar as formas de exploração do coral nessa obra, já que é elemento importante do *Choros n. 3*, que será discutido em seguida. Como veremos, não foi fruto de uma escolha sem propósito a combinação do coral com os temas indígenas. Tudo indica que Villa-Lobos entendia o canto coletivo como elemento importante dessas culturas musicais.

4.2 O ÍNDIO DE CASACA: OBSTINAÇÃO PELOS TEMAS INDÍGENAS

Um dos temas preferidos de Villa-Lobos e que povoou continuamente a sua narrativa musical, foi o tema indígena. Essa predileção fez-se valer em diversos aspectos da música do compositor, como na inserção de vários instrumentos tipicamente utilizados pelas tribos indígenas, como o caracaxá, no conjunto orquestral. Também pode ser reconhecida na utilização de melodias provenientes do folclore desse grupo étnico e na inspiração nas escalas exóticas e nos ritmos irregulares das suas músicas. Por último, e não menos importante, a influência da tradição musical indígena esteve presente na composição da parte coral, através da reprodução de efeitos onomatopaicos e da caracterização fonética das línguas indígenas, como demonstram o *Noneto* (1923) e o *Choros n. 3* (1925), por exemplo.

Desde as primeiras composições de Villa-Lobos, como o Bailado *Uirapuru* (1917) - inspirado na lenda indígena do pássaro encantado da Amazônia -, passando pelo *Ciclo de*

Choros na década de 1920, pelas *Bachianas brasileiras*²² nas décadas de 1930 e 1940, no material didático e nas composições após 1945, como o poema sinfônico *Erosão* (1950) encomendado pela Louisville Orchestra e baseado em lenda Ameríndia do Amazonas, entre tantas outras obras, a marca indígena esteve contida nos vários momentos da elaboração musical do compositor. Além da inspiração direta na música indígena, Villa-Lobos se debruçou, mais do que em qualquer outro caso, na composição dos ambientes sonoros associados a tais temas. A floresta tropical com seus pássaros, suas árvores e as características do cantar dos indígenas brasileiros, são amplamente representados como cenários que envolvem as melodias e os traços dessa cultura musical.

Para Villa-Lobos, a música no Brasil teria como fundamento e “base primitiva” a tradição musical indígena. O compositor afirmou, na ocasião da inserção do ensino do canto orfeônico nos currículos escolares, uma suposta predisposição do brasileiro para a música em função dessa herança cultural, alegando, ainda por cima, que “incorporando definitivamente a música nas escolas do Brasil, e ministrando o ensino do canto orfeônico à infância brasileira, o Governo soube aproveitar com inteligência uma tendência psicológica da raça” (VILLA-LOBOS, 1941, p. 39).

Dentro de todo universo musical em que esse motivo figura, selecionamos o *Choros n. 3* (1925), embora, como se demonstrará ao longo do texto, elementos da música indígena brasileira são intrínsecos a praticamente todas as obras do compositor.

4.2.1. *Choros n. 3*

Segundo as informações do catálogo de obras publicado pelo Museu Villa-Lobos (1965), o *Choros n. 3* foi dedicado a Tarsila do Amaral e a Oswald de Andrade e tem como subtítulo a denominação *pica-pau*. Essa obra foi composta para coral masculino e sete instrumentos ou para cada uma dessas formações isoladamente²³. Nela, Villa-Lobos utilizou-se do material fonográfico recolhido por Roquette-Pinto no início do século XX entre os

²² As *Bachianas Brasileiras* (1930-1947) constituem um gênero de composição musical criado por Villa-Lobos para homenagear o compositor John Sebastian Bach (1685-1750). São nove Suítes (obra dividida em partes em que cada movimento possui um andamento diferente ou algum ritmo de dança) inspiradas no ambiente musical de Bach, cuja obra é considerada por Villa-Lobos como “fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros de todos os países” (VILLA-LOBOS, 1965, p. 143). Além da inspiração em Bach essas obras são ricas em conteúdos da música e do folclore brasileiro.

²³ Nessa dissertação será analisada a parte coral da obra. O coral da OSESP interpretou o *Choros n. 3* no CD “Canções do Brasil” (faixa 17), sob Regência de Naomi Munakata, em 2009. Essa interpretação pode ser ouvida através do link <https://www.youtube.com/watch?v=-VzfLdHGskM>

índios Parecis. O tema melódico indígena *Nozani-ná* é o elemento que figura em vários momentos da textura musical.

As camadas texturais que compõem a peça, ou seja, cada linha de voz ou instrumento que fazem parte da textura musical, dizem respeito, respectivamente: a primeira linha do Tenor (voz masculina mais aguda); a segunda linha do tenor; a linha do barítono (voz masculina intermediária entre o agudo e o grave); a linha do baixo (voz masculina grave). Como podemos observar (Fig. 7) no trecho inicial da obra as linhas de todos os instrumentos estão indicadas no lado esquerdo da partitura.

Nos primeiros compassos do *Choros n.3* o tema melódico *Nozani-Ná*, utilizado na sua literalidade, inicia-se pela voz do tenor da segunda camada, segue para o da primeira e, respectivamente, anuncia-se na voz do barítono e do baixo. A repetição do tema em cada camada de voz, em temporalidades distintas, resulta numa estrutura musical conhecida como cânone.

Figura 7 – *Choros n. 3*, compassos 1 a 11:

The musical score for *Choros n. 3*, measures 1 to 11, is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and represent the indigenous theme 'Nozani-ná'.

Tenor 1: Noza-ni - ná-o-rê-ku - á - ku-á - ku-á - o-rê-ku - á - ku-á

Tenor 2: Noza ni - ná-o-rê ku - á - ku-á-uá - - No-za-ni - ná-o-rê-ku - á - ku-a - o - rê-ku - á - ka-za-ê -

Barítono: Noza-ni - ná - o - rê-ku - á - ku-á

Baixo: No-za-ni -

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1925)

A estrutura do cânone implica, para o ouvinte, uma percepção cíclica do evento sonoro onde o início, meio e o fim, são postos em simultaneidade. Esta parte inicial da obra é seguida pela entrada de um novo tema indígena “*Ualalôce*”²⁴, que mostra o trabalho do compositor em sincretizar temas folclóricos distintos. Embora, neste caso, os temas são referentes à mesma etnia indígena dos Parecis. Nos 25 primeiros compassos do *Choros n.3* a elaboração antropofágica se encontra no processo de registro do tema indígena (cultura da tradição oral)

²⁴ Lenda dos índios Parecis, cantada e dançada para festejar a caça. Recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908” (VILLA-LOBOS, 1989, p. 171).

na notação da música ocidental e, também, na mistura de dois temas que são sobrepostos na textura musical.

Tanto a concepção cíclica de temporalidade quanto a repetição sucessiva dos temas - *ostinato* - são recursos utilizados pelo compositor para representar a sua concepção das manifestações sonoras dos indígenas. Para o musicólogo Gabriel Moreira, Villa-Lobos partia de uma nítida compreensão valorativa acerca dessa cultura musical, estabelecida a partir de um senso estético imbricado no modelo europeu de música, como afirma o pesquisador no trecho a seguir:

o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de ‘estaticidade’ e ‘repetição’, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios são assim desde o início dos tempos (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotípia (MOREIRA, 2013, p.32).

Essa estereotípia, descrita por Moreira, pode ser encontrada não apenas nas formas em que Villa-Lobos se apropriou das músicas indígenas, mas também em algumas de suas afirmações, como a seguinte em que as descreveu como: “manifestações precárias, de ordem estética, curtos desenhos rítmico-melódicos, entoados em uníssono para sublinhar os movimentos da dança ou acompanhar as cerimônias rituais” (VILLA-LOBOS, 1941, p.23). No próximo trecho (Fig. 8), indicamos um novo acontecimento na textura musical.

Figura 8 - *Choros n. 3*, compassos 88 a 93:

The musical score for *Choros n. 3*, measures 88 to 93, is written for four voices: Tenor 1, Tenor 2, Baritone, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Portuguese and include indigenous-style syllables like 'Kê-pi-ca-pau-pi' and 'Pá-rá-pá-rá-pá-tá-êh'.

Tenor 1: Kê-pi-ca-pau-pi - pau-pi-pô-pa-pi Kê-pi-ca-pau-pi - pau-pi-pô-pa-pi

Tenor 2: Kê-pi-ca-pau-pi - pau-pô-pi - kê-pi-ca-pau-pi - pau-pô-pi

Baritone: ah! - Pá-rá-pá-rá-pá-tá-êh

Baixo: Êh - Pá-rá-pá-rá-Makum-ba-êh! Pá-rá-Makum-ba-Êh!

Fonte (VILLA-LOBOS, 1925)

As camadas do primeiro e do segundo tenor possuem um desenho rítmico e melódico muito semelhante, com pequenas variações. O tema dessas duas linhas (que se inicia no quarto compasso) é repetido no sexto compasso e assim, sucessivamente ao longo de boa parte do tecido composicional. Esse motivo evocado (com variações rítmicas) é justamente o que dá o subtítulo *pica-pau* à obra, pois a sonoridade resultante é associada ao som produzido pelo pássaro pica-pau ao bater na madeira. A utilização do símbolo conhecido como *staccato*, indicado pelo pequeno ponto acima das notas dos tenores²⁵, serve para referenciar o pássaro e um evento sonoro que chama mais atenção por suas qualidades rítmicas, produzindo um estímulo à dança já que *pica-pau* também representa um tipo de dança da cultura popular nordestina.

Como se pode observar, na linha do baixo é evocada uma melodia com indicação da palavra “macumba”, atribuída à cultura afro-brasileira e combinada em um ritmo sincopado. A referência manifesta nessa linha melódica revela mais uma das facetas antropofágicas de Villa-Lobos, bem como a criação de temas por inspiração no folclore. Nesse trecho da obra o motivo *pica-pau* constitui a textura de fundo por onde circulam as melodias do barítono e, especialmente, a do baixo.

No próximo trecho (Fig. 9), é incluída a voz do barítono no fundo textural da composição. A rítmica anterior é substituída por outro elemento, com qualidades onomatopaicas, que neste caso, consiste na imitação do som do vento através do *glissando*²⁶ pelas vozes das três primeiras camadas, de cima para baixo. Esse recurso, diga-se de passagem, é comumente encontrado nas composições de Villa-Lobos em que os temas indígenas são acionados.

Como podemos observar, a linha do baixo é sobreposta às demais linhas instrumentais através do tema melódico *nozani-ná*. Neste caso, as três primeiras linhas chamam atenção pelo efeito inusitado do *glissando*. Já, a última camada, configura-se de maneira autônoma através da linha melódica que é o tema mais evidente da composição.

²⁵O símbolo do *staccato* indica um tipo de articulação de notas ou frases musicais que devem ser executadas com duração mais curta e com efeito “seco”.

²⁶O *glissando* constitui uma rápida passagem de som de uma nota a outra por meio de escala. No caso do trecho apresentado pela figura 4, o *glissando* é ascendente, parte do grave para o agudo.

Figura 9 – *Choros n. 3*, compassos 100 a 104.

Tenor
 Tenor
 Barítono
 Baixo

vuzfzfzf
 vuzfzfzf
 vuzfzfzf
 vuzfzfzf

No-za-ni - ná - ô - rê - ku - á - ku - á - ka-ra-ê - tê - ê - tê

Fonte (VILLA-LOBOS, 1925)

O esforço antropofágico nessa obra é notável. Não é de graça que ela tenha sido dedicada aos precursores do movimento antropofágico no Brasil. Além de todo o trabalho de sincretismo de temas melódicos de contextos diferentes dos Parecís, a antropofagia está também implicada na mistura das línguas portuguesa e indígena, como afirma o compositor em argumento sobre o *Choros n. 3*:

O texto do coro é formado em parte do idioma dos índios Parecís e em parte de uma palavra em português, insistentemente repetida e várias sílabas sem nexo de efeito onomatopeico. A parte que se refere aos índios representa uma canção báquica, enquanto que a parte em português, com sílabas soltas, traduz a apologia do pássaro Pica-pau (VILLA-LOBOS, 1965, p. 155).

O “*Choros n. 3*” constituiu um verdadeiro trabalho de ambientação dos temas indígenas. As melodias Nozani-ná e Ualalôce são utilizadas com certo grau de literalidade comprometida pelas mudanças de altura da melodia ao longo da obra e pela própria implicação do processo de notação da melodia de uma cultura da tradição oral. Outros temas são sugeridos e fazem alusão à caracterização da música indígena, como a utilização dos efeitos onomatopaicos e os *ostinatos* que remetem à concepção de temporalidade cíclica, por exemplo.

Tanto o ritmo obstinado resultante do tema *pica-pau* quanto o som que lembra o vento, ou mesmo a estrutura do cânone, na parte inicial do choros, são recursos utilizados para confecção da textura musical que remete o ouvinte para o espaço tradicional dos

indígenas no Brasil, que é o espaço da floresta. Nesse sentido, a obra ilustra esse processo de composição de Villa-Lobos em que a sugestão de paisagens sonoras é tão importante quanto os temas folclóricos que nelas circulam. Por um lado, aspectos da textura musical que indicam um “fundo” para articulação dos temas configuram-se como as condições de possibilidade para o desenvolvimento desses temas. Por outro lado, os temas também anunciam o tipo de paisagem sonora pretendida.

Esse, no entanto, é um exemplo específico de elaboração das paisagens sonoras em que a combinação dos motivos melódicos e a sua ambientação, revelam o tema indígena de forma explícita. Diferente, todavia, é o caso do *Choros n. 6*, por exemplo,²⁷ descrito por Villa-Lobos como “a poesia dos sons (...) por possuir ambientes de doçura e melancolia”(VILLA-LOBOS, 1965, p.155). Nessa obra a sobreposição de diferentes aspectos da cultura musical brasileira fica mais complexa. No início desse choros uma linha melódica produzida pela flauta evoca um tema “choroso” como nomeia o próprio Villa-Lobos, que lembra as serestas suburbanas cariocas, enquanto o ambiente harmônico e rítmico, que forma a base para o tema melódico, remonta um cenário nebuloso e místico que remete a um ambiente indígena. Como veremos, o tema indígena surge implícita e explicitamente ao longo de muitas obras de Villa-Lobos, em primeiro ou em segundo plano, como se representasse uma linha constante da narrativa musical de Villa-Lobos.

4.3 OS AMBIENTES MUSICAIS: DO RIO DE JANEIRO AO NORDESTE.

Neste tópico gostaríamos de destacar a predileção pelos ambientes musicais e sonoros de certas regiões do Brasil na obra de Villa-Lobos. Além dos temas indígenas e sua relação com a floresta tropical, nas primeiras décadas do início do século XX, os temas do universo sonoro carioca e nordestino também fizeram parte das suas composições.

Em relação à música carioca, notamos a recorrência em toda bibliografia relativa a Villa-Lobos, da relação desse compositor com os chorões e seresteiros que embalavam as noites na cidade do Rio de Janeiro. Autores como Wisnik (2007), Barros (2014), dentre tantos outros nomes, enfatizam o gosto de Villa-Lobos, na época de sua mocidade, pela música popular/ urbana. O compositor teria, inclusive, estudado violão escondido do pai - instrumento associado à música popular e considerado vulgar no seu contexto familiar e social.

²⁷ Interpretação do *Choros n.6* da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), regência de Roberto Duarte, dia 2 de julho de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=xIzjW4Us9pg>

A primeira obra do *Ciclo de Choros* representou uma clara homenagem de Villa-Lobos aos “chorões”. A obra foi elaborada para solo de violão e, segundo Villa-Lobos, escrita “como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares” (VILLA-LOBOS, 1965, p. 154). Essa afirmação vai ao encontro da concepção hierarquizada que Villa-Lobos estabelecia entre a música considerada erudita e a popular e, como apontou Wisnik (2007), consistia em uma maneira de orquestrar “as forças populares e nativas” na formação da música nacional.

O violão foi interesse ativo de Villa-Lobos que elaborou uma série de estudos e peças próprias para o instrumento ao longo de sua carreira²⁸. Além disso, são retratos da vida musical carioca as melodias chorosas e sentimentais, as modinhas e a alusão à “multidão que se aglomerava para dança”²⁹. Gilberto Freyre no texto *Saudades de Villa-Lobos*, enfatiza que conheceu o compositor nesse ambiente das serestas e dos violões, como “redutos de brasileiríssimo autêntico”. Para ele, Villa-Lobos seria como um “carioca guloso dos vários brasis regionais. Nunca um metropolitano fechado na sua metrópole (...)” (FREYRE, 1977, p. 88-890).

Villa-Lobos um “pan-brasileiro, mas carioca”, como em outra ocasião afirmou o sociólogo, mesclou em diversas obras esses temas com outros elementos musicais, especialmente da música indígena, os ritmos de dança e o som dos pássaros típicos do nordeste brasileiro. O canto dos pássaros, diga-se de passagem, foi um dos motivos preferidos de Villa-Lobos que estudou e criou melodias e ritmos inspirados no canto do Uirapuru, do pica-pau e do Azulão da Mata, dentre tantos outros.

4.3.1 *Choros n. 8 e Choros n. 10*

Começamos esse tópico com uma observação de Villa-Lobos acerca do ambiente musical que é proposto no seu *Choros n. 8*³⁰ (1925), onde diz que essa obra é principalmente inspirada “na vida folgazã dos cariocas, os bem humorados e alegres filhos da capital do Brasil, através dos seus festejos carnavalescos, e na recordação das danças pitorescas, bárbaras e religiosas dos índios do continente sul-americano (VILLA-LOBOS, 1965, p.156).”

²⁸ Um das obras que caracterizou essa influência foi a “Suíte popular brasileira” composta entre 1908 e 1923, escrita para violão. A interpretação que o violonista Pablo De Giusto realizou em 1996, pode ser acessada no link: https://www.youtube.com/watch?v=Z2_LDC-WQQ0

^{29 29} A modinha é uma composição musical de origem Portuguesa que se popularizou no Brasil nos finais do século XIX. Sua marca é a valorização de uma melodia cantada em tom lírico e sentimental.

³⁰ Utilizamos a interpretação do *Choros n. 8* da Orquestra Sinfônica da Paraíba sob a Regência de Eleazar de Carvalho, ano 1988. Disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=TzQh9tujh4>

Esse choros evoca o cenário musical do Rio de Janeiro dos anos 1920, mantendo, no entanto, um princípio sincrético com os elementos musicais de algumas culturas indígenas brasileiras nas os quais Villa-Lobos teria se inspirado. Esses elementos aparecem, sobretudo, no material rítmico dessa obra, como no início do choros (Fig. 10) onde um caracaxá, segundo Villa-Lobos um “instrumento de percussão predileto das tribos aborígenes, que não é mais do que uma enorme fava de uma leguminosa selvagem (VILLA-LOBOS, 1965, p. 156)”, reproduz um ritmo obstinado e contínuo no fundo da textura musical.

Figura 10 – *Choros n. 8*, compassos 1 a 4:



Fonte (VILLA-LOBOS, 1925)

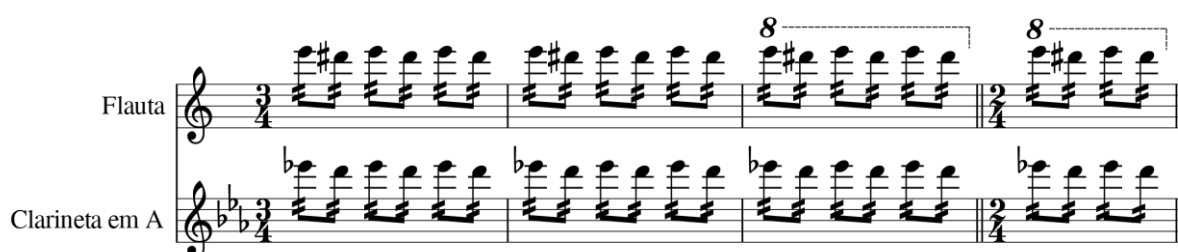
Nessa parte do choros, o caracaxá fornece a sustentação rítmica para que o contrafagote e depois o saxofone, iniciem um tema no estilo do choro popular, com notas rápidas e tom de improviso. Em seguida, foram encadeados e sobrepostos diversos temas, como mencionou Villa-Lobos em seus argumentos sobre essa música, o desenvolvimento da obra é “sensivelmente complexo e atonal, a fim de dar propositalmente a sensação de nervosismo de uma multidão que se aglomera para a dança” (VILLA-LOBOS, 1965, p. 1570). A continuação do choros apresenta uma textura musical densa, repleta de timbres variados e sobrepostos que preenchem o espaço sonoro. Na afirmação do seu estilo antropofágico, elementos da música indígena e da música popular carioca se fundem num complexo emaranhamento de sons.

Outra obra do *Ciclo de Choros*, o *Choros n. 10*³¹ (1926), que tem por subtítulo *Rasga o Coração*, também parte dessa fusão entre as características da música dos povos indígenas e da música popular, mais precisamente, de uma melodia no estilo de uma “modinha suburbana”. Acrescido a isso, a música inicia com uma bela imitação do canto de pássaros,


³¹ Interpretação do *Choros n. 10* da Orquestra Sinfônica da Juventude Venezuelana "Simón Bolívar" sob a regência de Isaac Karabtchevsky. Disponível no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=lv2_mhezXP8

como afirma Villa-Lobos em seus argumentos sobre esse Choros “a variedade de pássaros, rica em número e gênero, que existem em todo o Brasil, sobretudo os que vivem nos bosques e florestas e os que cantam à madrugada e ao entardecer nos infinitos sertões do nordeste, serviram para alguns motivos do Choros n. 10”. Esse choros inicia com um solo de flauta cujo tema sugere o canto do azulão da mata (VILLA-LOBOS, 1965, p. 158). Mais adiante, o conjunto de instrumentos de sopro (Fig. 11), em primeiro plano em relação aos demais instrumentos que fazem parte da textura musical, forma o ambiente que enriquece a textura musical com um coro de pássaros.

Figura 11 – *Choros n. 10*, compassos 23 a 26:



Fonte (VILLA-LOBOS, 1926)

É possível observar nas linhas melódicas da flauta (1ª) e do oboé (2ª), selecionados nesse trecho, o símbolo musical do *tremolo* “” em cada uma das notas, cujo efeito é a reprodução de um som que vibra, o que dá a impressão mais nítida de se estar ouvindo o mencionado ambiente sonoro dos pássaros cantando em coro.

Mas é na parte final desta obra que o trabalho sincrético se configura de forma expressiva. No mesmo plano sonoro da orquestra, surge um coro de vozes que cria um ambiente fonético caracteristicamente indígena, cujas sílabas escolhidas por Villa-Lobos não possuem nenhum sentido literal. Essa melodia, que chama mais atenção pelas características rítmicas e pela letra, é cantada pelas vozes, respectivamente, da camada de som das contraltos, dos tenores e dos barítonos (Fig. 12).

Figura 12 – *Choros n. 10*, compassos 217-218:

The musical score for *Choros n. 10*, measures 217-218, is presented for five vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, Barítono, and Baixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte) and includes the lyrics "Se Tu que res ver a imen si". The Contralto part features a more rhythmic, syncopated melody marked *rf* (ritardando) and includes the lyrics "Jó, uê, tô, cê, tá, tô - rê, Kai - á, uê, - cê, tá, tô - rê, Kai". The Tenor part has a melody marked *pp* (pianissimo) and includes the lyrics "á, Ja - ka - tá Ka - ma - ra - já, Ja - Ká - tá Ka - ma - ra - Já Ja - Ka - tá Ka - ma - ra - já Ka - ma - ra - ja, Ka - ma - ra". The Barítono part also has a melody marked *pp* and includes the lyrics "á! Tú - rú - tú Ka - rú - ta - tú, Tú - rú - tú Ka - rú - ta tú, Tú - rú - tú Ka - rú - ta - tú, Ka - rú - ta - tú, Ka - ta". The Baixo part is mostly silent, indicated by a long horizontal line.

Fonte (VILLA-LOBOS, 1926)

Mas é na linha melódica das vozes sopranos que se desenvolve o acontecimento mais inusitado do *Choros n. 10*. Em meio ao momento musical, dotado de efeitos produzidos pelas vozes humanas que representam o ambiente fonético e algumas características da música indígena, surge uma melodia conhecida do populário brasileiro, com letra do poeta seresteiro Catulo Cearense, que tem por título “Rasga o Coração” e que dá o subtítulo a essa obra. Esse choros, portanto, não se limita apenas a sobreposição de diferentes temas musicais, mas parte também da mistura das culturas linguísticas brasileiras.

O *Ciclo de Choros*, no entanto, não foi o único momento da obra musical de Villa-Lobos em que essa tendência antropofágica se fez presente. Como veremos, no contexto de criação das *Bachianas Brasileiras*, quando Villa-Lobos esteve mais preocupado com questões atinentes a educação musical, institucionalizada através do canto orfeônico, a partir de 1930, permanece como parte de seu pensamento o princípio da diversidade e da miscigenação musical.

4.3.2 *Bachianas Brasileiras*

As *Bachianas brasileiras* dizem respeito a um conjunto de composições criadas a partir da década de 1930 e que constituem uma versão brasileira da música do compositor barroco John Sebastian Bach (1685-1750). Para Villa-Lobos, as bachianas seriam formas de aproximar Bach dos auditórios denominados por ele como “incultos” e incapazes de entender

a obra desse compositor consagrado na História da Música europeia. Dizia ainda no texto *Obras de Bach para auditórios incultos* que “arrisca-se a desperdiçar esforço quem toma a iniciativa de realizar a obra de J. S. Bach para um ambiente cheio de recalques e complexos, incrédulo em face da criação artística de seus patrícios” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 31). Como podemos perceber, foi através desse olhar evolutivo da cultura, em que a obra de Bach corresponderia a um modelo ideal de música, incompreensível para o ouvinte brasileiro, que Villa-Lobos se apoiou para “traduzir” e recriar a obra daquele compositor para o nosso ambiente musical, utilizando-se de células e motivos bachianos.

A *Bachiana Brasileira n. 4*³² (1930-1941), como todas as outras obras desse conjunto, possui forma de suíte, que corresponde a uma peça musical dividida em movimentos distintos. Essa bachiana é organizada, respectivamente, por um prelúdio (introdução), um coral (Canto do Sertão), uma ária (Cantiga) e uma dança (Miudinho). Originalmente escrita para piano, essa obra foi arranjada para orquestra em 1942. O processo de orquestração, realizado pelo próprio Villa-Lobos, contou com uma gama variada de instrumentos, como os sopros do naipe das madeiras (flautas, oboés, fagotes, clarinetes, corne inglês), instrumentos de percussão (tam-tam, xilofone) e cordas. Essa música explora a atmosfera sonora do sertão nordestino através do canto, da dança e do ambiente natural. Em argumentos do próprio Villa-Lobos acerca do segundo movimento da *Bachiana n. 4*, chamado *Canto do Sertão*, encontramos as seguintes observações:

Um canto calmo, quase religioso, em forma das canções saudosas dos sertanejos católicos, em pleno ar livre das madrugadas tropicais do nordeste, onde se ouve, ao longe, em diálogo sistemático compassado com os trovadores, tristonha e monótona araponga - o pássaro ferreiro da floresta brasileira (VILLA-LOBOS, 1965, p. 145-146).

A textura musical de toda essa bachiana é ricamente preenchida pela variedade de timbres. Como podemos observar na passagem abaixo (Fig.13), onde apresentamos apenas os instrumentos que participam dos primeiros compassos do movimento, a textura musical é composta pelas linhas de som da flauta, oboé, clarinete, corne inglês e xilofone.

³² Nesse trabalho utilizamos a interpretação da *Bachianas n. 4* da Orquestra Simón Bolívar, sob a regência do maestro Roberto Tibiriçá, apresentada no V Festival Villa-Lobos em 15 de março de 2012. Gravação disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=5mf3SQ3dVz8>

Figura 13 – *Bachiana Brasileira* n. 4, segundo movimento (Canto do Sertão), compassos 1 a 5:

Fonte (VILLA-LOBOS, 1930-1941)

As flautas executam, ao longo de praticamente todo esse movimento, um som agudo em Sib (si bemol), contínuo e sempre idêntico, acompanhado pelo xilofone. A monotonia e o timbre resultante dessa sonoridade é o que caracteriza, como observou Villa-Lobos, o som do pássaro Araponga que possuiu um canto singular, curto e repetitivo. Já a linha do oboé, apresenta uma melodia languida e lenta que lembra o canto da música sertaneja, harmonizada pelas duas linhas do corne inglês. A textura musical, organizada dessa forma, deixa em segundo plano o som do pássaro, como se representasse o ambiente em que canta, em primeiro plano, a melodia.

Já o terceiro movimento dessa bachiana, denominado ária (Cantiga), chama a atenção pelo tema melódico (Fig. 14) que inicia com um clarinete em Sib (si bemol) e aparece em praticamente todo o movimento em andamentos distintos. Esse tema remete o ouvinte diretamente para a música popular nordestina uma vez que é inspirada no folclore musical da cidade de Caicó, no Rio Grande do Norte. Villa-Lobos utilizou a cantiga anônima conhecida como *Cantiga de Caicó*, uma toada nordestina que se canta como se fosse uma fala ritmada e possui um tema curto, que se repete inúmeras vezes.

Figura 14 – *Bachiana Brasileira n. 4*, tema do terceiro movimento (Ária/ Cantiga de Caicó), compassos 6 a 10.



Fonte (VILLA-LOBOS, 1930-1941).

Como podemos perceber, a *Bachiana n. 4* tem como motivo principal o ambiente musical e as sonoridades do nordeste do país, tema este que estabelece uma unidade entre os movimentos. A influência de Bach se apresenta na forma musical inspirada na suíte barroca, que no seu modelo tradicional era dividida em movimentos de dança. Além disso, os diálogos estabelecidos entre cada linha melódica instrumental, também revelam a influencia do compositor barroco no estilo da confecção do tecido composicional. A impressão que fica para o ouvinte, muitas vezes, é a de que os instrumentos conversam entre si num jogo de perguntas e respostas incessantes.

4.4 MATERIAL DIDÁTICO PARA O ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO: TEMAS AFRO-BRASILEIROS

Ao longo dessa dissertação já destacamos algumas questões atinentes ao material produzido por Villa-Lobos para o ensino do canto orfeônico e suas implicações políticas durante o governo de Vargas. Nesse período, o apelo moral em relação ao trabalho, os motivos de caráter estritamente ufânico e o discurso do sincretismo étnico e regionalista na música, são as características mais recorrentes da obra orfeônica. Os livros organizados por Villa-Lobos, para o ensino do canto orfeônico, deixam explícito o intuito de tornar assimiláveis as formas culturais e heterogêneas que representavam esse vasto cenário da música popular e folclórica. A observação realizada por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, antecipou a orientação que Villa-Lobos daria, anos mais tarde, à disciplina. Segundo a afirmação do escritor:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE, Mário, 1972, p. 9).

Para falar do material criado pelo compositor e destinado ao ensino, deixaremos de lado conceitos como texturas musicais ou paisagens sonoras. Essas canções em geral, extraídas do folclore, dizem respeito a melodias apenas harmonizadas ou ambientadas por Villa-Lobos e com recursos reduzidos em relação às obras anteriores. Canções como *Canto do lavrador* (1933), *A canção do marceneiro* (1932) e *Marcha escolar* (1940) abarcam as noções de disciplina e o culto ao trabalho. Já as músicas *Desfile dos Heróis do Brasil* (1936), *Saudação a Getúlio Vargas* (1938), por exemplo, revelam os motivos cívicos e a reverência aos “heróis” da nação. Há, ainda, uma parcela considerável de canções que são do folclore étnico e que indicam uma continuidade entre a temática contida no material para ensino do canto orfeônico e as composições anteriores à década de 1930, ou que foram escritas sem a mesma finalidade educativa, em contexto concomitante.

No livro *Guia Prático* (1931) sobre estudo de folclore, Villa-Lobos apresentou um “quadro sinóptico das origens e afinidades étnicas da melodia no Brasil” onde apontou as “raças” que teriam influído na “formação das características musicais brasileiras”. Essas influências, segundo o compositor, quando aproveitadas pela cultura geral, ou seja, quando elaboradas num modelo da música européia tradicional, estariam prontas a adquirir um valor universal. Como podemos observar na relação abaixo, para Villa-Lobos a música nacional possuía um caráter extremamente sincrético, formado pelas influências descritas hierarquicamente:

- (A) Ameríndio (autônomo)
- (B) Sincretismos do ameríndio com Português
- (C) Sincretismos do ameríndio com Espanhol
- (D) Sincretismos do ameríndio com Holandês
- (E) Sincretismos do ameríndio com Francês
- (F) Sincretismos do ameríndio com Negro-Africano
- (G) Sincretismo do Português com Negro-Africano
- (H) Sincretismo do Espanhol com o Negro-Africano
- (I) Fusão dos sincretismos B e H entre si com o Negro Crioulo, nascido no Brasil
- (J) Fusão dos sincretismos B e I entre si com o Italiano
- (K) Sincretismo de J com as raças Saxônias
- (L) Sincretismo de K com as raças Eslavas
- (M) Sincretismo de L com as afinidades e influências da música popular “Standard” norte-americana exportada (VILLA-LOBOS, 1941, p.145).

A mistura de distintas fontes musicais foi notadamente aproveitada no material para ensino da música. Além disso, se o “indianismo” de Villa-Lobos ofuscou nas suas falas, escritos e argumentos, o ambiente da música afro-brasileira, nos arranjos e composições para o ensino do canto orfeônico esses temas foram apresentados explicitamente nas canções. A acentuação desses ambientes musicais sinalizava um aspecto importante de abordagem na obra didática do compositor. Canções como *Regozijo de uma raça* (1937), *Um canto que saiu das senzalas* (1933), *Xangô* (1935), *Jaquibau* (1933), *Bazzum* (1936) e *Estrela é lua nova* (1919), são exemplos da incursão aberta de Villa-Lobos na cultura musical de matriz afro-brasileira.

Não é o caso de dizer que essa influência passou a atuar na obra de Villa-Lobos apenas a partir de 1930, uma vez que, embora pouco relatado por ele, a polirritmia e os temas dessa tradição musical foram sugeridos em vários momentos da música villalobiana. Nas *Danças Características Africanas* (1914-1916)³³, algumas vezes apresentadas pelo compositor como *Danças Características de Índios Africanos*, por exemplo, encontramos um dos poucos argumentos de Villa-Lobos em que indicava uma prova literal dessa apropriação:

Estas danças foram inspiradas em temas dos índios Caipunas, do Estado de Mato Grosso, cuja raça é formada do cruzamento autóctone com negras importadas. O ambiente harmônico é baseado em algumas escalas de instrumentos africanos chamados ‘marimba’ (espécie de xilofone) (VILLA-LOBOS, 1965, p. 170).

Como podemos observar nesse argumento, a alusão aos motivos e aspectos musicais da cultura afro-brasileira foi realizada num plano secundário em relação à indígena. Para lembrar, o próprio Gilberto Freyre teria relatado algumas críticas feitas a ele por Villa-Lobos acerca de uma discordância em razão da valorização da influência negra no tocante a formação da cultura nacional. Este é o ponto de divergência mais nítido entre os dois intérpretes do Brasil, pois, para o sociólogo, essa influência foi maior do que admitia o compositor, como podemos observar nesse trecho da obra *Casa Grande & Senzala*, onde Freyre diz:

Não nos interessa, se não indiretamente, nesse ensaio, a importância do negro na vida estética, muito menos no puro progresso econômico do Brasil. Devemos, no entanto, recordar que foi imensa. No litoral agrário, muito maior, ao nosso ver, que a do indígena. Maior, em certo sentido, que a do português. Ideia extravagante para os meios ortodoxos e oficiais do Brasil, essa do negro superior ao indígena e até ao português, em vários aspectos da cultura material e moral (FREYRE, 2006, p. 368).

³³ Obra apresentada por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, 1922.

Apesar dessas divergências, são inúmeras, como citamos, as canções aproveitadas por Villa-Lobos no material de ensino do canto orfeônico. A canção *Xangô*³⁴, cuja partitura já foi apresentada no capítulo II da dissertação (Fig. 4), recolhido por Mário de Andrade no Rio de Janeiro e arranjada por Villa-Lobos, fez parte do quadro de músicas utilizadas para esse ensino em que a temática afro-brasileira figurou na sua literalidade. Essa música, cuja primeira versão para instrumentos data de 1919, também fez parte do conjunto de *Canções típicas brasileiras* que Villa-Lobos compôs no decorrer da década de 1920. O compositor indicou genericamente nessa partitura que xangô corresponderia a um “gênero de macumba da época passada” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 44). O motivo musical xangô diz respeito a um orixá - uma entidade de matriz afro-brasileira - e também a um ambiente musical específico desse culto em que predominam alguns pontos característicos.

A pesquisadora Juliana Ripke (2015), demonstrou alguns aspectos musicais intrínsecos ao culto do xangô na obra de Villa-Lobos, como o contraste rítmico entre o acompanhamento e a melodia e o uso do recurso do *ostinato*. Para ela, são características da “tópica canto de xangô”³⁵, melodias com “durações mais longas que o acompanhamento (contraste rítmico), representando um caráter de evocação e reverência aos deuses nos rituais afro-brasileiros” (RIPKE, 2015, p. 178).

Já o *ostinato* – repetição sucessiva de um padrão – pode ser observado no acompanhamento do piano, que apresenta qualidades mais percussivas. Nesse caso, esse recurso tem uma função semelhante a aquela que pode ser observada na música indígena, em que a repetição obstinada tem por provável finalidade o estado de êxtase durante a prática religiosa, ou mesmo a referência a um tempo estático do plano divino.

Estrela é lua nova (1919)³⁶ é outra canção que também fez parte da mesma coletânea de canções para o ensino do canto orfeônico e das *Canções Típicas Brasileiras*. Trata-se de uma música anônima da cultura popular, recolhida por Mário de Andrade, cuja partitura contém a mesma indicação de Villa-Lobos que a música anterior, a saber, que a obra se tratava de um “gênero de macumba da época passada” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 95). Essa canção, arranjada para coral, revelou traços importantes da tradição popular afro-brasileira, como a complexidade rítmica e, em determinado trecho da música (Fig.15), o deslocamento inesperado da melodia que parte de um tempo fraco do compasso 21 e se prolonga até um

³⁴ Interpretação de Jean Bernard Cerin. Disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=ChY0WYnubSQ>

³⁵ Tópicos seriam características marcadoras da identidade musical do xangô.

³⁶ Interpretação do coro da OSESP, regência de Naomi Munakata. Disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=thCI8Ew7RjA>

tempo forte do primeiro tempo do compasso 22, causando um efeito de antecipação, ou melhor, uma quebra de expectativa, conhecida como *síncope*.


Figura 15 – *Estrela é lua nova*, compassos 21 a 23:



Fonte: (VILLA-LOBOS, Heitor. Solfejos: Originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico. VII. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951).

A síncope é geralmente um recurso apontado como característica - especialmente apresentada no acompanhamento rítmico - das culturas musicais afro-brasileiras. Trata-se do deslocamento de acentuação no percurso “natural” da rítmica. Muniz Sodré (1998), no livro *Samba, o dono do corpo*, mostra como a síncope, ou *síncopa*, representou um caminho de resistência das etnias negras à assimilação cultural, caracterizando um aspecto musical das danças afro-brasileiras, como o lundu, e articulando-se posteriormente no maxixe e no samba urbano carioca³⁷.

É preciso dizer, no entanto, que a *síncope* é um recurso utilizado há séculos em diversas culturas musicais, antes mesmo da notação e da teoria, ou seja, não é uma característica apenas do lundu, do maxixe, do samba, etc. e tampouco é da música “erudita” ocidental. Assim, talvez seja mais apropriado nos referirmos às qualidades rítmicas afro-brasileiras por sua complexidade e irregularidade rítmicas e, por isso, a síncope se tornou nessa música uma característica constante, e não exatamente uma quebra de padrão.

Um dos tipos de *síncope* que comumente habitou os territórios sonoros da música popular brasileira é a representada pela figuração rítmica: . Para Mário de Andrade, é principalmente na obra de Villa-Lobos que “a gente encontra já uma variedade maior de sincopado”. O escritor continua dizendo que a síncope (elemento direto fornecido pelo folclore) deveria ser empregada com “frequência e abuso” na música brasileira em formação, sem esquecer, no entanto, que a “música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste”. Uma ideia comum a Mário de Andrade e Villa-Lobos é de que a música folclórica em si não correspondia necessariamente à denominação de música nacional.

³⁷ Villa-Lobos chegou a compor a parte melódica de uma canção denominada *Lundu da Marquesa de Santos* - escrita originalmente para canto e orquestra, em 1938, no Rio de Janeiro, para a peça teatral de Viriato Correia.

Música artística nacional, para esses intelectuais, carecia de uma elaboração sobre os elementos retirados do folclore. Dessa forma, “o compositor tem para empregar não só o sincopado rico que o populário fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza” (ANDRADE, 1972, p. 12).

Essa figura pode ser facilmente encontrada nos temas de matriz afro-brasileira arranjados por Villa-Lobos, como é o caso da música *Jaquibau* (1933) um “tema dos negros de mina” da “época da escravidão no Estado de Minas Gerais” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 98), recolhida por Mário de Andrade (Fig. 16).

Figura 16 – *Jaquibau* (1933), compassos 2 a 5:



Fonte: (VILLA-LOBOS, Heitor. Solfejos: Originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico. VII. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951).

A complexidade rítmica, talvez, foi a forma mais clara da alusão feita por Villa-Lobos ao ambiente musical afro-brasileiro que, para ele, também estava na base da música nacional. Essa complexidade se inseriu em toda obra do compositor, não apenas no material para ensino do canto orfeônico. Como se pode perceber, escolhemos nesse tópico os temas dessa matriz cultural que não havia sido contemplada nas discussões anteriores. No entanto, existe uma gama de outras temáticas incutidas no material didático organizado por Villa-Lobos. Como buscamos demonstrar, nesse material os conteúdos da música afro-brasileira são utilizados com indicação literal, algo não tão típico de se encontrar nos argumentos do compositor, em que prevalece uma inclinação para a música indígena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao falarmos de historiografia ou da música brasileira, podemos perceber que praticamente todas as obras e produções criadas na primeira metade do século XX, abordaram o problema da construção da identidade nacional. Essa perspectiva passou por algumas abstrações teóricas que podemos considerar mais pertinentes, como a chamada tese do branqueamento e o notável momento em que a miscigenação representou um elemento privilegiado da narrativa identitária nacional.

O movimento modernista foi constantemente acionado para referenciar a utilização do folclore, dentro de um princípio antropofágico, como base da cultura brasileira. Essa utilização não simbolizou algo absolutamente novo na História das artes, basta mencionarmos o caso do nacionalismo musical que desde os finais do século XIX atuou no cenário da música ocidental. Esse movimento, geograficamente disseminado, adquiriu características específicas em cada um dos países em que foi identificado.

O nacionalismo de Villa-Lobos em convergência com o movimento modernista, não partia de um princípio de pureza das fontes folclóricas. Ora, se a diversidade era uma característica distintiva e marcadora da identidade brasileira e de sua população reconhecidamente miscigenada, as bases da música nacional não poderiam ser diferentes. O folclore era algo tão elementar na obra do compositor que este teria afirmado, em determinada ocasião: “O folclore sou eu!”.

A partir do itinerário musical percorrido no capítulo IV, buscamos demonstrar como o sincretismo se anunciou no discurso de Villa-Lobos. As fontes sonoras, aparentemente intangíveis para o historiador acostumado com o documento escrito em língua convencional, passaram a constituir, uma a uma, os elementos articulados de uma verdadeira interpretação musical do Brasil. Aqui, a música passou de um ornamento da história nacional, para um lugar de construção do conhecimento e, nesse processo, foi elementar (re)conhecer a visão que o próprio Villa-Lobos lançava sobre sua obra através de textos e argumentos que chegaram até o presente.

A concepção de uma cultura que evolui de um estágio “primitivo”, para um estágio “civilizado”, e de que cada nação, fundamentalmente, passaria por um mesmo processo de desenvolvimento – uma visão evidentemente etnocêntrica que se inspirava num modelo de civilidade europeia da música – esteve na base do pensamento de Villa-Lobos: “posso perdoar aos brasileiros que sofrem de uma moléstia molenga ao julgar os seus patrícios que criam originalidades, porque são filhos de uma raça sem a velha tradição” (VILLA-LOBOS, 1966,

p. 92). Dessa forma, para compreender a relação que o compositor estabelecia com o folclore, foi fundamental captar a concepção de uma cultura que evolui e que deveria chegar, no patamar equivalente as “culturas civilizadas” das grandes nações como a Alemanha, a Rússia e a França.

“Civilizar” o folclore e o ouvido foram dois movimentos do mesmo processo educativo em Villa-Lobos que dizia: “o nosso sentido estético é condicionado pelo hábito e pela educação. Habitue-se o ouvido de nossa juventude ao que, segundo a nossa herança acumulada, é belo, - e o seu gosto será são” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 3). Mas a função política e social da música como um veículo de coesão da sociedade brasileira, não foi uma intenção restrita do compositor no período político do governo de Vargas. Para lembrar, as *Bachianas Brasileiras* não são composições relacionadas ao ensino do canto orfeônico, mas continham uma finalidade instrutiva.

Parece óbvio que a tendência de Villa-Lobos para o nacionalismo musical, que é anterior à década de 1930, já indicasse uma postura política interessada. Tratava-se, sobretudo, de uma necessidade da intelectualidade brasileira em representar a sua nação externamente. Tratava-se, também, de construir uma identidade musical por meio da alteridade e, nesse sentido, a atuação do compositor no contexto político do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foi, ao nosso entender, uma etapa de um projeto anterior.

Consideramos que a obra de Villa-Lobos representava uma tendência disseminada nas artes e também na historiografia brasileira da primeira metade do século XX. Por isso, os capítulos dois e três da dissertação, não se constituíram, apenas, da perspectiva de acionar um contexto ou incluir Villa-Lobos numa rede autoral, mas parte de um caminho metodológico para a compreensão da sua obra. Nesse sentido, com a devida ressalva aos pontos de discordância entre Gilberto Freyre e Villa-Lobos, especialmente no que se refere ao reconhecimento da importância da cultura afro-brasileira para a identidade nacional, são muito próximas as maneiras com que ambos representaram sua nação.

A mesma interpretação dos trópicos de Freyre, em que a sociedade brasileira teria se constituído num processo onde os antagonismos eram equilibrados nas relações sociais flexíveis e fraternalmente harmoniosas, são encadeadas na narrativa villalobiana. O negro e o português, o índio e o sertanejo, o rural e o urbano, a floresta e a cidade, o lundu e a música de Bach, o primitivo e o civilizado, o caracaxá e o violino, o caipira e o carioca, a notação e a oralidade, o Norte e o Centro, o piano e o pandeiro, o popular e o erudito, são orquestrados numa verdadeira “zona de confraternização” musicalmente criada. Assim, a obra de Villa-Lobos se equivale ao sentido dado por Gilberto Freyre na expressão “equilíbrio de

antagonismos”: uma música permeável, miscigenada, em que são sobrepostos, em harmonia, elementos contrastantes.

Apesar de muitas afinidades entre os dois intelectuais, havia uma distinção fundamental nas suas perspectivas mais gerais acerca da formação da sociedade brasileira. Gilberto Freyre revelava uma abordagem mais conservadora em *Casa Grande & Senzala*, fruto da sua visão extremamente positiva do papel da miscigenação na composição da população. Villa-Lobos reconhecia essa base sincrética que marcava a identidade nacional, mas revelava uma tendência mais prospectiva da cultura.

A inclinação para a corrente antropofágica e para o nacionalismo musical forneceu, ao compositor, a sustentação estética da sua música. Longe de ser, no entanto, portador de uma vocação, de um talento pronto, ou de uma genialidade inata, Villa-Lobos se dedicou intelectualmente para compor. Essa constatação foi essencial para uma renovação da pesquisa musicológica no Brasil, que tem indicado novas abordagens para interpretações da obra do compositor.

Uma das contribuições das quais nos apropriamos se refere à compreensão da música como um processo de elaboração de texturas. Essa compreensão está diretamente associada à afirmação anterior de que Villa-Lobos partia de um processo de composição, ou de vários processos que demandavam estudo e pesquisa. Ao experimentar novos timbres através do acréscimo de instrumentos pouco convencionais para uma orquestra clássica, novas maneiras de incorporação do coral e de manuseio dos instrumentos musicais, Villa-Lobos representou musicalmente a sua interpretação da identidade brasileira. Uma identidade sempre associada a uma paisagem sonora: do indígena com a floresta; do carioca imerso na multidão que se reúne para dança nos ambientes sonoros do carnaval popular; do sertanejo que canta lamentosamente enquanto ao fundo se manifesta o gorjeio de um pássaro típico brasileiro.

Além disso, a manifestação de um estilo antropofágico permitiu a Villa-Lobos sincretizar: os traços característicos da língua indígena com uma melodia lírica em português; um ritmo de matriz afro-brasileira com um tema indígena; um caracaxá que fornece a base rítmica para um tema do tipo choro popular; a música de Bach com uma toada nordestina. A música, por fim, é aquela que revela, numa síntese, o verdadeiro mosaico de culturas étnicas e heterogêneas que habitam o cenário nacional.

Para finalizar, ressaltamos que nessa dissertação lançamos um dos tantos possíveis olhares que podem ser lançados sobre a obra de Villa-Lobos, com certa expectativa de contribuir para que a pesquisa historiográfica compreenda a linguagem musical para além de

uma fonte ornamental de pesquisa, mas como um lugar de construção do conhecimento histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf> Acesso: 03/05/2016.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso: 07/08/2016.

BANDEIRA, Manoel. Villa-Lobos. Publicado em “Ariel”, 1924. In: Museu Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**. 8º Volume. MEC: Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

BARROS, José D’Assunção. Villa-Lobos: Os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929). **Ictus** - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 13, Nº 02 (2014), p. 88-133.

BOMENY, Helena (org.). **Constelação Capanema**: Intelectuais e política. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CELSO, AFONSO. **Por que me ufano do meu país**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauro, SP: EDUSC, 1998.

CORREA, Viriato. Homenagem ao maestro Heitor Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. 8º Volume. Mec/museu Villa-Lobos: Rio de Jairo, 1973.

DIEHL, Astor Antônio. Herder. In: LOPES, Marcos Antônio (org.). Ideais de História: Tradição e Inovação de Maquiavel a Herder. Londrina: EDUEL, 2007, p. 303-324.

DIWAN, Pietra. **Raça Pura**: Uma História da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2012.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo**: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: UNESP, 2001.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos e as fontes do nacionalismo na música. In: Museu Villa-Lobos (org.). **Presença de Villa-Lobos**. 4º Volume. Departamento de Imprensa Nacional, 1969.

DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FERRAZ, Sílvio. Deleuze, Música, Tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 9, p. 67 - 76, out. 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/316049472/Deleuze-Musica-Tempo-e-Forcas-Nao-Sonoras-Silvio-Ferraz> Acesso: 01/12/2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

_____. Villa-Lobos, pan-brasileiro mas carioca. In: FREYRE, Gilberto. **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. Saudades de Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. 1º Volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.

GADELHA, Sylvio. **Biopolítica, governamentalidade e Educação**: Introdução e conexões a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GALINARE, Melliandro Mendes. **A era Vargas no pentagrama**: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos. UFGM: Belo Horizonte, 2007 (tese de doutorado).

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da música folclórica à música mecânica**: Mario de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Intermeios, 2015.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: edição dos autores, 2009.

_____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **MANA**. 9(1). p. 81-108, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93132003000100005&script=sci_arttext Acesso dia 29/08/2016.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia Racial. 2007. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Democracia%20racial.pdf>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: Modernismos, artes visuais, política da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ITIBERÊ, Brasília. Villa-Lobos: Expressão genial de uma raça. In: Museu Villa-Lobos (org.). **Presença de Villa-Lobos**. Departamento de Imprensa Nacional, 1969.

JARDIM, Gilmar Roberto. **O estilo antropofágico de Villa-Lobos**. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**: estudos sobre História. Rio de Janeiro:

Contraponto: PUC-RIO, 2014.

LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento). Rondônia 1912. **Gravações históricas de Roquette-Pinto**. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 2008.

LE FLEM, Paul. Villa-Lobos. Palestra na Paris Mundial em 28/12/1937. *In*: Museu Villa-Lobos (org.). **Presença de Villa-Lobos**. 4º Volume. Departamento de Imprensa Nacional, 1969.

LIMA, Nísia Trindade; HOCHMAN, Gilberto. Condenado pela raça, absolvido pela medicina. O Brasil descoberto pelo movimento sanitarista da Primeira República. *In*: MAIO, Marcos; SANTOS, Ricardo (Ed.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1996.

LIMA, Rodrigo. Edgard Varèse & Pierre Schaeffer: por uma emancipação do som. *In*: Anais do XVII Congresso da Associação Nacional dos Pesquisadores de Pós- Graduação em Música (ANPPOM). São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_R_Lima.pdf Acesso: 25/11/2016.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Estevão de Rezende. **Relações Internacionais**: cultura e poder. Brasília: IBRI, 2002.

MARTIUS, Karl Friedrich Von. Como se deve escrever a Historia do Brasil. **Revista de Historia de América**, No. 42, 1956. Acesso em: https://docs.google.com/file/d/0B_KmZofvEaVoSi16UHZaeGFqZlU/edit?pli=1

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial signficante e tópicas indígenas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, p.29-38, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: História cultural da música popular. Belo

Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/marcos%20napolitano.pdf> Acesso: 20/10/2016.

NAVES, Santuza. Bachianas Brasileiras nº 7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema. In: BOMENY, Helena. **Constelação Capanema**: intelectuais e política. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001. p.183-200.

NÓBREGA, Adhemar Alves de. Roteiros de Villa-Lobos. In: MUSEU VILLA-LOBOS (org.). **Presença de Villa-Lobos**. 2º Volume. Departamento de Imprensa Nacional, 1969.

PARADA, Maurício. **Educando corpos e criando a nação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados**: sambas e bambas no 'Estado Novo'. 1. ed. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig,

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Editora Ática, 1990.

RIBEIRO, João Carlos (org.). O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1987.

RIPKE, J. . A tópica canto de xangô: Villa-Lobos, o afro-brasileiro e a identidade nacional. In: III Jornada Acadêmica Discente do PPGMUS, 2015, São Paulo. **Anais da III Jornada Acadêmica Discente do PPGMUS - 2015**, 2015. v. III. p. 175-182.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. **Rondônia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

SADIE, Stanley. (org.) **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: processos composicionais. São Paulo: Unicamp, 2009.

_____. Villa-Lobos: Desafiando a Teoria e Análise. In: **Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto**: intersecções da teoria e análise, 2012. Disponível em: [https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teor%C3%ADa_e_an%C3%A1lise_\(SALLES_2012\)_vers%C3%A3o_Anais-1.pdf](https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/382567/mod_resource/content/1/Villa-Lobos_-_desafiando_a_teor%C3%ADa_e_an%C3%A1lise_(SALLES_2012)_vers%C3%A3o_Anais-1.pdf) Acesso: 03/11/2016.

SANTOS, Marco Antônio Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, editora Massangana, 2010.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. R; COSTA, Vanda M. R..**Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEYFERTH, Giralda. Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, Marcos; SANTOS, Ricardo (Ed.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1996.

SILVA, M. L. da. Miscigenação e biopolítica no Brasil. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 4, n. 8, Dezembro de 2012, p. 192-210.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempo de Capanema. In: BOMENY, Helena. **Constelação Capanema: intelectuais e política**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001, p. 154-182.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de; SANTOS, Ricardo Ventura. O Congresso Universal de Raças, Londres, 1911: Contextos, Temas e Debates. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n.3, p.745-760, set.-dez. 2012. Acesso em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf>

TEIXEIRA, Anísio. Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. 1º Volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **Janelas da alma**: fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a História. Brasília: UnB, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Solfejos**: originais e sobre temas de cantigas populares, para o ensino de canto orfeônico. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940a.

_____. **Canto orfeônico 1º volume**: marchas, canções e cantos marciais. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940b.

_____. **Guia prático**: estudo folclórico musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941a.

_____. **A música nacionalista no governo Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941b.

_____. **Canto Orfeônico**. Volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

_____. **Villa-Lobos: Sua Obra**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

_____. Música de papel, que nasce no papel e morre no papel. in: **Presença de Villa-Lobos**. Volume 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966. p. 95-96.

_____. **Presença de Villa-Lobos**. 2º Volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969.

_____. Apelo ao chefe do governo provisório da República Brasileira. *In: Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 7º Volume. Departamento de Imprensa Nacional, 1973.

_____. **Villa-Lobos: Sua Obra**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

_____. **Presença de Villa-Lobos: Educação Musical**. 13º Volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 1922**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. Entre o erudito e o popular. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), p. 55-72. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/325074933/Entre-o-Erudito-e-o-Popular-Wisnik> Acesso: 20/09/2016.

Referência discográfica:

CORO DA OSESP. **Canções do Brasil**. Regente: Naomi Munakata. Biscoito clássico, 2009. 1 CD.