



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

EMANOEL LUÍZ DA SILVA ARAÚJO

**O PROJETO MUSICAL DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A  
SUA OBRA DURANTE O GOVERNO DE GETÚLIO VARGAS (1930- 1945)**

BRASÍLIA

2016

EMANOEL LUÍZ DA SILVA ARAÚJO

**O PROJETO MUSICAL DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A  
SUA OBRA DURANTE O GOVERNO DE GETÚLIO VARGAS (1930- 1945)**

Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de licenciado em História, sob a orientação do professor Doutor Thiago Tremonte de Lemos.

BRASÍLIA

2016

À minha mãe Ivonete, a melhor pessoa que conheço.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, por não me fazer desistir em momentos de dúvida, pelo maravilhoso dom da vida e pela força que me concedeu defronte às intempéries e agruras sofridas ao longo de minha graduação. A Ti sejam dadas toda honra, glória e louvor.

Agradeço ao meu professor e orientador Thiago Tremonte de Lemos, por aceitar desenvolver este trabalho, pela paciência que teve para comigo nesse tempo e pelas ótimas indicações de leitura. Sua ajuda foi vital para que este projeto ocorresse. Muito obrigado.

Agradeço ao meu amigo Rodolfo Green e ao seu colega Rafael Garou pelas correções feitas em meu trabalho.

Agradeço à minha mãe Ivonete, pelo inefável amor que tem me dedicado até então. Seu altruísmo e capacidade de abnegação em prol dos filhos é algo surreal. Jamais conseguirei retribuir o que a senhora fez por mim em vida. Te amo!

Agradeço ao meu pai Jair, pelos conselhos e pela presença que teve em minha formação.

Agradeço aos meus irmãos Samuel e Matheus e irmãs Emanuely e Maria Luiza, pelo companheirismo sem igual que me dão prova diariamente, pelas risadas e pelo amor incondicional que demonstram. Sem vocês nada disso teria sentido.

Agradeço à minha tia Elany pelas conversas e pelo “ombro amigo” que, por vezes, me ajudaram a seguir em frente.

Agradeço à Universidade de Brasília pelo ensino de excelência que me concedeu ao longo de minha graduação.

Por fim, agradeço a todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para minha formação acadêmica. A todos vocês, muito obrigado.

“Aprendamos, pois, a fazer o bem. Levantemos, para nossa honra ou por amor à virtude, os olhos ao céu para o Deus Todo-poderoso, testemunha fiel de nossos atos e juiz justo de nossas faltas.”

Étienne de La Boétie

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as características presentes na Obra do compositor Heitor Villa-Lobos durante a vigência do Governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945; também visa refletir sobre o papel de educador que o maestro teve nesse período com suas canções cívicas, de cunho nacionalista e de exaltação da cultura brasileira. O momento imediatamente posterior à Primeira República (1889-1930) foi marcado por um dinamismo cultural ligado à economia política e na busca por uma identidade para o Brasil. Arrogando-se detentor das aspirações e interesses das classes brasileiras, o Estado procurou, através dos mais variados meios de difusão de sua propaganda política, inculcar seus ideais nacionalistas. É nesse contexto que ganha destaque a figura de Villa-Lobos. Sendo um dos grandes expoentes do movimento modernista brasileiro, o maestro e compositor, valendo-se da posição política que ocupou ao longo deste tempo, criou obras singulares que muito influenciaram o cenário cultural do período em questão.

**Palavras-chaves:** Heitor Villa-Lobos, Modernismo, Nacionalismo, Cultura Brasileira, Era Vargas.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| Introdução .....   | 08 |
| Capítulo 1- A Era Vargas (1930-1945) .....   | 10 |
| Propaganda Política e difusão de ideais .....  | 11 |
| Brasil: Modernismo e Modernidade .....   | 15 |
| Capítulo 2- Heitor Villa-Lobos: A formação musical e as características presentes na Obra do Maestro ..... | 18 |
| 2.1 A Semana de Arte Moderna de 1922.....  | 19 |
| 2.2 O Movimento Modernista Brasileiro .....  | 21 |
| 2.3 Elementos constituintes da Obra do Maestro .....   | 25 |
| Capítulo 3- Análise de Obras selecionadas .....  | 30 |
| 3.1 Bachianas Brasileiras nº 5 .....   | 30 |
| 3.2 Cantos Orfeônicos .....  | 35 |
| 3.3 Uirapuru .....   | 39 |
| Considerações Finais .....   | 41 |
| Fontes e Referências Bibliográficas .....  | 42 |
| Índice de Obras mencionadas e analisadas .....   | 44 |

## INTRODUÇÃO

A primeira fase de Getúlio Vargas como presidente do Brasil durou quinze anos ininterruptos, que pode ser dividida em três períodos de governabilidades distintas: o *Governo Provisório*, de 1930 a 1934, o *Governo Constitucionalista*, entre 1934 e 1937 e, por fim, o *Estado Novo*, entre 1937 e 1945, dividido em duas etapas: o Estado Ditatorial (1937-1942) e a consolidação do Regime (1942-1945).

Longe de ser considerado um período homogêneo, a chamada “Era Vargas” inicia-se com um golpe instaurado em 03 de novembro de 1930 contra o recém-eleito Presidente Júlio Prestes, quando Getúlio tornou-se o Chefe do Governo Provisório. As características oligárquicas tão presentes na Primeira República dão lugar a um período de muitas divisões políticas, mas também de muitas alianças.

Em 1934 é promulgada uma nova Constituição. Resultado das deliberações da Assembleia Constituinte, essa nova carta, em substituição daquela de 1891, estabeleceu, entre outras coisas, que o primeiro presidente seria eleito de forma indireta pelos componentes da mesma Assembleia. Getúlio Vargas foi o escolhido e governou como Presidente da República até 1937, quando ele mesmo revogou a Constituição e instaurou o chamado *Estado Novo*, que iria durar até 1945 quando fora deposto.

Cada uma dessas fases de governo possuiu características singulares que lhe são próprias, mas algo que perpassou todas elas foi o extensivo uso da propaganda para a manutenção do governo e para a promoção de um sentimento nacionalista. A fim de despertar este sentimento patriótico brasileiro, Vargas procurou exaltar os símbolos e heróis nacionais. Aqui, a música teve um papel fundamental, onde a função do artista foi definida como elemento socializador e unificador.

A figura de Heitor Villa-Lobos ficou em evidência nesse período. Detentor de um forte apelo nacionalista e de um papel de socialização, este compositor foi capaz de unir diversas expressões culturais existentes no Brasil em sua música.

A relação entre cultura, música e política se fundamentará, sobretudo, na obra *Dos meios às mediações*, de Jesús Matín-Barbero. Levando em conta os meios na hora de se construir políticas culturais e investigando o papel destes no momento de se manipular audiências, o autor analisa os meios de massa para as mediações sociais e formas de organização da cultura cotidiana.

Indagar-se-á aqui como foi se desenvolvendo a massificação e unificação da sociedade brasileira através das políticas culturais implementadas nas décadas de 1930 e 1940, levando-se em conta as mudanças internas e novas dinâmicas culturais, tomando como fonte de análise o compositor Heitor Villa-Lobos.

Entre outras obras analisadas, importante mencionar que se fará uso do livro *Multidões em cena: propaganda no varguismo e no peronismo*, de Maria Helena Rolim Capelato, para ilustrar as formas de controle social que o regime de Vargas utilizou, mostrando o efeito prático das técnicas de propaganda no Brasil.

Nesta Monografia será apresentada a figura do maestro e sua importância para o cenário cultural da época. Para tanto, irá se fazer no primeiro capítulo um breve resumo da era Vargas, entre 1930 e 1945, dando ênfase para os elementos de divulgação da propaganda oficial, das transformações sofridas a partir da instauração de Governo Provisório e das características da modernidade e modernismo brasileiros desta época.

No segundo capítulo serão analisadas e caracterizadas as obras de Heitor Villa-Lobos, sua formação como músico, a implementação de seu projeto musical durante o governo de Vargas e como foi que se deu a divulgação de sua obra nesse período.

Por fim, o terceiro capítulo irá analisar algumas obras selecionadas do maestro a fim de demonstrar seus principais elementos constituintes. Estas obras foram extraídas da dissertação de mestrado de Loque Arcanjo Jr., intitulada *O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-lobos*, e da dissertação de mestrado de Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, *Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais da era Vargas*.

## CAPÍTULO 1- A ERA VARGAS (1930-1945)

*“Ô, nossas praias são tão claras, nossas flores são tão raras. Isto é o meu Brasil”<sup>1</sup>*

A partir dos anos 1920, em boa parte dos países da América Latina foi iniciado um processo de reorganização de suas economias e de reajuste de suas estruturas políticas. A industrialização avançou com base na substituição de importações, no estabelecimento de um mercado interno e no vasto emprego de mão-de-obra, onde decisiva tornou-se a intervenção do Estado que investiu em obras de infraestrutura para transportes e comunicações. De uma forma que mesmo quando o início dos processos de industrialização respondeu a condições de funcionamento do mercado internacional, houve diferenças de alcance e ritmo que corresponderam ao grau de desenvolvimento do projeto nacional, diferenças que, desde a segunda metade do século XIX, forjaram as burguesias de cada país (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 219).

De uma forma geral, pode-se falar que na América Latina o ideal de modernização que orientou as mudanças esteve mais para um movimento de adaptação cultural e econômica do que um aprofundamento da independência. A dinâmica da política cultural organizou-se sobre a economia política que, por sua vez, resultou na interiorização de um modelo e das exigências que vinham do exterior em detrimento do processo de crescimento do mercado interno. Almejava-se uma Nação para se obter outra identidade, mas isso implicava sua tradução para o discurso modernizador dos países hegemônicos, porque só nos termos desse discurso o esforço e o êxito eram avaliáveis e validados como tais. As chaves do desenvolvimento já estavam em operação nos nacionalismos modernizadores dos anos 1930 (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 219).

A partir de 1930, as condições do crescimento industrial no Brasil, a incapacidade da oligarquia para dirigi-lo, as aspirações liberal-democráticas das classes médias urbanas e as pressões vindas “de baixo”, exercidas por uma massificação antecipada, deram lugar a um pacto político entre as massas e o Estado (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 219). Trata-se de um Estado que, erigido em árbitro dos interesses antagônicos das classes, arroga as aspirações das massas populares, em cujo nome exercerá a manipulação direta das massas e dos assuntos econômicos. Só em 1945 as tendências democratizadoras conseguiram introduzir intermediários entre Estado e massas.

---

<sup>1</sup> Ary Barroso: *Isto é o meu Brasil* (1944).

## 1.1 Propaganda Política e difusão de ideais

“*Você me derrubou, mas eu me levantei. Você me machucou, mas eu te perdoei. Agora eu quero ver...*”<sup>2</sup>

As séries de problemas inerentes ao impasse político da Primeira República (1889-1930) foram postos em destaque com o Golpe de 1930<sup>3</sup>. Nas primeiras décadas deste século, alguns fatos políticos já exteriorizavam a existência de críticas fortes e pressões contrárias ao modelo político liberal vigente, que consagrava a hegemonia das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais. As greves operárias de fins dos anos 1910, as revoltas tenentistas<sup>4</sup> dos anos 1920, as várias cisões interoligárquicas e as crescentes demandas por um regime eleitoral que consagrasse o voto secreto, demonstraram a existência de oposições e a variedade de suas orientações e métodos políticos. Nessa mesma época, a ordem política foi posta em xeque com o surgimento de um novo tipo de nacionalismo radical de direita como consequência da crise dos anos 1920 (GOMES, 1980, p. 26).

“O conflito em torno dos preços subsidiados do café, da política dos bancos e da insistência do presidente Washington Luís em indicar Júlio Prestes, outro paulista, para sucedê-lo, levou a um acordo secreto entre Minas, o Estado mais populoso do Brasil, e Rio Grande do Sul, visando à candidatura de Vargas a presidente sob a bandeira da recém-formada Aliança Liberal” (LEVINE, 2001, p. 39).

A conjugação destes fatores (domínio de oligarquias retrógradas, processo eleitoral decadente, política de exclusão), somada ao colapso dos preços internacionais com a crise de 1929, pôs fim à política dos Estados<sup>5</sup> e à Política do café com leite<sup>6</sup>, instaurada por Campo Sales (1841-1913) e vigente durante a Primeira República.

<sup>2</sup> Chiquinha Gonzaga: *Passos no Choro* (1912).

<sup>3</sup> Em uma definição simples, o Golpe de 1930 (comumente conhecido como *Revolução de 1930*) pode ser tido como um movimento armado que depôs o presidente em exercício Washington Luís em 24 de outubro de 1930. Liderado pelos Estados da Paraíba, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, esta revolta impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes, pondo fim à Primeira República.

<sup>4</sup> Tenentismo é o nome dado às revoltas entre os militares de baixa e média patente do exército brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. Demonstrou a inconformidade destes para com a cultura política do país na vigência da Primeira República.

<sup>5</sup> A política dos estados, também chamada de política dos governadores, foi um sistema político colocado em prática pelo presidente Campos Sales (1898-1902), que tinha por base a troca de favores entre o Presidente da República e os governadores dos estados. Segundo essa política, o presidente não interferiria em questões estaduais e, em troca, os governadores davam-lhe apoio político.

<sup>6</sup> Derivada da política dos estados, a política do café com leite foi o acordo entre as oligarquias de Minas Gerais e São Paulo para a manutenção do poder central entre as mesmas. Vigorou durante toda a Primeira República.

Sob a égide da Aliança Liberal<sup>7</sup>, o regime de Getúlio Vargas inaugurou uma nova fase na história do país, quando a cultura oligárquica da Primeira República deu lugar a uma governabilidade bastante singular; um período de cisões e continuidades políticas, de características autoritárias e que fez um extensivo uso de propagandas para sua manutenção.

Embora utilizasse a polícia como força repressiva, o regime de Vargas não pode ser tomado como sendo estritamente militar. É necessário ressaltar que há diferenças entre a política de Getúlio da década de 1930 e o regime militar brasileiro iniciado em 1964. Como mostra Maria Helena Capelato, os regimes militares, embora tenham se preocupado com a propaganda política, utilizaram a força como principal meio de manutenção do poder, enquanto que o varguismo demonstrou “[...] preocupação com o consentimento popular, buscando apoio e legitimidade nas massas, por isso valeu-se de símbolos e imagens na luta pela manutenção do poder” (CAPELATO, 1998, p. 52). Feito a partir de um golpe político-militar, o regime de Vargas:

“[...] disseminou, sobretudo após 1937, produção de cunho político e cultural que afirmava a necessidade do novo governo. É nessa época que se implementa uma política sistemática e coordenada de propaganda política estatal. Tornou-se imperativo para o Estado a criação de mecanismos para a produção e difusão, por toda a sociedade, de sua concepção de mundo, de sua doutrina, sua verdade” (FERREIRA, 1997, p. 85).

A respeito do autoritarismo brasileiro desta época, o que preponderou não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, mas uma “[...] tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir” (SCHAWARTZMAN, 1984, p. 98).

Uma política de massas foi construída no Brasil em contraposição ao liberalismo decadente e como promessa de inserção do país no mundo novo. Durante a vigência do governo Vargas e, de forma mais contundente, durante o Estado Novo (1937-1945), instituiu-se a prática da propaganda política por meio de órgãos estatais como o DIP<sup>8</sup>, alcançando inegável sucesso. De suas atribuições, as de maior impacto de massas eram as de propaganda do governo, censura à mídia pública e a promoção do sentimento nacionalista defronte a eventos públicos<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Pacto político elaborado em resposta à candidatura de Júlio Prestes, por parte de Washington Luís, para a Presidência da República. Sob a liderança dos Estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, esta aliança lançou Getúlio Vargas como seu candidato à sucessão presidencial.

<sup>8</sup> Departamento de Imprensa e Propaganda. Foi criado por Vargas em 1939, objetivando principalmente a disseminação dos ideais do Estado Novo.

<sup>9</sup> À época em que vigorou a ditadura do Estado Novo, as empresas jornalísticas só podiam se estabelecer caso obtivessem registros concedidos pelo DIP.

Porém, mesmo que a propaganda, a repressão policial e a doutrinação política tivessem sido avassaladoras, elas, por si só, não foram responsáveis pelo sucesso do governo. Não há propaganda que “[...] transforme um personagem em líder político, em figura lendária, sem realizações que afetem a vida material e simbólica dos homens e mulheres que o reverenciam” (FERREIRA, 1997, p. 24-25). A valorização que os trabalhadores dedicaram a Vargas não pode ser reduzida somente à massiva campanha propagandista que foi realizada em seu governo. Os trabalhadores reconheceram os benefícios obtidos que passaram a receber, mas interpretando a simbologia presidencial, criaram uma imagem de Vargas e batalharam por seus interesses. Essa criação fica explícita nas diversas cartas escritas por trabalhadores ao longo da vigência do Estado Novo analisadas por Jorge Ferreira em seu livro *Trabalhadores do Brasil*. O autor nos mostra como esses documentos refletiram ideias, valores e conceitos da cultura política popular da época, em que os cidadãos, através da explicitação de projetos político-estatais, conjuntamente com a exaltação da nova ordem política, barganhavam a própria relação de poder. O senso comum formou uma espécie de crivo, onde “[...] as percepções e valores dos indivíduos e dos grupos assimilaram algumas novidades do discurso dominante e recusaram outras” (FERREIRA, 1997, p. 37). Estabelecendo estratégias de vida a partir de seus próprios interesses, as pessoas aceitaram alguns preceitos, moldaram outros à realidade delas e, na medida do possível, repudiaram os que lhes faziam mal.

No varguismo, as técnicas de manipulação destinadas a provocar mudanças de sensibilidade e exaltação de sentimentos, juntamente com as formas de organização e planejamento dos órgãos incumbidos da propaganda política, revelaram uma aproximação com os regimes autoritários de matriz fascista. Entretanto, “[...] elas apresentaram características particulares e produziram resultados distintos do modelo europeu” (CAPELATO, 1998, p. 75). Em qualquer regime, a propaganda política é a estratégia para o exercício do poder, porém nos de caráter autoritário ela ganha uma força muito maior, pois o Estado, detentor do monopólio dos meios de comunicação, exerce uma censura mais rigorosa sobre as informações. Os organizadores da propaganda varguista procuraram “[...] adotar os métodos de controle dos meios de comunicação e de persuasão usados na Alemanha e na Itália, adaptando-os à realidade brasileira” (CAPELATO, 1998, p. 76-77); possuindo declarados admiradores destes regimes, como Filinto Müller (1900-1973)<sup>10</sup> e Lourival Fontes

---

<sup>10</sup> Filinto Müller foi chefe da polícia política, encarregado de repressões aos opositores.

(1889-1967)<sup>11</sup>, figuras de destaque e importantes para a implementação da política desse período. Porém, mesmo com o uso extensivo da propaganda, é impossível afirmar que o Estado controlado por Vargas logrou êxito em seu propósito ideológico de formar uma consciência nacional homogênea a partir de seus valores e princípios.

Ademais, não se pode reduzir a história de qualquer grupo social, inclusive o da classe trabalhadora brasileira da década de 1930 como sendo mera receptora de dispositivos ideológicos das classes dominantes a partir de mecanismos de controle social e ideológico. Na verdade, muitos marginalizados, sobretudo os desempregados, desejavam se inserir no mercado de trabalho e, conseqüentemente, aceitavam a doutrina estado-novista relativa ao trabalho como uma estratégia de vida. Para escaparem dos dissabores do desemprego, concordavam com o discurso estatal de valorização do trabalho, reelaborando-o em proveito próprio (FERREIRA, 1997, p. 42-43).

Assim, pode-se afirmar que não houve uma detenção unilateral do domínio de ideias a serem impostas, na verdade,

“[...] as análises em história cultural negam que as classes dominantes tenham o monopólio da produção de ideias. Os trabalhadores, os camponeses e as pessoas comuns também produzem suas próprias ideias, crenças, valores e códigos comportamentais que, no conjunto, convencionou-se chamar de cultura popular” (FERREIRA, 1997, p. 21).

O período do Estado Novo não só ganha destaque na história política e econômica do país, como também se revela um período essencial na nossa história intelectual, pela efetiva e consciente política cultural implementada. A partir do momento em que o Estado novo buscava demarcar o seu lugar na história do Brasil, se fazia necessário construir uma nova nação com a adoção de um novo modelo técnico-administrativo. Busca-se então uma legitimidade que irá se inspirar na procura de recursos simbólicos<sup>12</sup> considerados primordiais. Para executar o projeto, se fazia necessário contar com a ação de especialistas que deveriam recuperar e divulgar essa história, tantos nos ambientes escolares como fora deles (BORGES, 2008, p. 41).

---

<sup>11</sup> Lourival Fontes foi diretor do DIP, exercia o controle sobre os meios de comunicação e cultura, responsável também pela produção e pela divulgação da propaganda estadonovista. Todavia, nem todos os ideólogos do Estado Novo simpatizaram com o nazi-fascismo.

<sup>12</sup> Recursos simbólicos são elementos capazes de evocar nas pessoas significados que dão sentido para a realidade em que vivem. Esses mecanismos possuem a capacidade de reforçar valores de quem os institui.

## 1.2 Brasil: Modernismo e Modernidade

*“Brasil, terra boa e gostosa, da moreninha sestrosa de olhar indiferente. O Brasil, verde que dá para o mundo admirar”<sup>13</sup>*

Para despertar o sentimento patriótico no povo brasileiro, Vargas utilizou extensivamente dos meios de comunicação, objetivando a exaltação dos símbolos e heróis nacionais. “Tanto no varguismo como no peronismo<sup>14</sup>, os esforços de eliminação de vozes discordantes e de penetração ideológica em todos os setores realizaram-se, antes de tudo, no campo da imprensa periódica, seguida pelo rádio” (CAPELATO, 1998, p. 84).

A estrutura política necessária ao projeto modernizador se configurou a partir do auge do centralismo e do papel de protagonista assumido pelo Estado. A unidade não foi concebida senão como fortalecimento do “centro”, isto é, organizando-se a administração do país a partir de um só lugar no qual se concentraram as tomadas de decisão (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 222).

Pode-se dizer que as primeiras políticas públicas de caráter “cultural” (ou seja, na promoção de elementos simbólicos identificados com um princípio ideológico bem definido) no Brasil foram implementadas durante o Governo Vargas.<sup>15</sup> “[...] nesse período, foi tomada uma série de medidas, objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural” (CALABRE, 2007, p. 02). Um exemplo disso foi a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937. Também se pode citar a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Instituto Nacional do Livro (INL) e o primeiro Conselho Nacional de Cultura, todos na década de 1930. Outro exemplo seria a criação, no ano de 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, com o objetivo de capacitar os novos professores de Educação Musical; desde então, gradativamente, outros cursos de capacitação foram sendo implantados no Brasil (HARDER, 2006, p. 03).

Sobre a institucionalização do setor cultural, pode-se dizer que processo de enculturação não foi, em momento algum, um processo de pura repressão. Desde o século XVII colocou-se em marcha uma produção cultural cujos destinatários foram as classes populares. Mas “[...] o processo de enculturação, em última instância, só revela seu sentido na

---

<sup>13</sup> Ary Barroso: *Aquarela do Brasil* (1939).

<sup>14</sup> O peronismo foi um movimento de massas argentino criado em torno da figura de Juan Domingo Perón, militar e estadista argentino, presidente eleito em 1946, 1951 e 1973.

<sup>15</sup> Órgãos para a preservação e difusão da cultura brasileira já existiam antes desse período como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro- IHGB, fundado em 1838 e a Biblioteca Nacional, fundada em 1810.

experiência dos dominados, na maneira como as classes a perceberam e a ela resistiram” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 141). A través de:

“[...] uma ‘indústria’ de narrativas e imagens, vai-se configurando uma produção cultural que ao mesmo tempo medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia complicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença e a distância entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia- nem contra hegemonia- sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 148).”

Durante o período em que Vargas governou o Brasil pela primeira vez (1930-1945), em especial na vigência do Estado Novo, a função do artista era definida como elemento de socialização e unificação. Mais que a faceta lúdica que lhe é própria, a arte deveria cumprir a missão de testemunho do social. Para exprimir os sentimentos sociais, o artista deveria se inspirar em temas nacionais e motivos mais típicos. Nesse contexto, “[...] a arte voltava-se para fins utilitários em vez de ornamentais e, por meio dela, buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estado-novista” (CAPELATO, 1998, p. 102).

Necessário mencionar que o Modernismo cultural, tão nítido na América Latina a partir dos anos 1920 e, em especial, na década seguinte, não significou modernização econômica, aliás, não há uma vinculação direta entre estes dois tipos de modernização. Verifica-se isso ao analisarmos o caso da Inglaterra que, mesmo sendo precursora da industrialização capitalista e que dominou o mercado mundial durante cem anos, não produziu nenhum movimento nativo de tipo modernista de caráter significativo nas primeiras décadas deste século (CANCLINI, 1990, p.72).

A América Latina foi detentora de um modernismo exuberante, mas com uma modernização deficiente. Movimentos como alfabetização, expansão do capitalismo, ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, entre outros, não puderam cumprir as operações da modernidade europeia. Não formaram “[...] mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural” (CANCLINI, 1990, p. 67-68).

Como aqui no Brasil, e em outros países da América Latina, a modernização e a democratização englobou somente uma pequena minoria, era impossível ser culto, no sentido moderno que significava ser letrado, era impossível para mais da metade da população em

1920. Os desajustes entre modernismo e modernização eram demasiados (CANCLINI, 1990, p. 69).

É nesse contexto que ganha destaque a obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Com um forte apelo nacionalista e com um inegável papel socializador, suas composições procuraram amalgamar as mais diferentes expressões culturais existentes até então no Brasil. Para isso, utiliza-se de acordes que não seguem uma estrutura harmônica tradicional, com melodias de cantigas populares. Os elementos da cultura popular manifestaram-se em suas obras não como algo exótico, mas sim como parte da composição.

## CAPÍTULO 2- HEITOR VILLA-LOBOS: A FORMAÇÃO MUSICAL E AS CARACTERÍSTICAS PRESENTES NA OBRA DO MAESTRO

*“Ai quem me dera o meu chorinho, tanto tempo abandonado e a melancolia que eu sentia, tanto ouvia ter que fazer canto chorar”<sup>16</sup>*

Heitor Villa-Lobos, filho de Raul Villa-Lobos e Noêmia dos Santos Monteiro, nasceu em 05 de março de 1887 na Rua Ipiranga, Bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Seu pai, Raul, possuía ligação com a Revolução Federalista do Rio Grande do Sul<sup>17</sup> (escrevendo artigos para jornais gaúchos) sendo também funcionário da Biblioteca Nacional. Acusado pelo governo de Floriano Peixoto (1839-1895) de subversão, fugiu para Sapucaia, interior do Rio de Janeiro, e depois para Bicas e Santana de Cataguases, em Minas Gerais. A mãe de Villa-Lobos era filha e neta de comerciantes portugueses. Desde a juventude de Heitor, houve muitos embates entre ele e sua mãe que almejava para o filho uma carreira de médico em detrimento da de músico.

Ainda pequeno, sua família mudou-se para Minas Gerais, estabelecendo moradia lá por pouco tempo. A ida da família Villa-Lobos para o interior de Minas Gerais quando Heitor ainda tinha cinco anos de idade foi algo de grande importância, já que através dessa viagem ele pôde ouvir mais da música caipira tão presente naquela região.

O especial interesse de Raul Villa-Lobos pelo “Tuhú”<sup>18</sup> foi patente. Exigia dele mais do que de seus outros filhos, despertando o interesse pela música. Ensinou-o a tocar violoncelo e clarinete e ministrou-lhe as primeiras lições de teoria musical. Se não tivesse vivido neste ambiente musical, provavelmente ter-se-ia feito médico, tal qual sua mãe desejava, ou ainda seguido sua inclinação pelo desenho ou matemática (MARIZ, 1989, p. 29).

Em casa de seu pai, constante fazia-se a presença de amigos e familiares tocando os mais variados instrumentos. A casa de Villa-Lobos reunia aos sábados nomes respeitados na época, onde eram tocadas músicas até de madrugada. Ali, Tuhú aprendeu a apreciar a obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor que influenciou bastante a sua obra (BORGES, 2008, p. 54). Rara era a noite em que os transeuntes não ouviam a sonoridade de

<sup>16</sup> Ernesto Nazareth: *Odeon* (1910).

<sup>17</sup> A Revolução Federalista foi uma guerra civil ocorrida no sul do país após a Proclamação da República. Foi causada pela crise política por um grupo (federalistas) que pretendia libertar o Rio Grande do Sul da dominação e governança de Júlio de Castilhos, presidente do Estado. Atingindo os três Estados da região sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná), durou pouco mais que dois anos, de 1893 a 1895, sendo vencida pelos seguidores de Júlio de Castilhos.

<sup>18</sup> Apelido de Heitor Villa-Lobos.

seus pequenos concertos. Tal hábito, que durou anos, influenciou de forma decisiva na formação da mentalidade de Heitor Villa-Lobos. Aos 11 anos de idade aprendeu com seu pai a embocadura<sup>19</sup> do clarinete e, nessa mesma época, entrou em contato com a música nordestina, pois costumava frequentar com o pai a casa de Alberto Brandão, onde se reuniam cantores e seresteiros. Daí a música popular começou a exercer especial atrativo, fazendo com que se aperfeiçoasse, às escondidas, no violão e saxofone.

Com a morte de seu pai Raul em 1889, Heitor aproximou-se dos músicos que mais admirava: os chorões<sup>20</sup>. O choro representava uma variedade musical no Rio de Janeiro em fins do século XIX:

“Os músicos, em sua maioria, faziam ponto nas casas de chá; na Rua dos Ourives 50, de propriedade de Buschmann Guimarães e Beviláqua, no Moreira à Rua Gonçalves Dias, no Cavaquinho de ouro, na Rua da Carioca e na Rebeca de Ouro, na mesma rua. Nos botequins, encontravam-se, frequentemente os malandros chorões, cantando modinhas e assobiando ao ouvido de outros entusiastas o choro (MARIZ, 1989, p. 35).”

Em 1905, com 18 anos de idade, Heitor vendeu alguns livros caros da biblioteca herdada de seu pai e, com o dinheiro ganho, rumou ao norte e nordeste, visitando estados como Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. A riqueza da cultura popular destes lugares foi parte constituinte importante no caráter de sua obra.

## 2.1 A Semana de Arte Moderna de 1922

*“Deixa a moçada se espalhar, ê, ê, ê, ê, é a raça brasileira numa festa altaneira mostrando que é boa e varonil”*<sup>21</sup>

A Semana de Arte Moderna ocorreu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Em 1917, a pintora cubista Anita Malfatti (1889-1964), há pouco chegada de Munique, realizou uma exposição que recebeu várias depreciações. O escultor Victor Brecheret (1894-1955), vanguardista encantara Ronald de Carvalho (1893-1935) e Mário de Andrade com sua produção. Em 1919, Manuel Bandeira lançou o livro *O carnaval*, que já fazia parte de seus *Epigramas*. Villa-Lobos nesse contexto, mesmo sendo combatido por

<sup>19</sup> A embocadura é o uso dos músculos faciais contra um bocal de um instrumento de sopro.

<sup>20</sup> Aqueles que tocam choro, que, por sua vez, é um gênero musical brasileiro surgido em meados do século XIX. Pode ser considerado como a primeira música urbana tipicamente brasileira.

<sup>21</sup> Ary Barroso: *O Brasil há de ganhar* (1950).

utilizar recursos modernos de composição, já possuía o seu público. Estes brasileiros já buscavam uma liberdade artística distante dos parâmetros europeus. A partir das obras supracitadas, constata-se que o movimento modernista no Brasil não foi fruto da Semana de Arte Moderna, em 1922. Entretanto, este evento foi uma apresentação oficial do movimento em todas as linguagens artísticas. A presença de Villa-Lobos no evento foi mais importante que os recursos modernos de composição utilizados em suas obras (MONTI, 2009, p. 37).

Villa-Lobos foi o único compositor que participou ativamente da Semana de Arte Moderna. Os outros músicos importantes, como a internacional pianista Guiomar Novaes (1894-1979), por exemplo, participaram como intérpretes, o que tornou a obra do compositor um referencial da linguagem musical no movimento. Um acontecimento tornou-se célebre na atuação do maestro no movimento: em alguns concertos o compositor adentrou ao palco com um dos pés calçado de sapato e o outro de sandália, com um curativo indiscreto no dedão. O fato foi interpretado como uma manifestação vanguardista e Villa-Lobos foi vaiado pelo público. Mais tarde o acontecimento veio a ser esclarecido, e ficou claro que o ferimento era verdadeiro (MONTI, 2009, pp. 37-38).

Ao que se sabe, foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que deram a notícia do Projeto da Semana de Arte Moderna a Villa-Lobos. Desde o início empolgado com o projeto, ele teria, de pronto, confirmado sua presença. As obras apresentadas durante o evento foram de autoria do Maestro, como *Sonata n° 2* para violoncelo e piano (1916), *Valsa Mística* (1917), *A Fiandeira* (1921), *Danças Características Africanas* (1914/1916), entre outras, e peças de outros compositores como *Au jardin du vieux serail* (1913) do compositor suíço Émile-Robert Blanchet (1877-1943), *La Soirée dans Grenade* (1903) do músico e compositor francês Claude Debussy (1862-1918), entre outras (MAZZEU, 2002, pp. 57-59).

Quanto às músicas de Villa-Lobos, nenhuma delas foi escrita exclusivamente para o evento, e a grande maioria já havia sido executada em outras ocasiões. Além do mais, as obras que pudessem requerer um conjunto orquestral mais elaborado, como o *Uirapuru* (1917) e o *Amazonas* (1917), por exemplo, também foram excluídas do programa da Semana (MAZZEU, 2002, p. 61).

Sobre a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, um outro ponto que se deve destacar é que a sua presença no evento fez com que ele se aproximasse ainda mais dos artistas e intelectuais modernistas de São Paulo, e de um importante grupo de mecenas desta cidade, composto por nomes como Paulo Prado (1869-1943), Olívia Penteadó (1872-1934), Carlos Guinle (1889-1956), entre outros. A partir da Semana de 1922, a capital paulista, por influência desses patrocinadores, passou a ser a principal consumidora e

propagandista dos concertos e da música de Villa-Lobos, e, ao que parece, o compositor nunca deixou de prestar a devida consideração a esse fato (MAZZEU, 2002, p. 63).

## 2.2 O Movimento Modernista Brasileiro

*“Vamos companheiros, vamos todos trabalhar. Que onde se trabalha, a alegria há de reinar”<sup>22</sup>*

A relação entre a classe intelectual brasileira e a música popular aparece em vários momentos da história do Brasil, como por exemplo, no século XVIII, quando o compositor brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) fez sucesso nos salões aristocráticos de Lisboa com as modinhas brasileiras. No final do século XIX, a fama da canção popular brasileira acompanha Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), que reivindicara seu espaço na literatura acadêmica e na música popular sertaneja. Esse *marinheiro* e poeta, depois de trabalhar como estivador, está presente em salões e saraus litero-musicais frequentados pela alta sociedade (FERREIRA, 2011, p. 219). Catulo desenvolve suas canções com temas sertanejos e nortistas. Seu reconhecimento musical o leva ao Instituto Nacional de Música, onde tem contato com músicos como Alberto Nepomuceno (1864-1920).

No início do século XX, os jovens músicos brasileiros eruditos provocaram discussões e polêmicas sobre a estética da música. E assim como nas outras artes, eles refletiam e se aproximavam da proposta do Modernismo brasileiro, pois retratavam a dinâmica social das camadas populares. Os compositores brasileiros aproximaram-se cada vez mais da cultura popular. Villa-Lobos, Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e outros buscavam em suas criações a mistura e o emparelhamento na cultura popular brasileira, principalmente a africana, como elemento nacionalista e original (FERREIRA, 2011, p. 210-211).

“[...] há muitos diálogos entre a música erudita, a música popular e a literatura na formação do pensamento modernista que, por sua vez, propunha o diálogo entre as artes e o diálogo entre as culturas popular e erudita, consolidando ambas. Assim, podemos observar a formação de uma arte genuinamente brasileira, no âmbito erudito ou popular, estabelecendo seus próprios padrões mediante esses diálogos. Vê-se, ao longo do século XX, o desdobramento dessas propostas modernistas, que se manifestam na poesia concreta, no movimento tropicalista, na poesia marginal, na música de protesto, no Quarteto Novo, no Baião, no Mangue *Beat* entre outras tantas manifestações e diálogos que reforçam a cultura brasileira e suas facetas (FERREIRA, 2011, p. 221).”

<sup>22</sup> Heitor Villa-Lobos: *Vamos, companheiros* (1935).

Não foi tanto a influência direta transplantada das vanguardas europeias o que suscitou a veia modernizadora nas diversas manifestações artísticas do continente americano, mas as perguntas dos próprios artistas latino-americanos sobre como tornar compatível a sua experiência internacional com as tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento (CANCLINI, 1990, p. 78). Para ser culto já não era indispensável imitar, como no século XIX, os comportamentos europeus e rechaçar completamente nossas características próprias; o moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro, um nativismo que se evidenciaria na inspiração e na busca de nossas raízes<sup>23</sup>.

O Modernismo, do qual Mário de Andrade (1893-1945) foi um dos principais representantes, era suficientemente amplo e ambíguo, permitindo interpretações variadas. Em algumas versões, o modernismo “[...] se aproximaria perigosamente do irracionalismo nacionalista e autoritário europeu, e não é por acaso que o próprio Plínio Salgado<sup>24</sup> (1895-1975) seja identificado como uma das vertentes deste movimento” (SCHAWARTZMAN, 1984, p. 98).

Elemento constitutivo e comum a muitos artistas denominados “modernistas” era o nacionalismo. Surgiu baseado na ideia de uma cultura nacional, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões. A nação incorpora o povo, transformando a multiplicidade dos desejos das diversas culturas num único desejo: participar do sentimento nacional (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 221). Sob esta forma, a diversidade legitima a insubstituível unidade da Nação. Trabalhar pela Nação é, antes de tudo, torná-la uma, superar as fragmentações que originaram as lutas regionais ou federais do século XIX, tornando-lhe possível a comunicação entre várias regiões- rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio-, mas acima de tudo das regiões com o centro, com a capital.

Mesmo tendo se iniciado no século XIX, foi na primeira metade do século XX que os movimentos nacionalistas chegaram ao seu auge, em todo o mundo, e a música foi um veículo ideológico importante, especialmente quando utilizado nas escolas (ÁVILA, 2010, p. 21). Foi a partir de suas viagens à Europa que Villa-Lobos obteve o necessário para a implementação do canto orfeônico no Brasil.

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Plínio Salgado foi um político, escritor, jornalista e teólogo brasileiro, fundador da Ação Integralista Brasileira- AIB, partido de extrema direita brasileiro com atuação na política no país na década de 1930.

O canto orfeônico tem suas origens na França do século XIX. Naquela época já era uma atividade obrigatória nas escolas municipais de Paris e o seu desenvolvimento propiciou o aparecimento de grandes concentrações orfeônicas. Possui características próprias que o distinguem do canto coral dos conjuntos eruditos, por se tratar de uma prática da coletividade onde se organizam conjuntos de vozes heterogêneas. Nos grupos orfeônicos não se exige conhecimento musical ou treinamento vocal de seus partícipes.

Pessoas ligadas ao movimento modernista perceberam o Estado como um organismo unificador de seus anseios e agente catalisador essencial na luta pela nacionalização da cultura e da arte, através da ação educacional. Interessante notar que a arte musical, por exemplo, foi diversas vezes utilizada como mecanismo transmissor de mensagens de caráter doutrinário. Com o auxílio da linguagem afetiva das artes, buscou-se criar um clima propício para a recepção a medidas repressoras ou dos mecanismos de doutrinação. A figura de Heitor Villa-Lobos é aqui muito conhecida principalmente pelas geniais composições musicais realizadas na primeira metade do século XX, e, em grande medida, por ser um nome importante ligada à difusão da doutrina varguista pela música. Através de seu projeto de educação musical, Villa-Lobos procurou, entre outras coisas, aproximar-se das massas, objetivando inculcar-lhes os ideais de civismo, disciplina e ordem. É com ele que pela primeira vez no Brasil um grande número de pessoas em coro, entoava marchas e canções cívicas. (CHERÑAVSKY, 2003, p. 02-03).

Era sem dúvida no envolvimento dos modernistas com as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o Ministério da Educação e Saúde. Para esse órgão, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer (SCHAWARTZMAN, 1984, p. 99).

A partir da década de 1930 os laços entre intelectuais, Estado e Polícia se estreitaram. Isso ocorreu porque o regime não reconhecia a liberdade do intelectual. A troca de cooperação na administração pública e em inúmeros outros empreendimentos por amparo político e institucional estreitava cada vez mais esses laços. Esse período foi marcado pela importância do Ministério da Educação e Saúde, que consciente da relação entre “produtos intelectuais” e meio sociais, procurava garantir as condições para que a vida cultural girasse em torno dos problemas ligados à nacionalidade e na busca por soluções. O indicado valioso para avaliar o

desenvolvimento de um povo era justamente observar o ritmo da sua produção intelectual (BORGES, 2008, p. 44).

Esses laços que se estreitaram bastante na década de 1930 foram iniciados na década de 1920, com a geração dos modernistas. Na realização desse projeto nacional, a geração dos modernistas merece destaque, pois abordava a temática da brasilidade, do enaltecimento do que era nacional com feições militantes. Além disso, esses intelectuais estavam disponíveis para o preenchimento de alguns cargos políticos no Estado Novo. Concretizava-se o discurso das capacidades criadoras dos brasileiros em todas as esferas. Impulsionados pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 1920 e 1930 pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio e, desde os anos 1940, pela “[...] industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais (CANCLINI, 1996, p. 67)”.

Segundo a ideologia do Estado Novo, só era possível encontrar o chamado “espírito nacional” nos costumes da tradição, da religião, da raça, da língua e da memória do passado do povo. Toda a política realizada a partir de então era uma espécie de negação do chamado ‘materialismo’, presente no período anterior, que tinha como característica a romantização do futuro, a hipervalorização do presente e a condenação do passado. O Estado Novo fazia então uma nova leitura desse tempo, enfrentando problemas do presente, sem idealizar muito o futuro, acreditando que esse mesmo futuro seria melhor porque não se negava a reflexão do passado. O passado seria, ao contrário do valor atribuído na Primeira República, uma eterna fonte de inspiração (BORGES, 2008, p. 44). A busca pela compreensão do passado devia “[...] ser trabalhada de forma eficaz e adequada, sem preconceitos de inferioridade ou de superioridade ufanista. Essas duas últimas perspectivas eram, de certa forma, destruidoras do chamado ‘espírito nacional’ (BORGES, 2008, p. 45).”

Percebe-se então que o Estado Novo marcou um amplo processo de nova perspectiva cultural, buscando nos apoios dos intelectuais e na promoção de políticas culturais, formas de concretizar o ideal de “união nacional”. No caso específico do setor da música, percebe-se o projeto de Heitor Villa-Lobos, ligado ao ensino musical em escolas públicas, como uma forma de unir a nação. Assim como outros intelectuais que perceberam a oportunidade de desenvolver seus projetos, Villa-Lobos também lançou-se nessa empreitada. Porém, pode-se perceber que os intelectuais, em especial os modernistas, tiveram a partir de 1930 a possibilidade de desenvolver seus projetos e de não mais renegar a política. Da mesma forma como os trabalhadores receberam seus benefícios, os intelectuais podiam agora trabalhar para

traduzir, segundo o regime, a cultura nacional. A inspiração era o povo e o que se produzia era voltado para o povo (BORGES, 2008, p. 45).

### 2.3 Elementos constituintes da Obra do Maestro

*“Para cantar a beleza, a grandeza de nossa terra, basta ser bom brasileiro, mostrar ao mundo inteiro tudo que ela encerra, Brasil<sup>25</sup>”*

Impulsionado pelo sentimento nacionalista que vigorava na Europa e vinha ganhando força no Brasil desde o final da década de 1920, Heitor Villa-Lobos desenvolveu no período do governo Vargas um abrangente movimento de ensino de música: O Sistema de Educação Musical através do canto orfeônico (HARDER, 2006, p. 1-2). Basicamente, o trabalho de Villa-Lobos consistia em desenvolver a educação musical artística através do canto coral popular, ou seja, o canto orfeônico.

O compositor busca, desde o início de sua carreira, o retrato de um Brasil composto por diferentes raças. Para tanto, funde a sugestão de Debussy<sup>26</sup> (1862-1918), a força de acordes que não seguem a estrutura harmônica tradicional, com melodias de cantigas da cultura popular. Ele buscava a valorização do país utilizando elementos desta cultura popular, não como elemento exótico, mas como parte da composição. Pelo título das peças, percebe-se essa preocupação: *Danças africanas* (1914), *Amazônia* (1917), *Lenda do caboclo* (1920), a série de *Choros* (1924-1926) entre outras (FERREIRA, 2011, p. 214).

Villa-Lobos lutou pela institucionalização do canto orfeônico no Brasil. Percebe-se isso, por exemplo, em uma carta enviada ao presidente Getúlio Vargas em 1932, onde o compositor argumentava a importância da música como veículo para a construção de uma cultura nacional. Em determinado trecho da carta, Villa-Lobos afirmava:

“[...] eficaz de 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 me melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição (BORGES, 2008, p. 57).”

Criado para abranger toda a extensão do país, o Projeto de Educação Musical concebido por Villa-Lobos recebe sustentação política e financeira do governo de Getúlio

<sup>25</sup> Ary Barroso: *Rio de Janeiro* (1944).

<sup>26</sup> Claude-Achille Debussy foi um músico e compositor francês. Sua obra, bastante diversificada, não seguia as regras da harmonia clássica empregada até então; sua melodia diferenciou-se da música tradicional, de repetições e cadências rítmicas.

Vargas. Para viabilizá-lo, Getúlio concede a Villa-Lobos o cargo de Diretor da Superintendência da Educação Musical e Artística do Rio de Janeiro (SEMA), o que possibilita a continuidade e ampliação do projeto para outros estados do Brasil por um período aproximado de dez anos (HARDER, 2006, p. 2-3).

Durante o início do século XX, os discursos em prol do ensino da música na escola ganhavam projeção, ressaltando principalmente o caráter social ao qual este ensino poderia estar vinculado. Nas décadas de 30 e 40, muitos destes discursos se tornaram realidade. Os objetivos cívicos, por exemplo, sempre estiveram presentes no ensino do canto orfeônico, já que uma das funções primordiais do professor desta disciplina era ensinar a correta interpretação dos hinos oficiais da nação, assim como canções de elevação do espírito nacionalista e de amor à Pátria (JÚNIOR, 2011, p. 02).

“O canto em conjunto impõe a noção de solidariedade no esforço, acostuma o indivíduo a fundir suas próprias experiências com as de seus companheiros, ensina-lhe a sentir e agir em massa, realizando seu trabalho de acordo com o trabalho em grupo, tornando-o consciente de ser parte de um todo num conjunto organizado, valorizando, assim, a necessidade de uma disciplina por todos consentida e adotado com o fim de conseguir a melhor execução musical” (JÚNIOR apud BARRETO, 2011, p. 03).

Para atingir os objetivos da aquisição de sentimentos nacionalistas e cívicos, era preciso determinar-se o que seria o “nacional”, especialmente quais as características da música brasileira. Os textos das canções aludiam à exuberante natureza e grandeza territorial do país, à nobreza do povo, aos heróis de sua história e outros tantos temas que apontavam para a necessidade de se amar o Brasil (ÁVILA, 2010, p. 25). Por exemplo:

### **O FERREIRO (1932)**

*Música e letra de Antolisei. Arranjo de Villa-Lobos*

Sou Ferreiro brasileiro!

Cada pancada “ten”!

Deste meu malho “ten”!

Tem um som forte, “ten”!

Voz do trabalho, “ten”!

E modelando um Brasil futuro!

Cada golpe é bem seguro! [...]

**CANÇÃO DO TRABALHO (1932)***Letra de Dr. José Rangel. Melodia de Duque Bicalho. Arranjo de Villa-Lobos*

[...] Nossa terra reclama em favor  
 Do seu grande e imponente futuro  
 Que seus filhos com honra se esforcem  
 Por lhe dar um destino seguro! [...]

**CANÇÃO DO ARTILHEIRO DA COSTA (1932)***Letra do Coronel Luiz Lobo. Melodia do Tenente Hermínio Souza. Arranjo de Villa-Lobos*

[...] Quem defende o Brasil não tem medo  
 E só tem um dever é lutar  
 E na costa, a lutar os primeiros  
 Somos nós, são os seus artilheiros [...]

**INVOCAÇÃO EM DEFESA DA PÁTRIA (1932)***Letra de Manuel Bandeira. Música de Villa-Lobos*

[...] Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!  
 Tão amados de seus filhos!  
 Que estes sejam como irmãos sempre unidos,  
 Sempre amigos! [...]

O projeto educacional de Heitor Villa-Lobos foi posto em prática graças ao patrocínio do Estado, que no contexto realizou diversas políticas educacionais, com destaque principalmente para o Ministério de Gustavo Capanema entre os anos de 1934 e 1945.

Villa-Lobos reconhecia a função educadora da música e, a seu ver, que a chegada de Vargas ao poder em 1930 trazia consigo novos rumos para as questões política e cultural:

“O movimento de 1930 traçava novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil rumos decisivos, de acordo com o seu processo lógico de evolução histórica. Cheios de fé na força poderosa da música, sentimos que era chegado o momento de realizar uma nobre missão educadora dentro da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo”. (VILLA-LOBOS *apud* ÁVILA, 2010, p. 21-22).

O caráter manipulador que se tem atribuído às obras de intelectuais inseridos no governo de Vargas não leva em consideração o fato de que os projetos desenvolvidos pelo maestro se tornaram ferramentas de transformação social. Afinal, a música de Villa-Lobos não é fruto apenas de sua genialidade, mas de uma sociedade em que as relações se fazem dentro de cada contexto histórico específico. (BORGES, 2008, p. 62).

Se a tarefa educativa visava, mais do que a transmissão de conhecimentos, à formação de mentalidades, era natural que as atividades do Ministério da Educação e Saúde se ramificassem por outras esferas, além da simples reforma do sistema escolar. A ambiguidade do relacionamento entre o ministério e os intelectuais modernistas se estendia, na realidade, a toda a área de ação cultural do ministério, e mais particularmente às formas de ação orientadas para o grande público, ou seja, o rádio, o cinema e a música. A dificuldade, aqui, era estabelecer a tênue linha divisória que separasse a ação cultural, eminentemente educativa e formativa, da mobilização político-social e da propaganda propriamente dita. Era uma dificuldade tanto conceitual quanto institucional (SCHAWARTZMAN, 1984, p. 104).

Em 10 de julho de 1934, através do Decreto número 24.651, Getúlio criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) junto ao Ministério da Justiça; isso esvaziou o Ministério da Educação não só da propaganda como também do rádio e do cinema, colocando os meios de comunicação de massas e serviço direto do Poder Executivo.

Este Departamento atuou até o ano de 1939, quando foi substituído pelo DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda. Seu campo de atuação era bem mais vasto do que o de seu antecessor, tendo a capacidade de centralizar as ações, informações e ingerências da sociedade, com o poder de controlar a produção cultural brasileira, dotado de grande autoridade.

Ao longo da primeira metade da década de 1940 há um processo de desgaste governamental que culmina com a renúncia de Getúlio Vargas em 29 de outubro de 1945. Isso deveu-se ao fato de que seu sistema autoritário careceu de base de sustentação com os rumos tomados na segunda guerra mundial, que tendiam a um processo de redemocratização com a derrota dos países de cunho totalitário.

“[...] o Sistema de Educação Musical do Canto Orfeônico de Villa-Lobos foi gradativamente sendo abandonado nas escolas brasileiras a partir da segunda metade da década de 1940 (HARDER, 2006, p. 05).” A principal razão da não continuidade do Sistema Educacional de Villa-Lobos foi o vínculo político deste com o Governo de Getúlio Vargas. Por fazer parte da estrutura administrativa varguista, acabou sendo abandonado pelo governo

de Dutra. Pode-se observar que, ironicamente, o mesmo vínculo político que propiciou a execução de seu projeto musical pode ter acarretado o fim do mesmo com a queda do Estado Novo.

### CAPÍTULO 3- ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS

“Vai ouvir teus pássaros cantar à luz das madrugadas! Oh, Brasil, quebrando nas quebradas, teu samba todo mundo há de escutar!”<sup>27</sup>

Heitor Villa-Lobos foi dono de uma vasta obra musical. Compôs choros, peças para piano solo, concertos, sinfonias, bailados, poemas sinfônicos, entre outros. De sua extensa obra, foram aqui escolhidas quatro peças para análise: A *Bachianas Brasileiras* nº 5, dois cantos orfeônicos e o bailado *Uirapuru*.

A escolha destas obras não foi aleatória. Levou-se em conta a data de sua composição para que estivesse dentro da periodicidade abordada neste trabalho. Apesar de *Uirapuru* ter sido datada de 1917, só estreou mais de dez anos depois. Acredita-se que ela tenha sido reescrita em Paris, quando ganhou seu título definitivo; *Uirapuru* foi refeita por volta de 1930 (DE TARSO SALLES, 2009, p. 25).

Outro critério levado em conta foi o fato de que a maioria dessas obras (três) possuíssem letras musicais. Isso facilita a análise porque tornam-se mais visíveis elementos como nacionalismo, folclore e natureza. Por fim, procurou-se variar entre três tipos de peças diferentes: as *Bachianas*, Canto Orfeônico e o *Bailado*.

#### 3.1 Bachianas Brasileiras nº 5

Nas primeiras décadas do século XX, a educação musical nas escolas era uma das causas defendidas pelo movimento nacionalista, assim como por outras correntes que direcionavam as ideias pedagógicas do período. No canto orfeônico, foram encontradas ferramentas úteis e convenientes aos principais objetivos da escola, ou seja, a relevância do ensino do canto coletivo era fundamentada mais pela harmoniosa construção da socialização do que pelas metas musicais e artísticas (MONTI, 2009, p. 46).

Ser musicalmente moderno, neste momento, significava reformular ou reavaliar, de forma radical, o modo de compor e de escrever música. Além disso, os compositores ditos de vanguarda desejavam contestar a música predominante desde o século XIX até a eclosão da Primeira Grande Guerra (1914-1918). Uma das rupturas foi a fragmentação do sistema

---

<sup>27</sup> Ary Barroso: *Brasil moreno* (1944).

tonal<sup>28</sup>, o centro da chamada música universal (ARCANJO, 2008, pp. 57-57). O novo sistema de organização de sons surgido- atonal<sup>29</sup>- provocou o surgimento de movimentos modernistas caracterizados pelos novos tipos de combinações e agrupamentos sonoros.

Porém, entre os anos 1920 e 1930, este novo sistema de organização de sons não foi adotado, como modelo de composição, pelo discurso musical modernista brasileiro. A música no Brasil acabou tendendo para um modernismo apegado a uma tradição romântica, cadenciada por um tonalismo muito próximo aos compositores românticos do século XIX. As transformações não foram tão aceitas pelos “conservadores nacionalistas”, neoclássicos e neorromânticos, tais como Villa-Lobos e De Falla<sup>30</sup> (1876-1946). A crítica às vanguardas europeias no que se refere ao atonalismo reflete uma das particularidades do modernismo brasileiro. A partir de 1924, nossos modernistas passaram a acreditar que a qualidade da obra de arte não residia mais no seu caráter de renovação formal. Ela deveria antes refletir o país em que foi criada (ARCANJO, 2008, p. 60-61). Apesar das transformações no cenário musical do Ocidente, o “[...] gosto musical, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nas décadas de 1910 e 1920, estava restrito a um repertório que se apoiava na tradição romântica (ARCANJO, 2008, p. 58)”.

A busca por um “rosto musical do Brasil” levou os compositores e os teóricos brasileiros a procurarem diversas alternativas para se chegar a esta identidade sonora nacional: novas instrumentações sonoras, utilização de ruídos, gêneros musicais, tais como choro e maxixes. Esta busca por uma música atavicamente brasileira provocou um forte interesse pelas canções e danças populares<sup>31</sup>.

É neste cenário que são criadas as *Bachianas Brasileiras*. Entre 1930 e 1945, Heitor Villa-Lobos compôs uma série de nove suítes<sup>32</sup>, sendo cada uma delas constituída por dois, três ou quatro movimentos (partes de uma composição musical), sendo que para cada um dos movimentos, o maestro atribuiu-lhes dois nomes. O primeiro faz referência à obra de Johann

---

<sup>28</sup> O Sistema Tonal é aquele que apresenta uma tonalidade definida, ou seja, há uma hierarquia entre as notas musicais utilizadas nas músicas compostas dentro deste mesmo sistema, sempre girando em torno de uma nota principal.

<sup>29</sup> Em contraposição ao Sistema Tonal, no atonalismo a música é desprovida de um centro tonal, não tendo assim uma tonalidade preponderante. O Sistema Atonal encontra em Arnold Schoenberg (1874-1951) o principal difusor com a implementação do chamado *dodecafonismo*: um método de composição que sugere a utilização das doze notas conhecidas pela música ocidental de uma maneira organizada de tal forma que um som venha a ser repetido apenas após a execução de todos os outros onze sons; ele fez isso ao publicar a Suíte para Piano Op. 25 (1921-1923).

<sup>30</sup> Manuel de Falla Y Matheu foi um compositor espanhol muito interessado na música espanhola, particularmente no flamenco, que se mostrou marcante em muitas de suas composições.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>32</sup> Na concepção musical, Suíte é o nome dado ao conjunto de movimentos instrumentais dispostos com algum elemento de unidade para serem tocados sem interrupções.

Sebastian Bach, assim diversos movimentos apresentaram nomenclaturas como *Prelúdio*, *Fuga*, *Ária*, entre outros; o segundo nome aludia a canções do universo musical brasileiro como *Embolada*, *Modinha*, *Quadrilha Caipira* e *Ponteio*.

“A homenagem de Villa-Lobos a Johann Sebastian Bach caracterizou-se também pela inspiração do compositor germânico do ambiente musical do século XVIII e da influência folclórica que este sofrera. Para o compositor brasileiro, o exemplo da cultura alemã manifestada pela indefectível música de Bach era um paradigma para todos os povos: ‘[...] tendo Bach pensado em Deus e no universo através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência” (VILLA-LOBOS *apud* ARCANJO, 2008, p. 74).

A difusão romântica da obra *Bachiana* encontrou terreno fértil no meio musical brasileiro dos anos 1930 e 1940, momento de exaltação de um nacionalismo modernista que tinha como propriedade a política de ler a tradição como novidade.

Porém, é preciso demonstrar que as mudanças ocorridas na obra de Villa-Lobos dos anos 1920 para os anos 1930 são apontadas como retrocesso na sua trajetória musical. Dos modernos e criativos choros, Villa-Lobos passou a compor ao estilo neoclássico, menos criativo e com uma coloração romântica. Os choros, escritos numa década anterior às *Bachianas*, explicitaram ao público um compositor revolucionário e adepto de uma linguagem particular e inovadora. Com uma instrumentação que utiliza desde o violão solo até a *cuíca*, o *reco-reco* e o *tam-tam*, os choros pareciam apontar para um futuro compositor cada vez mais “moderno”. As *Bachianas Brasileiras*, por sua vez, explicitaram uma instrumentação e a utilização de materiais musicais próprios da tradição musical romântica da qual faz parte a leitura nacionalista da obra de Bach, como mencionado anteriormente. A busca por materiais desta tradição, dentro do nacionalismo modernista brasileiro, explica este “retrocesso” na trajetória musical de Villa-Lobos (ARCANJO, 2008, p. 77-78).

A *Bachianas Brasileiras* n° 5 é a única peça da série em que o compositor utilizou letra, ou seja, texto lírico. A primeira parte, a *Ária*, composta em 1938, foi escrita sob versos produzidos no mesmo ano que a partitura de Villa-Lobos. A segunda parte, denominada *Martelo*, foi escrita com versos de Manuel Bandeira (1886-1968), em 1945, no mesmo ano em que o compositor escreveu a parte musical.

**ÁRIA (CANTILENA)***Ruth Valadares Correia*

Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente  
 Sobre o espaço, sonhadora e bela.  
 Surge no infinito a lua, docemente  
 Enfeitando a tarde qual meiga donzela  
 Que se apresta e alinda sonhadamente,  
 Em anseios d'alma para ficar bela.  
 Grita ao céu e à terra toda a Natureza,  
 Cala a passarada aos seus tristes queixumes,  
 E reflete o mar toda a sua riqueza...  
 Suave, a luz da lua desperta agora  
 A cruel saudade que ri e chora!  
 Tarde, uma nuvem rósea, lenta e transparente  
 Sobre o espaço, sonhadora e bela!

**DANÇA (MARTELO)***Manuel Bandeira*

Irerê, meu passarinho  
 Do sertão do Cariri,  
 Irerê, meu companheiro,  
 Cadê viola?  
 Cadê meu bem?  
 Cadê Maria?  
 Ai triste sorte a do violeiro cantadô!  
 Ah! Sem a viola em que cantava o seu amô,  
 Ah! Seu assobio é tua flauta de irerê:  
 Que tua flauta do sertão quando assobia,  
 Ah! A gente sofre sem querê!  
 Ah! Teu canto chega lá do fundo do sertão  
 Ah! Como uma brisa amolecendo o coração.  
 Ah! Ah!

Irerê, solta teu canto!  
Canta mais! Canta mais!  
Pra lembrá o Cariri!  
Canta, cambaxirra!  
Canta, juriti!  
Canta, irerê!  
Canta, canta, sofrê!  
Patativa! Bem-te-vi!  
Maria-acorda-que-é-dia!  
Cantem, todos vocês,  
Passarinhos do sertão!  
Bem-te-vi!  
Eh sabiá!  
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!  
Eh sabiá da mata cantadô!  
Lá! liá! liá! liá!  
Lá! liá! liá! liá! liá! liá!  
Eh sabiá da mata sofrédô!  
O vosso canto vem do fundo do sertão  
Como uma brisa amolecendo o coração.

A *Bachianas Brasileiras* n° 5 foi feita para uma soprano<sup>33</sup> e oito violoncelos. Possui apenas dois movimentos: *Ária (Cantilena)* e *Dança (Martelo)*. Tanto o título da *Ária* quanto a melodia, lembram uma outra ária de Bach, a ária da suíte n° 03 em Ré Maior BWV 1068. Os seis violoncelos que fazem o acompanhamento funcionam como um grande violão acompanhando a cantiga (cantilena) da soprano; esta cantiga é cantada à maneira de um recitativo.

Na segunda parte – *Dança (Martelo)* – quando a soprano canta “[...] que a tua flauta do sertão quando assobia [...]” um dos violoncelos toca várias notas em harmônico, com um som “flautado”. O texto desta segunda parte cita vários pássaros nativos e a música aparenta mesmo imitar o canto de pássaros.

Nota-se que ao longo de toda esta obra, há referências claras ao cenário e a diversidade natural brasileira. Versos como “[...] Grita ao céu e à terra toda a Natureza/ Cala a passerada aos seus tristes queixumes/ E reflete o mar toda a sua riqueza.../ Irerê, meu passarinho/ Do sertão do Cariri/ Cantem, todos vocês/ Passarinhos do sertão!/ Bem-te-vi!/ Eh sabiá...” deixa isso claro.

### 3.2 Cantos Orfeônicos

Na Era Vargas, o crescimento da aplicação do canto orfeônico nas escolas teve como consequência a necessidade de materiais didáticos específicos, uma organização sistematizada num conjunto de coletâneas organizadas por Villa-Lobos, desempenhando aí o papel de funcionário público burocrático do governo responsável pelo projeto. O maestro elaborou então um *Guia Prático* que se constituiu, essencialmente, em uma coleção de músicas de cultura popular inspiradas na tradição musical regional brasileira, sem abordar outros temas, tais como os de caráter cívico-patriótico ou de louvor ao trabalho. Mais duas obras foram compiladas e publicadas, uma intitulada de *Solfejos* (1934) e a outra de *Canto Orfeônico* (1934), essa última em dois volumes. A presente monografia tem por base os dois volumes da coleção *Canto Orfeônico*, nos quais se encontra uma diversidade de estilos e objetivos distribuídos por temáticas. Este cancionário também era utilizado no processo de formação de professores especializados, além da prática orfeônica nos diferentes níveis escolares. Vale destacar que o primeiro volume, de 1940, está dividido pelas seguintes temáticas: canções de ofício, canções militares, canções patrióticas, canções escolares e canções folclóricas. Acredita-se que esta organização seja fruto do apogeu do Estado Novo na época de sua

---

<sup>33</sup> Soprano é a voz feminina mais aguda e com o maior alcance vocal de todos os tipos de vozes.

publicação, tempos em que Villa-Lobos deveria ater-se mais profundamente ao conteúdo ideológico das obras (MONTI, 2009, p. 76-77).

**CANTAR PARA VIVER** (canção patriótica)

*Letra de Sylvio Salema e Música de Heitor Villa-Lobos*

Brasil!

Teu povo é forte.

Como é grande a tua terra.

Brasil!

Em tuas grandes matas verdes,

Canta a passarada

Em gorjeios mil!

Queremos com alegria

Do trabalho e do saber,

Saudar,

O céu, nossa linda terra,

Nosso verde mar,

Queremos com prazer cantar.

As nossas praias brancas,

Que as ondas vêm beijar,

Lembram os homens fortes,

Que vivem a pescar.

Cantar é saber

Viver pelo Brasil,

Para ensinar ao povo varonil

Que esta terra forte

Há de ser nossa até morrer,

Porque nos viu nascer!

De um modo geral, dentro da temática de canções patrióticas, a exaltação à pátria se fez por meio de ancoragens nas riquezas naturais. Os textos de várias músicas expuseram as virtudes da nação associadas à dimensão da extensão, aos demais adjetivos do território e à geografia do país. As canções apresentaram o Brasil como paraíso, um país privilegiado por seus atributos naturais – matas e floretas verdes, os mares e céus azuis, o amarelo do brilhante sol e das riquezas minerais – muitas vezes associados e projetados nas cores da bandeira brasileira, ícone que é ideologicamente construído como símbolo materno da nação. Houve também uma visível valorização das qualidades do povo brasileiro e o Brasil passava a ser cantado como uma nação de gente forte, corajosa, nobre, varonil. Através desses traços heroicos buscou-se reafirmar personalidades e figuras históricas<sup>34</sup> (MONTI, 2009, p. 87-88).

A canção *Cantar para viver* (1934) apresenta as belezas naturais do Brasil. Os dois últimos versos (há de ser nossa até morrer/ Porque nos viu nascer) relacionam-se à força da terra e do povo como valores da pátria; ancora o país em que se nasceu aos referenciais mais intimistas das representações do aconchego do lar.

### **MARCHA ESCOLAR – IDA PARA O RECREIO** (Canção escolar)

*Heitor Villa-Lobos*

Vamos colegas,  
 Findo é o estudo  
 Esqueçamos tudo  
 Vamos recrear  
 Todos em alas  
 Como bons soldados  
 Bem perfilados  
 Já marchar, marchar!

Todos alerta,  
 De cabeça erguida,  
 Posição correta,  
 Vamos dois a dois

---

<sup>34</sup> Como exemplos de canções orfeônicas de Villa-Lobos, pode-se citar, entre outras, a Saudação a Getúlio Vargas, Duque de Caxias e Deodoro.

Em linha certa,  
 Todos aprumados,  
 E bem ritmados,  
 Caminhemos, pois!

Todos em fila,  
 Num alegre bando,  
 A voz do comando,  
 Marchemos, assim!  
 No campo aberto,  
 Como é bom a gente  
 Ir livremente,  
 Recrear, enfim!

As Canções Escolares de um modo geral são de execução mais simples devido à necessidade de serem cantadas por alunos ainda pequenos ou muito jovens em seu dia-a-dia nas escolas. Enquanto nas outras categorias as peças são mais difíceis pelo seu caráter performático, uma vez que estas últimas eram utilizadas nas grandes concentrações, as canções escolares possuíam letras e construções melódicas bem acessíveis. Entretanto, os títulos destas canções seguem na mesma perspectiva das canções com fins performáticos, tais como: “Vamos Crianças”, “Soldadinhos”, “Marcha Escolar”, “Esperança da mãe pobre”, “Vamos Companheiros”<sup>35</sup>. Também de maneira semelhante às outras canções, há muitas referências às representações sociais do trabalho como um momento de alegria, que faria muito bem para coletividade e dignificaria o homem. Mas, no caso destas, referem-se à criança cuja profissão é de estudante, sendo também a “Esperança da mãe pobre”. Numa visão panorâmica, encontram-se nas canções escolares as mesmas representações sociais de uma nação virtuosa, semelhantes às demais categorias, mas com um diferencial: uma versão de caráter mais infantil, apesar das mesmas representações idealizadas e projetadas nos cidadãos brasileiros adultos (MONTI, 2009, p. 93).

Dentro desta temática, a canção “*Marcha Escolar- Ida para o recreio*” constituiu-se como uma marcha cujo objetivo era a organização da rotina no ambiente escolar. Como o próprio título sugere, a letra desta canção está relacionada à hora do recreio. Encontra-se no corpo do texto uma aparente valorização da liberdade. Entretanto, em outras estrofes, há

---

<sup>35</sup> Todas elas feitas em 1934.

versos que impõem comportamentos uniformes e condicionantes, revelando que a tal liberdade não era experimentada pelos discentes.

### 3.3 *Uirapuru*

*Uirapuru* é um poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos cuja data oficial de composição é de 1917<sup>36</sup>. Ela é uma delicada partitura ameríndia, em que o autor pesquisou novos timbres, introduziu alguns instrumentos típicos, aplicando, todavia, a percussão com certa parcimônia. O encanto do argumento aliado a uma temática fluente, baseada em arquitetura harmônica ainda bastante convencional, fez dessa obra agradável uma das peças favoritas do público brasileiro (MARIZ, 1989, p. 125-126). O *Uirapuru* foi uma das primeiras obras-primas de Villa-Lobos e dá início a uma linguagem orquestral tipicamente villalobiana. Ela retrata o ambiente da selva brasileira com uma impressionante riqueza de detalhes, tendo o folclore como seu elemento constituinte.

No manuscrito da peça o compositor a denomina *bailado brasileiro*, um gênero bastante comum na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. De fato, *Uirapuru* foi dançado como balé desde sua estreia, feita pelo próprio Villa-Lobos no Teatro Colón de Buenos Aires em 1935, como parte da programação de uma viagem oficial do presidente Getúlio Vargas à Argentina, e também constava frequentemente no repertório de balés do Rio de Janeiro até os anos 1950. Programas de concerto do período mostram que quando *Uirapuru* era tocado sem o bailado, o argumento escrito por Villa-Lobos vinha impresso no programa, portanto a obra pode ser considerada também como poema sinfônico (SANTOS, 2014, p. 01).

As reiterações e os desdobramentos melódicos do “tema do uirapuru” villalobiano apresentam um modo de repetição que, apesar de não produzir um modelo natural, evoca livremente o comportamento melódico característico do canto dos pássaros e faz lembrar as pesquisas de Messiaen<sup>37</sup> (1908-1992) nesse campo. A maneira entrecortada como essa melodia é apresentada lembra também a melodia de fagote que abre *Le sacre du printemps* (1913) de Stravinsky (1882-1971), inclusive na própria distribuição de sons (DE TARSO SALLES, 2009, p. 27).

---

<sup>36</sup> Apesar de estar datado como tendo sido composto em 1917, este poema sinfônico, assim como o outro intitulado Amazonas, curiosamente só foi estreado mais de dez anos depois.

<sup>37</sup> Olivier Messiaen foi um compositor, organista e ornitologista francês. Autor de vasta produção musical, a linguagem musical de sua obra caracteriza-se por um ritmo novo e elementos exóticos.

Figura presente ao longo de toda esta obra é a de Richard Wagner (1813-1883). Este outro compositor alemão foi uma influência na vida de Villa-Lobos e logo na abertura de *Uirapuru*, observa-se que o compositor reporta-se ao Prelúdio<sup>38</sup> de *Tristan und Isolde* (1857-1859), invertendo a direção melódica com que Wagner delineou a melodia dos violoncelos. Outra referência wagneriana encontra-se no acorde final de *Uirapuru*, que apresenta a mesma resolução a cargo de violoncelos e contrabaixos que está presente no acorde final do Prelúdio de *Tristan* (DE TARSO SALLES, 2009, p. 32). Além disso, é importante recordar o papel de Wagner na construção da identidade nacional alemã que se forma enquanto Estado-nacional apenas em 1871, através de sua música que, assim como seu congênere brasileiro, procurou na tradição cultural popular de seu país os elementos constitutivos dos atributos distintivos de sua pátria.

A pretensão ao se analisar tais obras foi a de demonstrar a presença dos elementos descritos ao longo dos capítulos anteriores nas canções villalobianas. Na *Bachianas Brasileiras* nº 5, verificou-se, como ficou descrito, elementos descritivos do cenário e da diversidade natural brasileira. O primeiro canto orfeônico “Cantar para viver” segue essa mesma temática de exaltação dos elementos que constituem a diversidade natural brasileira. Já o segundo, “Marcha Escolar- Ida para o recreio” deixa claro os ideais do comportamento uniforme e condicionante que se almejava nos alunos da Educação Básica. Por fim, na obra *Uirapuru* demonstra, sem o auxílio de uma *letra* musical, o canto de pássaros típicos do território nacional, mais uma vez aqui se nota a exaltação dos elementos que constituem a cultura nacional e pertencentes ao território brasileiro.

---

<sup>38</sup> Prelúdio é um gênero musical de obras introdutórias de outras obras maiores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como ficou demonstrado ao longo da Monografia, o período compreendido entre 1930 e 1945 teve uma grande importância na formação cultural da sociedade brasileira. O projeto de educação musical de Villa-Lobos, posto em prática graças ao auxílio estatal, pode ser considerado como o principal elemento constituinte dessa formação, em que a implementação e difusão suas obras garantiram a propagação de conhecimentos musicais e o despertar de sentimentos patrióticos.

No primeiro capítulo fez-se uma descrição de como a propaganda foi elemento fundamental para a difusão dos ideais pensados pelo governo Vargas à nação brasileira. É claro que muitos estudos culturais ainda se fazem necessários para se entender a política e a economia, mas ficou claro aqui o intuito de demonstrar como o Estado pode arrogar-se de meios diversos para a implementação daquilo que o convém. Também procurou-se explicitar, embasado no livro de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, o modernismo cultural que a América Latina vivia à época, e, em sentido oposto, sua fraca modernização econômica.

O enfoque do segundo capítulo foi a formação musical de Heitor Villa-Lobos. Fez-se uma descrição dos acontecimentos mais relevantes para sua formação musical, como o modernismo que, enquanto movimento artístico, foi parte constituinte de sua produção artística e também a grande relevância que o maestro teve na elaboração e difusão da política nacionalista do governo de Getúlio Vargas com a implementação do canto orfeônico no sistema de ensino da educação básica brasileira.

Por fim, o terceiro capítulo dedicou-se à análise de algumas obras do maestro, a saber: *A Bachianas Brasileiras* nº 5, duas peças de canto orfeônico: *Cantar para Viver* e *Marcha Escolar (Ida para o recreio)*, e o poema sinfônico *Uirapuru*. Elementos que representam a cultura popular, descrição de parte do cenário brasileiro e noções de uniformidade e organicidade foram alguns dos componentes musicais expostos com o exame destas obras.

Heitor Villa-Lobos foi um compositor de inegável talento e de uma enorme importância para a formação da cultura brasileira da primeira metade do século XX. Suas obras foram bem além de seu caráter lúdico e de sua natureza musical, tornando-se elementos constitutivos da expressão de um nacionalismo em formação à época de sua composição. Essa miríade de canções do maestro conseguiu amalgamar as mais diversas expressões culturais do território brasileiro, constituindo uma coleção de obras apreciáveis no conjunto de suas muitas facetas.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I FONTES

Os documentos utilizados nesta monografia encontram-se disponíveis nas duas publicações abaixo:

ARCANJO, Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Editora E-papers, 2008.

MONTI, Ednardo Monteiro G. **Canto orfeônico: Villa-lobos e as representações Sociais da Era Vargas**. 2009. Tese de Mestrado. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Centro de Teologia e Humanidades da Universidade Católica de Petrópolis.

### II BIBLIOGRAFIA

#### II.I Livros

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Fapesp, 1998.

DE TARSO SALLES, Paulo. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Ed. UNICAMP, 2009.

FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil. O imaginário popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas**, 1997.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 1990.

LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres?: o Brasil e a era Vargas**. Editora Companhia das Letras, 2001.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro**. Itatiaia Limitada, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Editora UFRJ, 2008.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

#### II.II Teses e Artigos

ARCANJO, Loque. **O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos**. Editora E-papers, 2008.

ÁVILA, Marli Batista. **A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil**. 2010. Tese de doutorado. ECA-USP, São Paulo.

BORGES, Mirelle Ferreira. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, v. 1, p. 87-108, 2007.

CHERÑAVSKY, Analía. Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos. **Anais do XVII Encontro Regional de História—O lugar da História**. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, v. 6, 2003.

FERREIRA, Ernandes Gomes. **Literatura, Música Erudita e Popular no Modernismo Brasileiro**. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte Curitiba. 2011.

GOMES, Angela de Catro. Introdução. In \_\_\_\_\_ (org). **Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HARDER, Rejane. O sistema de educação musical de Villa-Lobos vs. o ensino de música nas escolas brasileiras da atualidade: um olhar comparativo. **Revista Formadores**. 2006.

JÚNIOR, Wilson Lemos. O Ensino do Canto Orfeônico na Escola Secundária Brasileira (décadas de 1930 E 1940). **Revista HISTEDBR On-Line**, v. 11, n. 42, 2011.

MAZZEU, Renato Brasil. Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira. 2002.

MONTI, Ednardo Monteiro G. **Canto orfeônico: Villa-lobos e as representações Sociais da Era Vargas**. 2009. Tese de Mestrado. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Centro de Teologia e Humanidades da Universidade Católica de Petrópolis.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. In: **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. São Paulo. 2014.

## ÍNDICE DE OBRAS MENCIONADAS E ANALISADAS

| <b>Compositor(a)</b>  | <b>Nome da Obra</b>                | <b>Ano da Composição</b> |
|-----------------------|------------------------------------|--------------------------|
| Arnold Schoenberg     | Suíte para Piano Op. 25            | 1921-1923                |
| Ary Barroso           | Aquarela do Brasil                 | 1939                     |
| Ary Barroso           | Brasil Moreno                      | 1944                     |
| Ary Barroso           | Isto é meu Brasil                  | 1944                     |
| Ary Barroso           | Rio de Janeiro                     | 1944                     |
| Ary Barroso           | O Brasil há de ganhar              | 1950                     |
| Chiquinha Gonzaga     | Passos no Choro                    | 1912                     |
| Claude Debussy        | La Soirée dans Grenade             | 1903                     |
| Émile-Robert Blanchet | Au jardin du vieux serail          | 1913                     |
| Ernesto Nazareth      | Odeon                              | 1910                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Amazonas                           | 1917                     |
| Heitor Villa-Lobos    | A Fiandeira                        | 1921                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Bachianas Brasileiras n° 5         | 1938                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Canção do artilheiro da Costa      | 1932                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Canção do Trabalho                 | 1932                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Cantar para viver                  | 1934                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Choros (série)                     | 1924-1926                |
| Heitor Villa-Lobos    | Danças características Africanas   | 1914-1916                |
| Heitor Villa-Lobos    | Invocação em defesa da Pátria      | 1932                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Lenda do Caboclo                   | 1920                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Marcha Escolar- Ida para o recreio | 1934                     |
| Heitor Villa-Lobos    | O Ferreiro                         | 1932                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Sonata n° 2                        | 1916                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Uirapuru                           | 1917                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Valsa Mística                      | 1917                     |
| Heitor Villa-Lobos    | Vamos, companheiros                | 1935                     |
| Ígor Stravinski       | Le sacre du printemps              | 1913                     |
| Richard Wagner        | Tristan und Isolde                 | 1857-1859                |