

# Villa Lobos e a produção da identidade nacional brasileira através do canto orfeônico escolar<sup>1</sup>

*Profa. Dra. Elsa Gonçalves Avancini  
Centro Universitário La Salle Rio Grande do Sul -BRASIL*

## **Resumo**

Este texto focaliza a atuação de Villa Lobos na Superintendência de Educação Artística e Musical (SEMA) do Rio de Janeiro, nos anos 1930 e 1940, quando o maestro atuou como pedagogo, normatizando o ensino de canto orfeônico escolar. O maestro produziu adaptações e arranjos de canções populares nacionais destinadas ao ensino de canto escolar. O sistema nacional de educação estruturou-se nesse período com base nas idéias nacionalistas imperantes na Era Vargas (1930-1954) e visou a formação cultural de uma identidade nacional brasileira baseada na pesquisa da música e da arte popular. Tratava-se de homogeneizar via educação o "caráter nacional brasileiro". Pesquisei nas canções das coletâneas escolares organizadas por Villa Lobos as imagens de Brasil presentes na formação desse imaginário nacional, que resultou da interação entre estado e sociedade, individual e coletivo, nacional e popular.

## **Palavras chave**

Villa Lobos, identidade nacional, cultura e educação, música popular.

## **Abstract**

This text deals with the activity of Villa Lobos in the Music and Art Superintendence (SEMA) in Rio de Janeiro in the 1930's and 1940's, when the conductor acted as a pedagogist, normatizing the teaching of orpheonic singing. Villa Lobos produced adaptations and arrangements of national popular songs destined to the teaching of school singing. The national system of education structured based on the nationalistic ideas prevailing in the Vargas Age (1930 -1954) in this period and aimed at the cultural formation of a Brazilian national identity based on the study of popular music and art. The goal was to homogenize the "Brazilian national character" using education. I analyzed the images of Brazil found in the making of this national imaginary in the songs of the school collections organized by Villa Lobos. This Imaginary is the result of the interaction between state and society, the individual and the collective, and the national and the popular.

## **Key-words**

Villa Lobos, national identity, culture and education, popular music.

<sup>1</sup> Trabalho de tese parcialmente apresentado ao XXI Simpósio Nacional da ANPUH - como parte de uma comunicação intitulada "O Individual e o Coletivo no processo de construção identitária". Niterói, julho de 2001

Este trabalho é parcela de outro mais amplo que realizei sobre o processo de formação da identidade brasileira através da ação educativa do estado dos anos 30 ao final dos 60, quando os governos militares implantados no país assumiram outra prática e outras leis educacionais.

O período em estudo situa-se na chamada Era Vargas (1930-1954) e compreende também seu desdobramento durante o período populista (1954-1964), quando as propostas de um desenvolvimento nacional autônomo se continuam presentes, acompanhadas de uma intensa política cultural nacionalista. Neste período o Estado nacional brasileiro estabeleceu uma política de intervencionismo estatal baseada num modelo de desenvolvimento urbano-industrial e na reorientação da economia para o mercado interno, o que implicou também mudanças sócio-culturais acentuadas para o país.

Deu-se nesse momento uma viragem histórica que trouxe para o centro do palco político as massas urbanas e rurais até então alijadas da cidadania e da riqueza por uma política social excludente estabelecida pela República oligárquica (1889-1930) precedente. As massas sociais foram chamadas a participação histórica por iniciativa da política estatal estabelecida a partir de 1930.

Conforme expressão de Hobsbawm é o Estado nacional que passa a construir a nação, investindo pesadamente no campo cultural e educacional através de iniciativas que visam criar o sentimento de pertencimento, através do estabelecimento de uma identidade comum aos habitantes de um determinado território. Nesse sentido trabalhamos com o ponto de vista de

Benedit Anderson e outro autores que vêem a nação como uma comunidade imaginária. A abordagem que elegi como metodologia volta-se justamente para a análise da invenção desse imaginário durante os governos Vargas e seus sucessores políticos.

De acordo com vários autores desde o final do século XIX os Estados passaram a utilizar a máquina da comunicação - imprensa, cinema, rádio - assim como o sistema de ensino para difundir a imagem de uma herança comum, inventando e inculcando tradições (Gelner: 1994:13; Guibernau: 1997:80, Ver também Avancini, 2001: 241-264).

A homogeneidade cultural do povo de cada país é construída a partir do estado que passa a agir no sentido de promover um sentimento de união entre os habitantes de seu território, unificando-o pelo sentimento de possuir origens comuns, falar uma língua comum, e aprender uma história comum. O Estado age sobre os fundamentos culturais que estão à disposição em cada momento histórico (Lippi de Oliveira, 1997, p.196).

O Estado precisa homogeneizar e padronizar seus habitantes. A língua nacional escrita e uma língua nacional falada, compreensível para a massa, passam a ser a verdadeira fronteira natural da nação. A bandeira, o hino nacional, os feriados nacionais são parte da construção de uma memória nacional capaz de organizar e disciplinar os indivíduos (Lippi de Oliveira, 1997, p. 186).

A ação educativa se verificou não apenas através da normatização do ensino no país mas através de uma ação pedagógica tenaz inspirada nos princípios da Escola Nova, na busca de uma educação ativa. O ensino da História e da Geografia do Brasil pas-

sou a integrar o currículo escolar como disciplinas separadas da História e da Geografia Geral pela primeira vez. O ensino da língua nacional tornou-se obrigatório em todo o país, e estas disciplinas ao lado da Educação Física e da Música e Canto Orfeônico Escolar se tornaram as bases da formação juvenil e da difusão do sentimento cívico entre os escolares.

As canções escolares pesquisadas nos manuais de canto escolar mostram claramente a presença dos hinos pátrios, das canções comemorativas às datas nacionais, e das canções relativas ao folclore das regiões de todo o país, pois segundo expressões da época "era preciso unificar o que estava disperso", numa referência ao processo de centralização política que se intentava em contraposição ao pacto federalista do período histórico anterior, chamado República Velha.

A partir dos anos 30 começaram a surgir coletâneas de músicas de canto orfeônico escolar, editadas avulsas ou em formato de livros compostos de letras e pautas, incentivadas pela instituição do ensino da música e do canto coral no currículo escolar. Uma das primeiras iniciativas nesse sentido pode-se dizer que foi a de Heitor Villa Lobos ao publicar através do Guia Prático uma coletânea de músicas infantis, resultado de intensa pesquisa, cujo fichário consta da edição do próprio Guia, que ele data de 1932. Seus dois volumes de Canto Orfeônico editados no Estado Novo traziam hinos histórico-patrióticos e um repertório variado destinado às escolas secundárias.

A ação de Villa Lobos desenvolveu-se a partir de 1932, principalmente através do SEMA, Superintendência de Educação Musical e Artística, criada por Anísio Teixeira no Departamento

de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. Neste mesmo ano organizou o primeiro Curso de Pedagogia da Música e do Canto Orfeônico. Sua ação ganhou cada vez mais respaldo institucional e em 1933 o Governo Federal recomendou aos Intervenores e Diretores da Instrução nos estados que procurassem incentivar a prática coletiva do canto orfeônico através de uma didática uniforme. Pela Constituição de 1934 o ensino de canto orfeônico estendeu-se a todos os estabelecimentos de ensino primário e secundário do país, de acordo com normas regulamentadas pelo Governo Federal. Dentre as justificativas para a implantação dos orfeões escolares está o de constituir uma das mais eficazes formas de desenvolver o sentimento patriótico do povo.

O lema "servir a arte para que o Brasil na disciplina possa trabalhar cantando" reproduzido na introdução das coletâneas escolares de música e no texto "Ensino popular da música no Brasil" (1937) publicado por Villa Lobos é significativo para evidenciar a articulação entre os aspectos educativo e cívico do canto coletivo na formação do escolar brasileiro. O ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impôs-se como uma solução lógica, não só à formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina coletiva.

Inicialmente o projeto de Villa era mais de ordem estética, estando os hinos pátrios incluídos entre outras tantas músicas que se deveria ensinar, mas a partir de 1935, após a demissão de Anísio Teixeira, a continuidade de Villa na direção do SEMA, junto a Francisco Campos, novo diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, acentuou a inclinação política e a dimensão cívica do seu trabalho. Com a implantação do Estado

Novo a identificação de Villa Lobos com o governo forte parece ter se acentuado, embora os estudiosos sejam controversos em relação ao tema da sua vinculação com o regime ditatorial de Vargas (Baía Horta, 1994: 187). Na verdade a questão que se coloca é a de saber até que ponto ia a fidelidade pessoal do indivíduo aos desígnios do Estado, agindo como uma peça da engrenagem, ou até que ponto fazendo concessões a esta política realizava seus próprios propósitos de servir a música, conservando sua autonomia individual. As atuais análises intelectuais parecem negar a existência de uma atitude de submissão entre o homem e o regime, vendo nele um sujeito autônomo que pragmaticamente usava sua posição de agente estatal para instituir e elevar a música brasileira objetivo que ele próprio declarava.

Em 1940 instituiu-se o ensino de História do Brasil como disciplina autônoma desligada da História Geral. Em 1942 o ministro da educação Gustavo Capanema fez a reforma do ensino secundário, acentuando-lhe a ênfase humanística em detrimento da orientação técnico profissionalizante imposta pelo ex-ministro Francisco Campos quando estruturou o ensino secundário em 1931. A nova lei configurou a profunda ligação entre o ensino de História, a formação moral e cívica escolar e o canto orfeônico. A História do Brasil e a Geografia do Brasil passaram a ser ensinadas nos dois últimos anos do curso fundamental com duas horas semanais, e na última série do curso médio, três horas semanais. A formação da consciência patriótica seria realizada de modo especial através dos estudos de História do Brasil e Geografia do Brasil, da prática do Canto Orfeônico e o serviço cívico próprio da Juventude Brasileira (Baía Horta, 1994: 181).

Em 1942 criou-se o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e através dele Villa Lobos dirigiu o canto orfeônico em todo o país, determinando os programas a serem seguidos, os hinos e canções a serem ensinados, as normas didáticas e os manuais a serem adotados. Dentre as obras didáticas editadas estão o Guia Prático, Estudo Folclórico Musical com 137 músicas infantis para canto coral, e Canto Orfeônico v.1 e v.2 constando de mais 86 músicas selecionadas, caracterizadas como de maior grau de complexidade do que as apresentadas no Guia. Algumas dessas músicas apresentam mais de uma versão e arranjos para orfeões de duas, três e quatro vozes.

Essas músicas foram também editadas em fascículos sob o título Coleção Escolar e se constituíram na maioria em repetição das músicas constantes das obras editadas, além de outras que talvez Villa Lobos pretendesse editar, pois planejou uma obra de seis volumes, conforme relata no seu texto sobre O ensino popular da música no Brasil, datado de 1937.

As coletâneas musicais de Villa Lobos constituíram a biblioteca escolar de todos os maestros e músicos que trabalhavam com coros e o canto orfeônico escolar, pois a partir da ação desencadeada por este maestro na direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) e no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico é que se organizaram e se constituíram as normas e programas de formação de professores regentes e do ensino escolar no país. A maior parte dos professores maestros do país passaram pelo ensino de Villa Lobos no Rio de Janeiro, como a maestrina Dinah Néri Pereira do Rio Grande do Sul que estudou no Conservatório

Nacional em 1944 e regeu vários dos mais importantes corais do estado do Rio Grande do Sul.

No Rio Grande do Sul houve também uma iniciativa oficial, através da da Secretaria de Educação que editou uma coletânea de canções para uso escolar intitulada Cantos de Nossa Terra, constituída de 22 músicas, data-da de 1942. Os demais livros de canto escolar coletados apresentam peculiaridades conforme os autores e grupos sociais que eles representavam, alguns organizados na década de 40 e editados na de 50 foram de iniciativa particular de maestros e professores riograndenses ligados à escolas católicas ou protestantes e ao Movimento tradicionalista. Incluímos também na pesquisa coletâneas de músicas gravadas por corais escolares locais como o do Instituto de Educação Gen. Flores da Cunha e duas coletâneas mimeografadas organizadas por irmãos lassalistas do Colégio São José, hoje Centro Universitário La Salle de Canoas. Analisei também uma relação parcial de pautas ainda não catalogadas coletadas no arquivo de Dináh Neri Pereira constante da Biblioteca Natho Henn da Discoteca Pública de Porto Alegre, embora seu arquivo tenha sido dispersado entre a 6 000 partituras do arquivo da Biblioteca.

Ao analisar os hinários de canto e as divisões dos temas feitas pelos próprios autores na sua organização, identifiquei nove tipos de temas que passei a mapear nos diferentes autores. As canções foram agrupadas de acordo com os seguintes itens: 1- Cantos patrióticos: músicas e hinos oficiais; hinos e cantos comemorativos patrióticos; canções militares; 2 - Cantos de trabalho: trabalho como valor; cantos de ofício; cantos de trabalho e rotina escolar ; 5- Canções de amor e sau-

dade ( mar, céu, amor e flor); 4- Cantos de origem afro-brasileira e canções indígenas; 6- Canções regionais (sertanejas, caipiras e gaúchas); 7 - Hinos religiosos; 8- Crítica de costumes / ironia; 9- Temas lendários e teriomórficos; 10- Cantigas de roda.

Analisei em primeiro lugar os livros de canto organizados por Villa Lobos, por ser ele o formador da maioria dos professores de canto orfeônico através dos cursos ministrados no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, e também por ser ele quem normatizou através do SEMA o ensino de canto no país. Além disso sua notória liderança intelectual nos meios musicais e artísticos da época, seja por sua vinculação ao grupo modernista, seja por sua ação junto às manifestações corais de massa por ele regidas na década de 30 e 40, seja por sua projeção como compositor erudito no plano internacional.

O Guia Prático de Villa Lobos e os seus livros de Canto Orfeônico foram usados na pesquisa como um referencial de análise comparativa para os demais hinários dos autores riograndenses analisados, no sentido de confrontar a orientação nacional com a orientação dos hinários locais, embora no Rio Grande do Sul tenha registrado uma tradição musical muito forte e própria proveniente da influência de grupos imigrantes alemães e italianos ligados ao ensino em escolas católicas e protestantes.

A vinculação de Villa Lobos com o grupo modernista e com as idéias de Mário de Andrade me levou aos textos marianos sobre as manifestações populares, principalmente na área da música. A leitura da obra de Mário de Andrade por Telê Porto Ancona Lopez no livro *Ramais e Caminhos* forneceu

os aspectos básicos pelos quais examinei as imagens recorrentes nas letras das canções. As características do povo brasileiro por ela destacadas da leitura de Mário de Andrade como imagens identitárias da cultura nacional, serviram de base ao estabelecimento do quadro de recorrências temáticas observadas na análise da obra didática de Villa Lobos e nos livros escolares riograndenses de música. Leituras específicas sobre o imaginário em Bachelard, e Gilbert Durand auxiliaram a compreender as imagens recorrentes nos poemas musicais.

## **Os Temas no Guia Prático**

### **Canções de Roda e Brinquedos Infantis**

As cantigas e os brinquedos de roda destinados ao ensino primário, correspondente aos quatro primeiros anos do ensino fundamental, estão presentes sobretudo nas 137 canções do Guia Prático, ao que tudo indica organizado por Villa no início da década de 30. Apenas quatro canções destinadas a atividades de recreação infantil estão presentes nos dois livros de Canto Orfeônico organizados nas décadas de 40 e 50. O primeiro volume "afora a feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles". O segundo volume manteve os objetivos do primeiro, mas "a maior parte de suas músicas, está em grau de dificuldade técnica e estética mais adiantada" (Villa Lobos, na apresentação dos volumes de Canto Orfeônico).

As cantigas de roda do Guia fazem parte do repertório infantil comum à cultura brasileira e traz canções como: A Canoa virou; Sapo Cururu; Ciranda

cirandinha; Carneirinho, carneirão; O cravo; Fui no Iitororó; A gatinha parda; Passa, passa gavião; O pastorzinho; Caranguejo; Escravos de Jó; Samba le-lê; Teresinha de Jesus; Cai, cai, balão e muitas outras. Estas músicas têm um sentido mais lúdico, voltadas para "o desenvolvimento do gosto musical e artístico das crianças", sensibilizando-as para a música e o canto coletivo através do jogo e da brincadeira.

No final do Guia Villa Lobos colocou "Notas Explicativas sobre o Índice e Quadro Sinóptico das Músicas", explicando como e onde foram coletadas e organizadas, tendo incluído em anexo uma ficha completa com os dados de cada uma. Procurava com isso dar ao seu trabalho um rigor de pesquisa etnográfica, conferindo-lhe cientificidade e precisão, conforme normas já difundidas entre os intelectuais brasileiros que vinham pesquisando as manifestações folclóricas e musicais do país. Entre eles, Amadeu Amaral, cujas preocupações Mário de Andrade retoma nas suas pesquisas e propostas de registro do popular (Travassos.2000:36-40). A preocupação com a autenticidade dos documentos transparece na ficha que Villa Lobos fez para identificar autoria, origem e tipo de melodia recolhida. O estabelecimento da autenticidade do documento tem também relação com a busca da autenticidade da própria cultura popular, visando purificá-la dos estrangeirismos e da música de consumo fácil para o mercado urbano. Isto se pode verificar quando o autor procura esclarecer que a maioria das canções do Guia se constituem de melodias e letras anônimas. Segundo ele, as melodias que trazem reminiscências de sua origem estrangeira, apresentam-se muitas vezes de forma deturpada, disfarçada, desvirtuada ou adaptada, demonstrando já uma

apropriação nacional.

O quadro traz: título das músicas, melodia, nome de quem as recolheu, forma de execução, ambiente, gêneros e sua origem. A respeito dos títulos observa que muitas melodias possuem vários títulos dados pelos diferentes locais em que foram coletadas e que o escolhido para o Guia "obedeceu a um critério lógico, com o fim de servir a educação do bom gosto, para saber denominar qualquer composição musical de caráter popular".

A nota explicativa do Guia adverte também que algumas melodias muito simples e rotineiras, sem maior valor artístico do ponto de vista da música pura, podem no entanto ser úteis para educação musical:

o ritmo de que ela se compõe, serve para controlar os movimentos físicos em relação aos psíquicos, e despertar com este exercício, a intuição do compasso, como acontece, por exemplo, em certos casos, no problema da educação física, recreação e jogos infantis (...). Essas mesmas melodias pobres e banais (...) tornam-se interessantes quando são envolvidas numa rama de outros desenhos melódicos, compostos já propositadamente ou não (Villa Lobos, 1941: "Nota Explicativa").

Nota-se na observação anterior do autor o objetivo de desenvolver a sensibilidade musical dos estudantes para o ritmo e o compasso, preparando-os para o estudo e a apreciação musical. Estes objetivos específicos da iniciação musical parecem ser os mais presentes no Guia Prático, onde o conteúdo / mensagem das letras não é o maior referencial educativo, o que já não ocorre nos livros posteriores destinados à formação musical e cívica da juventude.

Está presente também na "Nota Explicativa" do Quadro Sinóptico o esclarecimento da origem e afinidades étnicas da melodia, colocado ao final do volume do Guia Prático, onde Villa tentou identificar a procedência das músicas, pois como os modernistas em geral, Villa via a música popular como produto da "sincretização" da música nativa das raças formadoras do país, criando o "tipo molde" que "servirá de elemento primordial para as grandes realizações da arte regional, em caminho da universalização da Grande Arte".

Villa Lobos elaborou um quadro para classificação aproximada da música folclórica brasileira a partir da fusão dos principais povos que se estabeleceram no Brasil. Enumera das letras "A" até "H" o sincretismo do ameríndio com o português, o espanhol, o holandês, o francês, o negro africano; o do português com o negro africano, o do espanhol com o negro africano; e depois da letra "I" até o "M" enumera as fusões possíveis desses sincretismos entre si, com o negro crioulo e outros grupos étnicos. A consulta ao seu quadro sinóptico, apesar de a maioria das músicas não ter autoria, e indicar origem local, permite observar que as 137 melodias trazem indicação de suas afinidades étnicas, predominando as influências: francesa, saxônica, hispano-africana, franco-espanhola, ítalo-espanhola, franco-espanhola, franco-italiana, hispano-italiana, ou seja, comprovam as raízes européias da música brasileira, ao lado da raiz ameríndia e africana. Embora não se tenha maiores indicações de como essas classificações foram feitas, o quadro indica e evidencia a consciência e preocupação da intelectualidade nacional em demonstrar a multiplicidade de influências culturais na música brasileira, frisando não apenas seu

aspecto primitivo, mas também a origem civilizada da cultura mestiça do país.

Essa preocupação foi muito debatida nos textos de Mário, onde o autor cita várias melodias populares que podem ser identificadas a trechos de Bach, Chopin, Schumann e outras provenientes do folclore russo e europeu, ou ainda da tradição incaica. Relata que uma vez no Rio Grande do Norte lhe deram um baião cujos compassos iniciais eram integralmente o início de uma mazurka de Chopin. Certa vez cantarolou para Lasar Segall um abolo cearense que o pintor prosseguiu associando como conhecida canção russa. Por isso Mário de Andrade afirmava: "Há um bocado de Bach na música brasileira popular, mas o desnordeante é que há um bocado de tudo".

Embora Mário afirme que os caracteres da cultura-mãe portuguesa venham se diluindo para dar lugar à cultura nacional, reconhece nas cantigas de roda infantis o lugar onde "essa influência ainda permanece mais facilmente reconhecível". Contudo observou que essas influências se dão de forma indireta, pois não há uma transposição das melodias tais quais vieram de Portugal, mas uma apropriação peculiar dos elementos "mais aceitáveis à nossa fisiologia, ou mais afeiçoáveis à nossa psicologia étnica", apresentando as vezes inúmeras variantes. Mário cita o caso da Ciranda que em Portugal tem inúmeras estrofes e aqui só uma com a repetição do refrão. Essa cantiga de roda teria surgido em Portugal, onde teria se originado como canto de trabalho das mulheres no serão da noite, e aqui se espalhou por todo o Brasil, porém empobrecida de suas estrofes que são muitas além.

As rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais e literários das canções portuguesas. Por vezes a mixórdia é bem intrincada. Troca-se textos e melodias; junta-se vários textos e várias melodias; inventa-se melodias novas para textos tradicionais (Mário de Andrade, *idem*, 1963: 82).

Transparece na análise de Mário de Andrade e no Quadro Sinóptico de Villa essa preocupação tão cara aos modernistas: a temática da identificação do tipo étnico brasileiro, visto como produto das múltiplas e sucessivas fusões entre os vários grupos culturais estrangeiros e nativos. Nesse viés, a cultura dos povos formadores - europeus brancos, índios e negros - desapareceria como cultura singular para dar lugar à cultura brasileira mestiça (Travassos, 2000:56-57), híbrida para usar uma palavra moderna.

Assim a entidade da música popular brasileira teve base direta no canto e na dança portuguesa. Si em nossas manifestações musicais populares é incontestável que a cooperação africana e espanhola foram importantes; si é possível distinguir em nosso folclore musical um ou outro elemento ameríndio; e si principalmente todos esses elementos díspares se amalgamaram e, transformados pelos imperativos da fisio-psicologia brasileira, deram origem a uma música popular já por muitas partes inconfundivelmente original; não é menos certo que vamos encontrar na música portuguesa tudo aquilo em que a nossa está baseada (Mário de Andrade. 1963: 81).

O nacionalismo segundo Mário não estaria em fazer música exclusivamente negra ou ameríndia, caindo no exotismo tentador por seu sucesso junto

ao público europeu, mas fazer sim música que fosse resultado dessa mescla cultural, absorvida inconscientemente pelos autores nacionais e revertida em criação nova. Não se tratava de imitar, nem de citar, mas de recriar a partir da tradição local, por isso a preocupação com a preservação cultural e a pesquisa etnográfica desencadeada em todo o país.

De acordo com Mário, era preciso fazer coincidir a subjetividade individual dos artistas e músicos com a cultura nacional. O primeiro passo seria adquirir o gosto pela cultura popular, o segundo, vencida a fase do nacionalismo, seria produzir e recriar naturalmente música nacional. "Uma espécie de aculturação harmonizaria indivíduo e cultura, fazendo com que a expressão individual fosse automaticamente expressão nacional" (Travassos, 2000:48). Nesse sentido, produzir naturalmente seria traduzir um inconsciente nacionalizado em criação artística consciente. Veja-se aí a relação entre inconsciente e natureza, por contraposição ao consciente e a construção lógica.

Com relação ao Guia é significativa a carta de Afrânio Peixoto que Villa reproduz logo após a página de apresentação:

Meu caro maestro e amigo. Percorri o livro. Comovi-me à recordação de tanta coisa da infância... Mas isto é pessoal: muito e muito obrigado. Esta obra é admirável. Recolher o disperso. Salvar o esquecido e esquecível; estilizar o agreste e o popular; dar às nossas crianças; daqui e depois, de todo o Brasil, um bouquet de cantigas de todos nós, ontem e hoje, uma alma melódica comum... é o que você faz... Muito e muito obrigado! Você que faz genialmente, "Villa Lobos", faz igual-

mente assim, a obra de "Mestre Povo". Obrigado por ele, de minha devoção, como o outro seu admirador e amigo Afrânio Peixoto (grifos meus).

As palavras de Afrânio Peixoto são de um entusiasmo apaixonado e por isso seu testemunho tem alto valor expressivo. Ele destaca a obra homogênea do Guia, reunindo elementos dispersos da cultura popular, oferecendo ao povo a alma melódica comum brasileira como se fora um ramalhete de flores. Significativamente Afrânio agradece a Villa pelo povo por ter tornado visível a este mesmo povo aquilo que era seu em nível do vivido, inconsciente "esquecível", porque até então não representado. O Guia Prático configura uma representação do Brasil musical no que tange à música infantil. Quando Afrânio se refere ao "Mestre Povo" está aí presente a idéia de que: assim a música brasileira preparada na "inconsciência do povo" seria transportada para o nível artístico pelos compositores formados nas escolas, dotados das melhores técnicas e do sentimento de um dever histórico para com a nacionalidade (Travassos, 2000: 47).

E nesse caso o missivista vê em Villa Lobos o executor desse programa e o parabeniza calorosamente, quando lhe diz que o realiza genialmente. O lugar em que Villa colocou a carta de Afrânio facsimiliada a punho é a de um quase Prefácio indicador do espírito que norteava seu trabalho.

## **Os Temas nos livros de Canto Orfeônico**

Dentre as 86 músicas dos dois volumes de Canto Orfeônico destacam-se por número de peças os Hinos comemorativos e cívicos, num total de 30 músicas, sendo 20 delas de caráter eminente-

mente de exaltação ao Brasil. Outras 21 são de elogio ao trabalho e particularmente dez delas dedicadas a canções de ofício e outras 11 ao trabalho como valor e à rotina escolar. Dentre os temas levantados destacam-se ainda 4 cantos regionais, 4 canções militares, 8 temas indígenas e 7 temas afro-brasileiros. Nestes dois livros de canto, predominam os cantos patrióticos, os temas do trabalho e os temas indígenas e afro-brasileiros. Ao lado das questões histórico-patrióticas, aparece a preocupação com a cultura popular representada pela inclusão dos cantos mestiços, indígenas e afro-brasileiros. Os cantos de trabalho e os cantos de ofício procuram destacar o aspecto ético, moral e patriótico do trabalho.

#### **Cantar para Viver. As Canções Patrióticas e Comemorativas**

As canções histórico-patrióticas são em geral marchas e canções de exaltação ao Brasil, apresentando um didatismo explícito no sentido de promover o sentimento patriótico das crianças e da juventude estudantil. A marcha musical representa a idéia da marcha militar e dos soldados encarregados de defender a Pátria, trazendo implícita a idéia de ordem e disciplina, onde um conjunto de pessoas em fila dá sincronicamente um passo atrás do outro. Cada uma agindo no seu espaço e garantindo a harmonia do conjunto.

A idéia de Pátria é colocada aí como ideal sagrado a ser cultuado acima de todos, e as letras descrevem o Brasil como uma terra paradisíaca, cujos atributos naturais - matas verdes, o céu azul, as estrelas, o cruzeiro do sul, o sol tropical, os rios, as riquezas minerais - são associados às cores da bandeira

nacional que é colocada como símbolo material da nação. A grandeza do território é a grandeza da Nação, e, diante de todas essas belezas, se o Brasil for "por seus filhos amado poderoso e feliz há de ser". Um dos cantos mais conhecidos e repetido em vários hinários está Cantar para Viver.

Brasil teu povo é forte / Como é grande a tua terra / Brasil em tuas grandes matas verdes / Canta a passarada em gorgeios mil / Queremos com a 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 essa terra forte a de ser nossa até morrer / Porque nos viu nascer / (Cantar para Viver, L: Sílvio Salema, M: Heitor Villa Lobos).

Cantar para Viver tem uma marcha ascensional, que eleva os sentimentos num crescendo que é dado pelas notas da frase final: Porque nos viu nascer, momento em que paroxisticamente se associa essa terra forte e esse povo varonil ao lugar em que se nasceu, buscando-se aí o referencial mais intimista da idéia de aconchego e de lar, correspondente ao que Gilbert Durand chama de regime noturno da imagem, identificado à descida e a interiorização orgânica do ser, a volta ao útero materno e à completa proteção (Durand, 1997: 236-246).

A grandeza e a beleza do território é cantada através de suas matas verdes, onde canta a passarada em gorgeios mil, e onde a palavra "mil" no final do verso dá o tom superlativo da fauna e flora do país cantada de múltiplas formas em todos os versos pátrios

a começar pela Canção do Exílio de Gonçalves Dias e o Hino Nacional Brasileiro. As praias brancas, que as ondas vem beijar, misturam-se sensualmente aos homens fortes que vivem a pescar, e delas retiram o sustento, trazendo Juntas as imagens das águas e do trabalho, as águas como aconchego amniótico e prazer, o trabalho viril como o amor que faz brotar a vida a partir da natureza prodigiosa. A idéia do trabalho presente na atividade da pesca fecha os grandes valores do culto à natureza e ao trabalho como elemento criador e construtivo. Esses homens trabalhadores / criadores vivem a cantar, de modo que o trabalho é associado à alegria e ao prazer. Na dobradinha trabalho / prazer está o saber. Saber, é saber viver pelo Brasil, a terra que viu nascer esse povo varonil, e que por isso deve ser ensinado a honrá-la.

As loas ao território/natureza fazem parte dos versos da literatura nacional desde o romantismo e é incorporado pelo parnasianismo e pelos hinos nacionais escritos sob a influência dessas escolas. A terra, as palmeiras, o canto do sabiá, o gorgueio da passarada é eloquente nos diversos poemas laudatórios do país. A visão luxuriante da floresta e do mundo tropical parece querer transcender misticamente na nossa literatura. Um dos versos de Gonçalves Dias: Nosso céu tem mais estrelas / Nossas várzeas têm mais flores; / Nossos bosques têm mais vida. Nossa vida mais amores, repete-se numa das estrofes de Osório Duque Estrada para o hino nacional brasileiro: Do que a terra mais garrida / Teus risinhos, lindos campos têm mais flores / nossos bosques têm mais vida, nossa vida no teu selo mais amores.

O azul da abóbada celeste entre o

Equador e o Trópico de Capricórnio parece ter maravilhado a visão dos recém chegados europeus ao novo mundo, que embriagados na luz resplandecente do sol tropical visualizaram aqui o éden terrestre, a terra paradisíaca prometida nas mitologias religiosas judaico-cristãs. A visão do paraíso e as imagens edênicas tão bem descritas por Sérgio B. de Holanda parecem transferir-se para os poemas nacionais e para as letras dos hinos oficiais. Uma das estrofes do hino à bandeira nacional fala desse céu de puríssimo azul, a verdura sem par dessas matas e o esplendor do cruzelro do sul, e se repete pelo cançãoeiro dos letristas dos poemas dos cantos escolares:

Quem for do sertão sentirá emoção de ver tanta beleza / Ver rios correndo / E fontes nascendo / Em sua grandeza o sol é tão claro / no mundo é tão raro ter outro mais belo / A mata orgulhosa do sertão valdosa em seu verde amarelo. / Sabiás tão saudosos / E arapongas teimosos, cantando se vão / Se há nostalgia, há também alegria em todo o sertão / Como foi caprichosa e astuciosa a mãe natureza / Em fazer o Brasil sob um céu de anil cantando riqueza / Nascer no sertão é ter no coração o índio tupi / Caboclo audaz e sempre capaz do nosso porvir / E ter a certeza de toda grandeza de nossa nação / É ser cavalheiro e hospitaleiro / não ter ambição. / O sertão é paisagem e a linda imagem da nossa bandeira / Tem campos florindo onde nasceu sorrindo a raça brasileira / Se o cruzelro do sul o seu trono azul aqui preferiu / Nada mais eu desejo que ser sertanejo do meu Brasil (Sertanejo do Brasil, M: Clóvis Carneiro, Arr.: Heitor Villa Lobos).

Esta versão sertaneja do orgulho pelo território e paisagem dos trópicos pode

encontrar sua versão no extremo sul do Brasil onde algumas canções regionais, que descrevem a beleza do pago em verso como: Não há noite mais azul, azul do que as noites do Rio Grande do Sul (Noites Gaúchas), e "Quero ver meu lindo pago coloreado de pitanga, quero ver a gauchinha a brincar n'água da sanga" (Gauchinha, gauchinha).

Os temas regionais também aparecem nesses hinários de canto conforme verificamos nos versos acima, sob a forma de culto aos tipos regionais do Brasil, em canções intituladas: Canção do Norte (Ao Ceará), Canção Cívica Rio de Janeiro, Marcha para o Oeste, Remeiro de S. Francisco (canto dos remeiros do Rio S. Francisco da Baía), embora esse tipo de música apareça de forma mais acentuada em outros hinários como veremos. A ênfase dos hinários de Villa Lobos como vimos está nos cânticos destinados a produção da homogeneidade cultural e no culto da Pátria como nos versos de Brasil Unido:

Grandel Muito grande, pela terra e pela gente / Dia a dia mais se expande / Do Brasil a glória ingente! / Não há mais formosa terra que a do cruzeiro / Não há gente mais briosa do que o povo brasileiro / Juntos neste lema / Unidos na mesma crença / Unidos na fé suprema / Que nos lga nesta Pátria imensa! Mostrareis ao mundo / / Um Brasil grande e fecundo, Brasil forte e unido. / Um dever teréis cumprido. / Para ser maior a glória / Desta Pátria unida e forte / Prossegui nesta heróica trajetória, / Bem unidos de Sul a Norte (L. Domingos Magarinos, M. Plínio de Brito).

Outro aspecto impostado nestas letras é o da indicação das virtudes desejá-

veis nestes tipos regionais como a audácia, a hospitalidade, o cavalheirismo, a "não ambição", o altruísmo despojado voltado para a construção coletiva da Nação.

Nascer no sertão é ter no coração o índio tupi / Caboclo audaz e sempre capaz do nosso porvir / É ser cavalheiro e hospitaleiro / não ter ambição / E ter a certeza de toda grandeza de nossa nação (Meu País) (grifos meus).

#### **História. Língua Nacional: Cantos indígenas e cantos Afro-brasileiros**

O aspecto da relação entre o ensino de História e o ensino de música pode ser observado em todos os hinários escolares no cuidado com os aspectos comemorativos das datas nacionais e os cantos em homenagem aos heróis pátrios. Nos volumes de Canto Orfeônico esse espírito está bem marcado pela presença de músicas dedicadas a heróis como Tiradentes, Duque de Caxias, Deodoro da Fonseca, Santos Dumont ou em canções patrióticas de exortação como nesse verso de Meu país:

Olha o passado: Heróis ardentes / saltam das tumbas, brilham quais sois / Barroso, Anchieta, e Tiradentes / Caxias, Dumont... Quantos heróis! / Que povo pode, por toda a terra, / mostrar tais feitos? / Ser tão viril? / E nosso ardor na paz na luta / exalta a glória do Brasil! (Meu País, Poesia de xxx, Heitor Villa Lobos).

A perspectiva histórica aí colocada é a do cultivo dos heróis da História tradicional, calcada no romantismo do século precedente, ou na doutrina positivista tão ao gosto de parcelas significativas da intelectualidade republicana do início do século. É a configuração do processo de construção da História brasileira à imagem das classes

dominantes nacionais, onde os vultos populares de todos os movimentos insurrecionais de caráter popular não foram lembrados, à exceção de Tiradentes, figura popular numa revolta de elite, não por acaso, exemplarmente morto e único cultuado por martírio. O culto dos símbolos e dos heróis, através dos hinos, secunda os programas de História do país, configurando através da arte a imagem da Nação. Canto/verso/poesia e narrativa delineando os ícones sagrados a serem reverenciados por todos os habitantes do solo nacional.

O povo tão decantado e objeto de salvação de todos os nacionalistas e modernistas do período aparece designado como instância coletiva uniformizadora das diferenças que o constitui. A única diferença enunciada é a da raça, igualmente uniformizadora e obscurecedora de outras diferenças e nexos significativos numa sociedade marcada pelas desigualdades sociais. A diferença racial é reconhecida para poder com ela constituir o trio histórico formador da nacionalidade. Os diferentes se dão as mãos pela narrativa e nela se reconstitui o todo, dividido na prática social.

O quociente de músicas destinadas a marcar a presença das diferentes raças formadoras da nacionalidade é assinalado nos cantos indígenas e cantos afros nos livros de Canto Orfeônico e na Coleção Escolar, organizados por Villa Lobos. São treze músicas de origem indígena e afro-brasileira entre as 86 que fazem parte dos dois volumes de Canto Orfeônico. Estas treze são restos esparsos da rica cultura das múltiplas tribos nativas e das múltiplas tribos africanas aqui aportadas no tráfico hediondo. Tal é o caso da melodia "Estrela é Lua Nova", que apresenta frases em português e em língua africana:

E Makumbabebê! E makumbê! E makumbábá! Estrela do céu é lua nova / cravejada de ouro makumbabê. O- lá makum - bê-bê / O' ia makum- ba-ri-bá / Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê! O'-ia makumbê-bê! O'-ia makun-ba-ribá!Niá! (Estrela é lua nova, Popular, amb. Heitor Villa Lobos).

Esse pequeno número de cantos em alguma das línguas africanas ou indígenas é quociente insuficiente e minoritário frente ao volume das músicas relacionadas ao mundo branco, cujo repertório destina-se a assegurar o predomínio do português como língua nacional. Culturalmente o grupo branco majoritário e o grupo mestiço socialmente minoritário configuram o bloco dos que pertencem à Nação brasileira, contrapostos a outros grupos brancos recentemente chegados, a quem se exclui do pertencimento originário, e cuja regra de inclusão deve passar pelo domínio da língua portuguesa e da cultura nacional. Contudo, o que se observa na coleta destas músicas exoticamente colocadas em alguma língua indígena ou africana é que estas línguas não são mais de domínio dos mestiços das amplas áreas do país, que falam, não os dialetos originais, mas um português caboclo ou caipira, ficando os cantos parecidos, nagô ou outros apresentados nos hinários como algo compreensível para muito poucos. Sua presença nesses hinários assume um significado simbólico da propalada "aliança original" das três raças formadoras.

A canção Jaquibáu indicada como tema dos negros mina à época da escravidão, apresenta vocábulos no linguajar dos escravos ladinos aclimatados que passaram a falar português:

Jaquibáu Bexiga de boi Puita esticada

de casca de tatu / Berimbaú de ferro  
foi de roda que guincha e o caxambú  
/ Pai João tá paratizando / Pai João tá  
cachimbando / Pai João tá assuntan-  
do / Pru quê Pai João tá veio / Pai  
João tá cum fome / Pai João tá  
sofrendo / Pai João tá cum fome / Pai  
João tá sofrendo / Pru quê não tem  
jão, fubá pra cume e carne de porco  
é só osso / Pruquê não tem jáo, fubá  
pra cume e carne de porco é só osso /  
É pru quê não tem sapé prá morá /  
Pruquê é escravo do sinhô moço / É  
pruquê não tem sapé prá morá /  
Pruquê é escravo do sinhô moço /  
Jaquibáu, quibáu! Bexiga de boi, de  
boi! Puitá esticada! A- cada! De  
casca- tatu! Berimbaul Bibaul De ferro  
que foi! Que foi de roda que guincha!  
E o caxambú! Jaquibáu! Bexiga de boi  
Puitá esticada de casca de tatu!  
Berimbáu de ferro que foi de roda que  
guincha e o caxambú. Uh!Uh!  
(Jaquibáu, Amb. por Heitor Villa Lobos).

O texto de Jaquibáu tenta conservar o  
linguajar da população escrava negra  
de onde provém, mas textos em portu-  
guês conservando dialetos caipira são  
raros nos manuais de canto. Em geral  
comparecem mais como uma tentati-  
va branca culta de valorizar o mundo  
sertanejo, cuja criatividade e riqueza  
verbal e expressiva foi descoberta pela  
intelectualidade brasileira do final do  
século XIX e início do XX pela ação de  
homens como Silvio Romero, Câmara  
Cascudo, Euclides da Cunha, Monteiro  
Lobato, Gilberto Freyre, Mário de  
Andrade e outros.

As músicas e hinos estrangeiros apare-  
cem com raridade mesmo nos hinários  
gaúchos onde a atividade didática  
imigrante foi intensa. Os livros de canto  
orfeônico produzidos por Leonido Krey  
se constituíram da tradução de muitas  
músicas antes cantadas e editadas  
em alemão, conforme se pode verifi-

car pelo próprio hinário Lira Juvenil e  
pela presença de fascículos das músi-  
cas desses hinários grafadas em  
alemão.

A preocupação de Villa Lobos em  
mostrar a origem universal e múltipla  
da música brasileira é demonstrada  
pela realização de um Gráfico  
Planisférico Etnológico da Origem da  
Música no Brasil, que tenta sumarizar as  
influências das diferentes civilizações e  
povos sobre a música brasileira. Cita  
ameríndios, portugueses, espanhóis,  
holandeses, franceses, negro-africa-  
nos, italianos, saxônios, eslavos e ame-  
ricanos do norte. No entanto, no seu  
Gua Prático apesar de referir músicas  
nacionais e estrangeiras, todas vêm  
grafadas em português. As únicas  
músicas registradas nos livros de Canto  
Orfeônico de Villa Lobos em outra lín-  
gua foram as do folclore indígena ou  
africano, destinadas a assinalar a pre-  
sença desses grupos na matriz forma-  
dora do povo brasileiro. A presença de  
textos de músicas em língua estrangei-  
ra são raras nos manuais de canto,  
embora os grandes corais eventual-  
mente cantassem em outras línguas  
conforme se pode verificar por  
comentários de jornal ao desempenho  
de um coral regido por Dináh Néri  
quando da presença no Brasil do  
Príncipe Bernard da Holanda em Porto  
Alegre.

#### **A Verborragia e a Bazófia**

A bazófia, enquanto processo de auto  
engrandecimento presente nas trovas  
populares, em que os trovadores e  
repentistas fazem o auto-elogio, está  
presente nas letras dos poemas cívico-  
patrióticos nas expressões: "Nosso céu  
tem mais estrelas, nosso campos tem  
mais flores", "Nosso céu é mais azul",  
"Não há terra mais formosa que a do  
Cruzeiro", "Não há no mundo lugar

onde o sol seja mais luminoso", "Brasil teu povo é forte, como é grande a tua terra". Tudo no país é maior, mais luminoso, mais resplandecente e melhor, acentuando-se superlativamente as características tropicais brasileiras por contraposição às sombrias e geladas paisagens européas tomadas como modelo, sem levar em consideração que as mesmas paisagens tropicais predominam na América do sul, na África, na Austrália e mesmo nas regiões mediterrâneas européas.

As letras em geral muito simples e curtas se contrapõem à grandiloquência dos arranjos e do trabalho com o coro de vozes. Assim, vocábulos indígenas e africanos podem ter, através da repetição de várias vozes, efeitos sonoros de grandes proporções, se repetidos por um grande conjunto coral. É mesmo que o público desconheça o sentido das palavras, pode sentir-se envolvido num clima de grandeza e triunfo. A superficialidade de algumas letras seria chocante se o efeito que Villa consegue não fosse o mesmo da estrondosa verbosidade típica das tribos indígenas diante dos inimigos no momento da guerra. A bazófia e o alarido das vozes podem dar a impressão de uma força muito maior que a concretamente existente e com esse artifício se chegar à vitória. Esse encanto da sonoridade presente também nos intermináveis sermões de Vieira parece continuar a povoar o imaginário popular e realizar magicamente a vitória dos que de fato socialmente não a têm. Esta característica, para Mário de Andrade, continua presente na cultura brasileira e se prolonga nas trovas, repentes e emboladas populares, onde o som das rimas se torna às vezes tão mais importante do que a coerência lógica daquilo que é dito. O trenzinho, a quatro vozes, onde o som do trem "caxacatal" é repetido de várias

formas à exaustão durante toda a execução pelas várias vozes. A letra muito simples e bucólica se perde no meio desse mar retumbante de sons:

Ta! Ca! Tchxa! Ca / Ta! ca! Tchxa! Ca!  
/ Ta ! Ca! Tchxa! ca!...Ta! Caxacatal  
Vamos todos bem depressa, bem  
depressa vamos todos / Ta! Caxacatal  
/ Para casa da avosinha / Caxacatal  
Vai o trem subindo a serra / Oh! Que  
pressa que nós temos / De beijar nossa  
velhinha / Oh! Gente, vamos todos  
bem depressa, bem depressa vamos  
todos / Para casa da avósinha / Que  
alegria nós sentimos avistando bem de  
longe sua saia pintadinha / Adeus oh!  
Gente. / (L. Catarina Santoro, Arr.:  
Heitor Villa Lobos).

Na mesma linha de exemplo poderíamos citar a música *As Costureiras*, para coro feminino a quatro vozes, em que durante toda execução as vozes repetem:

Lalari-lá-Lalarila-lá Com a alma a chorar / Alegre a sorrir / Cantando os seus males. / Lalari-lá-Lalarila-lá As costureiras somos nesta vida Lalari-lá-Lalarila-lá / Até amores unimos a linha / Flores unimos a linha / Lalari-lá-Lalarila-lá Nos trabalhamos sempre alegres na linha / Como alguém que adivinha Lalari-lá-Lalarila-lá / O belo futuro que nos vai sorrir / Lalari-lá-Lalarila-lá / Com a alma a chorar! / Lalari-lá-Lalarila-lá / Alegre a sorrir / Lalari-lá-Lalarila-lá / Cose, cose costureira, cose, a blusa, a saia, cose, cose costureira, cose a manga, cose a blusa, cose a saia / cose, cose a costureira a manga / Cose com interesse e mostra-te faceira, bem faceira a quem provares o ponteadado, o alinhavo, a costurado, o chuliado, o preguiado / Lalari-lá-Lalarila-lá Lalari-lá-Lalarila-lá / (As Costureiras - embolada -, a capela, Heitor Villa Lobos).

### **Cantos de trabalho. Marchas Escolares**

Dentre as canções e marchas escolares algumas letras têm o objetivo de promover o disciplinamento e a rotina escolar, fazendo a analogia entre o trabalho e o estudo escolar visto como trabalho infantil, o estudante como soldado do Brasil como nesta marcha de ida para o recreio:

Vamos colegas findo é o estudo /  
Esqueçamos tudo / Vamos colegas.  
Vamos recrear / Todos em alas / Findo  
é o estudo / Esqueçamos tudo / Como  
bons soldados / Bem perfilados / Já  
marchar / Vamos recrear / Todos em  
alas / Já marchar! Todos alerta / De  
cabeça erguida, / Posição correta /  
Vamos dois a dois / Em linha certa /  
Todos apurados, / 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 livre-  
mente. / Recrear enfim! (Marcha escolar.  
Ida para o recreio. M e L: XXX, Arr.  
De Heitor Villa Lobos).

No mesmo sentido se coloca a marcha de volta do recreio, onde as referências patrióticas também são feitas:

Quando o sinal tornar a chamar, / Para  
as salas depressa voltar / Nosso dever  
bem sabemos cumprir / E direito as  
lições preparar / Quando o sinal nos  
chamar / Tim,tim prá lá!ta.... Eia  
Anante! Vamos! Quando o sinal tocar /  
Eia avante / A pátria adorar / Tim, tim,  
tim, lá,lá,lá...(Marcha Escolar. Volta do  
Recreio, L. Catarina Santoro, M: E.  
Villalba Filho, Arr. Heitor Villa Lobos).

Outros títulos de canções seguem esta mesma linha: Vamos crianças, arranjo a três vozes, Soldadinhos, e Vamos companheiros onde a referência ao

trabalho como alegria e como trabalho coletivo, feito junto com os companheiros é bem explícita:

Vamos companheiros, / Vamos todos  
trabalhar, / todos trabalhar, / Que  
onde se trabalha a alegria há de reinar  
/ Vamos companheiros / Vamos todos  
trabalhar, todos trabalhar / Que onde  
se trabalha a alegria há de reinar. (Do  
livro "Alvorada" de F. Losano, Arr. Villa  
Lobos, Rio,1935).

### **Canções de Ofício**

O trabalho aparece também nas canções de ofício, sob a forma do canto do trabalhador de usina, doremeiro, do lavrador, do pescador, do boladeiro, do marceneiro, do ferreiro, da costureira, do estudante, do professor, do operário e do trabalho em abstrato. Nos livros do Canto Orfeônico de Villa Lobos feitos sob a influência direta do Estado Novo predomina o didatismo das letras de exaltação ao trabalho, incluindo aí profissões urbanas. Porém os ofícios mais ligados à terra, à pecuária e outras atividades extrativas trazem conteúdo mais popular recolhido através de pesquisa. Elas têm uma poesia mais espontânea, enquanto outras parecem encomendadas e vinculadas à perspectiva didática de promover as comemorações dos dias de cada profissão, ou simplesmente pela preocupação ideológica de incluir todos na grande proposta de construção nacional. O canto das costureiras já mencionado no item anterior é um exemplo de embolada criada por Villa Lobos, e ele o faz com a imaginação que lhe é peculiar, para um tipo de ofício mais urbano. A correspondente profissão na zona rural seria a da mulher rendeira, cuja letra vira canção de amor: Olê, mulher rendera, olê mulher rendá, tu me ensina fazê renda que eu te ensino namora.

Lampião desceu a serra deu um baile em Cajazeira só pra vê moça donzela dança mulher rendera.

O ferreiro está ligado tanto ao mundo rural quanto ao urbano, mas a canção não tem espontaneidade, é imposta, levando a uma visão ufanista forçada no poema. Veja-se a imaginação sofrida do letrista que consegue tirar estrelas das faíscas dos martelos do ferreiro buscando aí uma ponte pra falar do céu do Brasil. A letra evidencia de forma direta que o ferreiro é brasileiro, enquanto na canção da rendeira a percepção do lugar a que ela se refere é indireta, depreendida de toda a fala, dos fatos citados e da poética do aprender a fazer renda, do ensinar a namorar e ver dançar a mulher rendeira diante do herói popular nordestino que é Lampião.

Sou ferreiro brasileiro! Pen! Pen! Pen!  
Sou ferreiro brasileiro! Cada pancada ten! / Deste meu malho tem um som forte, / Tem voz do trabalho, ten! Cada golpe é bem seguro". / Pen! Pen! Pen!  
Ten! Pen! E modelando um Brasil futuro / Sou ferreiro brasileiro. Sou ferreiro brasileiro! / Na cor da brasa ten! Deste braseiro, ten! / Pen! Pen! Pen! / Teu nome a raça, ten! Dos brasileiros Ten! Pen! Pen! Ten! Pen! E as centelhas doiradas no ar / São como estrelas pelo céu azul, céu do meu Brasil! / Correm centelhas doiradas no ar, lembrando estrelas pelo céu azul do meu Brasil (O ferreiro. Canção de Ofício. L: de S.V. D.R. Antollsei, Arr.: Heitor Villa Lobos, grifos meus).

#### **Cantos de Trabalho como Valor**

Outra canção trata do trabalho em abstrato, para côro a capela, fazendo associação entre trabalho / atitude sorridente / dever / nobreza na primeira estrofe, para na segunda falar do

rico que a sorte bafeja e do pobre que luta sem trégua, cujo trabalho com sorte ou sem sorte, com trégua ou sem trégua deve igualmente assegurar o futuro da nossa terra:

Trabalhar é lidar sorridente / Num empenho tenaz prá vencer / E buscar alentado conforto / No fecundo labor do viver! O trabalho enobrece e seduz / Faz nossa alma pairar nas alturas / Quem trabalha semeia em terreno que nos dá fortes méssees maduras. / O trabalho é dever que se impõe / tanto ao rico que a sorte bafeja / Como ao pobre que luta sem trégua / Na mais dura e exaustiva peleja! 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 Trabalho, L: Dr. José Rangel, M. Duque Bicalho, Arr.: Heitor Villa Lobos.).

As letras sobre o trabalho e os diversos ofícios, em geral com indicação de autor, na linha de impositação já indicada, sempre procuram fazer algum verso destinado a afirmar a atitude de prazer e positividade no trabalho: "Trabalhar é lidar sorridente", "Cose com interesse e mostra-te faceira", "Aplaina o serrote / Assim terás maior prazer / . Sempre a trabalhar, a trabalhar / Conhecerás a ventura de viver" "Vem lavrador vamos todos cantar numa alvorada de prazer" ; "Operário é força motriz / Que sorrindo, edifica as potências" (grifos meus).

O trabalho enobrece. Garante o futuro. É dever que a Pátria reclama de todos pedindo a seus filhos "que se esforcem por lhe dar um destino seguro". Nessa mesma linha de impositação seguem as canções urbanas censuradas pelo DIP, em que o trabalho também aparece como o elemento a ser



elogiado, mesmo por um sambista da malandragem, Wilson Batista, que foi obrigado a escrever: o bonde São Januário "leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar". Não sem razão passado o período do Estado Novo, o teor do tema muda, invertendo a perspectiva prá falar dos minguados salários do trabalhador. Essa visão crítica do trabalho que apareceu no samba urbano não aparece nos livros de canto orfeônico de Villa Lobos, nem nos manuais de música escolar, mesmo posteriores à década de 50, onde o trabalho permanece elogiado como valor abstrato universal conforme veremos adiante na análise dos demais hinários de canto. A tônica dos textos arranjados por Villa está na relação trabalho / patriotismo, são músicas de incentivo ao trabalho, não só pelo aspecto da realização pessoal e criativa, mas sobretudo porque o trabalho traz o progresso, garantindo o futuro e a grandeza da Nação. Está presente de forma acentuada nestes hinários de Villa o conteúdo ideológico e a criatividade vigiada característica do estado ditatorial. É um estado que incentiva a cultura, mas a controla de forma direta. A predominância dos hinos patrióticos, das marchas militares, dos cantos disciplinares como os cantos de ofício e as marchas escolares parecem identificar nitidamente o trabalho do maestro como maestro do regime. Duas outras canções constantes de seus livros e da "Coleção Escolar" em fascículos indicam a sua atuação no sentido do reforço ao culto da personalidade do chefe da Nação:

Viva o Brasil! Viô. Salve Getúlio Vargas?  
O Brasil deposita a sua fé, sua esperança, sua certeza do futuro no chefe da Nação! / Viva O Brasil! Viô! Salve Getúlio Vargas! Viô! (Saudação a

Getúlio Vargas. Heltor Villa Lobos, 1938).

Marchar, marchar, em ondas de glória!  
/ Juramos pela mocidade guardar o solo brasileiro / Jardim feliz de claridade e nosso pouso derradeiro / Guardar a Pátria e engrandecê-la com tal ardor e tal transporte / que seu amor como uma estrela nos doure a vida e alegre a morte. Juramos fé no grande guia que agrupou os vinte e um pássaros dispersos / Num bando unido pelo céu natal / E que trançando as mãos / de norte a sul fez do Brasil uma só ronda triunfal. / Juramos fé no claro construtor que alargando os caminhos do amanhã / Acendeu nossos sonhos de fervor / e nos deu azas novas de coragem, de esperança e de amor! / Juramos fé no pioneiro sábio / que instituindo a justiça os que trabalham / , nos deu alento em porfiar vencer e erguer alto, nos ombros, / o Brasil triunfante como um sol a nascer!  
(Juramento, L.: Murillo de Carvalho, M.: Heltor Villa Lobos).

### **A comparação entre o Guia e os livros de Canto Orfeônico de Villa**

O Guia Prático se constituiu de uma coletânea de cantigas de roda e recreativas infantis coletadas em todo Brasil. As canções mais complexas estão nos dois livros de Canto Orfeônico organizados por Villa. Estes compreendem além de algumas temáticas infantis, outras de caráter cívico-patrióticas, além dos temas folclóricos e populares nacionais e internacionais. Villa planejou colocar num volume à parte os hinos pátrios oficiais junto com os hinos pátrios de outros países. Este volume não chegou a realizar, mas encontramos algumas letras e pautas na Coleção Escolar.

Nem o Guia nem os livros de Canto Orfeônico trazem referência aos graus do ensino regular, são dados como sugestão aos professores e sua repercussão aparece nitidamente nos hinários organizados por maestros e professores nos anos 40 e 50 conforme registramos em nossa pesquisa. A complexidade maior ou menor dos programas de música não dependia do grau de escolarização, mas de iniciação anterior feita pelos próprios professores das escolas, que assim adaptavam as sugestões às suas necessidades e possibilidades. Contudo é bem visível a diferença entre os objetivos perseguidos no Guia com canções recreativo-musicais coletadas em todo país, e os livros de Canto orfeônico formalmente destinados à formação cívica e estética dos estudantes.

Os livros de Canto Orfeônico têm mais marcado o viés didático e a preocupação de desenvolver nas crianças e na juventude brasileira o sentimento patriótico, e o sentido de pertencimento à Nação. Das oitenta e seis músicas dos dois volumes, quatorze são anônimas, as demais trazem autoria, e a maioria delas foram arrançadas ou ambientadas por Villa.

O Guia Prático foi realizado através de coleta e pesquisa da cultura popular. Os livros de Canto Orfeônico já embebidos dessa cultura, tentam construir intelectualmente músicas configuradoras dos valores desejados por intelectuais imbuídos da mística do nacionalismo musical, envolvidos no processo de construção da Nação. No Guia predominam as obras anônimas e compositores populares nos livros as autorias de intelectuais e compositores da época. De um lado tem-se a espontaneidade, do outro a invenção. Não estou contrapondo uma a outra, nem dizendo que uma é melhor,

ambas são criação, uma é mais inconsciente, na outra interfere a razão e uma busca maior de consciência. E nesse espaço da razão supõe-se uma interação maior não só da vontade individual do artista e do intelectual que selecionou e arranjou as canções, mas também vejo a vontade política do estado e das elites nacionais, contemplando num mesmo movimento o homem e sua época.

O Guia e os livros de Canto Orfeônico além de guardar metodologias diferentes na sua organização, foram fruto de dois momentos distintos da Era Vargas. O Guia Prático com edição datada de 1932, reflete o contexto político inicial da chamada Era Vargas durante o Governo Provisório (1930-34) quando a nova Constituição do país, recém saído da revolução de 30, ainda não havia sido elaborada e as forças políticas ligadas a ordem liberal oligárquica precedente (1889-1930) ainda se apresentavam no campo de forças, disputando espaço com a nova situação que se implantava. Embora o conteúdo nacionalista já estivesse presente e inspirasse a pesquisa e busca do folclore nacional, o Estado Nacional ainda não havia assumido a face intervencionista e autoritária que inaugurou com o golpe de estado de 1937, dando início ao período ditatorial chamado Estado Novo (1937-45). A feita dos livros de Canto orfeônico destinados ao chamado ensino secundário se deu pois dentro de um plano estatal de organização de um sistema nacional de educação, onde primavam os objetivos cívico-patrióticos destinados a criar na juventude escolar o sentimento de pertencimento ao Estado Nação. Nesse sentido podemos dizer que as canções do Guia guardam um grau maior de espontaneidade e inocência, enquanto as canções dos livros de Canto

guardam um grau maior de intenção política, havendo num dos volumes inclusive uma música destinada a exaltação da figura do chefe da Nação, o então ditador Getúlio Vargas.

Os dois tipos de obra se diferenciam também pelo fato de se destinarem a públicos de diferente faixa etária, no primeiro caso as canções são destinadas à infância ( ensino de série iniciais) e no segundo a juventude ( séries finais do ensino fundamental e ensino médio). Contudo persistiu no ensino escolar brasileiro de música até 1971, mesmo nas séries iniciais, a execução dos cantos patrióticos e cívicos ao lado das canções populares identificadoras das diferentes regiões do país. Ou seja os escolares de todas as idades cantavam na Escola as canções dos livros de canto de Villa Lobos ou de outros maestros formados por ele no Conservatório Nacional do Rio de Janeiro.

Após a redemocratização do país em 1946 persistiram as propostas nacionalistas de desenvolvimento nacional geradas durante o Estado intervencionista de Vargas, e com elas persistiu também o sistema nacional de educação que só foi reformulado substancialmente através da lei 5906/71 durante os últimos governos militares. Estes implantaram um sistema de educação tecnicista, restringindo a carga humanística do currículo escolar, e retirando dele a disciplina de música.

Nesse sentido a obra educacional de Villa Lobos se estendeu no tempo e a continuidade dessa pesquisa poderia encontrar uma unanimidade de repertório nas execuções musicais dos corais e orfeões escolares nos vários estados da federação brasileira, pois Villa Lobos formou maestros e maestrinas oriundos de várias partes do país

que iam estudar no Rio de Janeiro, então capital do país, onde faziam parte do seu coral de professores. A história do canto coral no Brasil e na América Latina é tarefa a ser empreendida pelos pesquisadores, esbarrando com dificuldades inúmeras para encontrar as fontes documentais relativas aos repertórios executados nas apresentações desse coros orfeônicos que em geral não foram preservados pelos músicos e instituições. Minha pesquisa trabalhou com fontes impressas tendo recorrido ao estudos dos manuais escolares de canto, onde encontramos inúmeras canções dentro da orientação por proposta por Villa Lobos na sua atuação como agente governamental. A documentação relativa aos corais escolares em geral não foram encontradas nas Escolas, restando ao pesquisador a busca nos arquivos particulares de músicos e maestros regentes de corais.

Outro aspecto importante da pesquisa se refere a necessidade de estudos comparativos sobre a utilização do canto escolar e da música nacional em outros países e situações históricas em que Estados fortes desenvolveram uma política nacionalista exacerbada como a do peronismo na Argentina, do governo Cárdenas no México, ou do governo Salazar em Portugal. Trata-se de buscar no estudo comparado das políticas culturais promovidas por esses estados nacionais a identificação dos valores identitários utilizados no processo de inculcação do sentimento de pertencimento à coletividade nacional.

Considero necessário observar os aspectos comuns e diferenciados desse processo de construção de identidades coletivas através de uma análise comparativa que permita identificar as estruturas do imaginário

*Villa Lobos e a produção da identidade nacional brasileira através do canto orfeônico escolar*

presentes nessas comunidades imaginárias chamadas nações.

Contudo se a construção dessas comunidades imaginárias e do sentimento nacional se realiza através da ação consciente do Estado nacional também averiguamos que reversivamente a própria sociedade modela

esse imaginário realizando um movimento que vai da sociedade para o Estado. No caso brasileiro essa relação se evidencia no momento em que a intelectualidade da época se engaja na pesquisa do folclore regional, buscando aí os elementos da cultura popular para a construção do imaginário coletivo da Nação brasileira

**Dirección de contacto:**

Elsa Gonçalves Avancini  
Centro Universitario La Salle de Canoas. Brasil.  
Rua Prof. Duplan, 25, apt. 63  
Bairro Rio Branco  
CEP: 90420-030 - Porto Alegre, Rio Grande do Sul - BRASIL CEP 90420-030  
E-Mail: avancini@lasalle.tche.br

*Indivisa, Bol. Estud. Invest., 2003, n° 4, pp. 59-82*

## Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. (1997). Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica. México
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. Livraria Editora Martins. São Paulo
- \_\_\_\_\_. (1963) Música, Doce Música. Livraria Martins Editora. São Paulo
- \_\_\_\_\_. (1941). Música do Brasil. Editora Guaíra. Curitiba
- \_\_\_\_\_. (1960) Obras Completas de Mário de Andrade. Livraria Editora Martins. São Paulo.
- AVANCINI, Elsa Gonçalves. (Jan/2001). O Canto Orfeônico Escolar e a Formação da Identidade Nacional no Brasil 1937-1961. Tese de doutoramento apresentada ao PPG de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
- \_\_\_\_\_. (dez./2001) Educação e Poder . O processo de formação da identidade nacional brasileira. Revista Diálogo. Centro Universitário La Salle n. 2. Organizado por Rejane Penna. Canoas: La Salle, 2001.
- BACHELARD, Gaston. (1978). A Poética do Espaço. Abril Cultural, (Coleção Os Pensadores). São Paulo
- BACZKO, Bronislaw. (1991) "Imaginação Social" in: Los imaginários sociales. Nueva Visión. Buenos Aires
- CARVALHO, José Murillo. (1999). "O motivo edênico no imaginário social brasileiro". In Pandolfi, Dulce Chaves et al. (org) Cidadania. Justiça e Violência., Editora Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro
- \_\_\_\_\_. (1998) Pontos e Bordados: Escritos de História Política. Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte
- CARVALHO, Marta M. Chagas de. 1998 A Configuração da Historiografia Educacional Brasileira. In Historiografia Brasileira em Perspectiva., Contexto / USF. São Paulo
- CHARTIER, Roger. (s.d) A História Cultural. DIFEL, Lisboa. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro
- \_\_\_\_\_. (1995) "Diálogo a propósito de la historia cultural - Pierre Bourdieu, Roger Chartier e Robert Darnton (debate)", in: Hourcade, Eduardo et alii (org.). Luz e

- contraluz de una historia antropológica. Biblos. Buenos Aires
- \_\_\_\_\_. (1988) "Le monde comme représentation e Histoire et littérature", in Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquietudes. Albin Michel Histoire, Paris
- CHAUÍ, Marilena. Brasil. (2000) Mito Fundador e Sociedade Autoritária. Editora. Perseu Abramo. São Paulo
- CELSO, Afonso. (1997) Por que me ufano do meu país. Expressão e Cultura. Rio de Janeiro
- CLARET, Martin (Coord.). (1987). O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos. Martin Claret Editores. São Paulo
- CONTIER, Arnaldo. (1988) Brasil Novo. Música. Nação e Modernidade: Os Anos 20 e 30. v.1 e 2. Tese de livre Docência, Universidade de São Paulo. São Paulo
- DURAND, Gilbert. (1997). As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Martins Fontes. São Paulo
- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. ( 1968). Emecé Editores. Buenos Aires
- GELLNER, Ernest.( 1988). Naciones y Nacionalismos. Alianza Editorial. Madrid
- GIRARDET, Raoul. (1987) .Mitos e Mitologias Políticas. Companhia de Letras. São Paulo
- GUIBERNAU, Montserrat. (1997) Nacionalismos. O estado nacional e o nacionalismo no século XX. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro
- HOBBSAWM, Eric. (1984). A Invenção das Tradições.: Paz e Terra. Rio de Janeiro
- \_\_\_\_\_. (1990) Nações e Nacionalismo desde de 1780. Paz e Terra.. Rio de Janeiro
- HORTA, J.S. Baía. ( 1994).O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia. A Educação no Brasil (1930-1945). Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro
- LENHARO, Alcir. (1986). Sacralização da Política. Papyrus-Edunicamp. Campinas, São Paulo
- LOPEZ, Telê Ancona. (1972). Mário de Andrade. Ramais e Caminhos. Duas Cidades. São Paulo
- OLIVEIRA, Lúcia Lippl. (1990).A Questão Nacional na Primeira República: Brasiliense. São Paulo

- \_\_\_\_\_. (1990) *Modernidade e Questão Nacional*. Lua Nova. São Paulo
- \_\_\_\_\_. (1997) "Questão nacional na Primeira República". (org.) De Lorenzo, Helena de Carvalho; Costa, Wilma Peres da. *A década de 1920*. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo
- OLIVEN, Ruben George. (1992) *A Parte e o Todo*. Vozes, São Paulo
- PECAULT, Daniel. (1990). *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o Povo e a Nação*. Ática, São Paulo
- PESAVENTO, Sandra. (1991) "Historiografia do Estado Novo: Visões Regionais", In: Silva, J. L. Werneck (org.). *O Feixe e o Prisma. Uma Revisão do Estado Novo*. Zahar. Rio de Janeiro
- \_\_\_\_\_. *Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário*. (1995) *Revista Brasileira de História*, 15 ( 29), 9-27
- SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena. COSTA, RIBEIRO, Vanda Maria. (1984) *Tempos de Capanema*. Paz e Terra, EDUSP. São Paulo
- SHUDSON, Michael. (marzo,1994) *La cultura y la integración de las sociedades nacionales*. *Revista Internacional de CCSS*. Unesco. 139.
- TRAVASSOS, Elizabeth. (2000). *Modernismo e música brasileira*. RJ. Jorge Zahar.
- VILLA-LOBOS, Heitor. (1940). *Canto Orfeônico. Marchas. Canções e cantos marciais para educação consciente da unidade do movimento.. V 1*,
- \_\_\_\_\_. (1951) *Canto Orfeônico. Marchas. Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da Unidade do Movimento*. V.2.
- \_\_\_\_\_. (1932). *Guia Prático*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1ª v.
- \_\_\_\_\_. (1937) *O Ensino Popular da Música do Brasil*. Rio de Janeiro, Dep. Educ. Dist. Federal.
- \_\_\_\_\_. (1970) *Presença de Villa-Lobos*. MEC: Museu Villa-Lobos, 1ª ed., 5ª v.,
- \_\_\_\_\_. (1971). *Presença de Villa-Lobos*. MEC: Museu Villa-Lobos, 1ª ed., 6ª v.
- \_\_\_\_\_. (1937) *Programas do Ensino de Música*. Rio de Janeiro, Dep. Educ. Dist. Federal, Série C, nº 6.
- \_\_\_\_\_. (1940). *Solfejos*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1ª v.,
- WISNICK, José Miguel. (1983) *O Coro dos Contrários. A música em torno da semana de 22*. São Paulo. Duas Cidades.