

*O canto orfeônico
e a construção do conceito
de identidade nacional*



Exposição do Estado Novo (1938) LANGE, Peter. Fotografia (detalhe)

Lina Maria Ribeiro de Noronha

Doutoranda em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Autora do livro *Politonalidade: discurso de reação e transformação*. São Paulo: Annablume, 1998. linano@osite.com.br

O canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional

Lina Maria Ribeiro de Noronha

RESUMO

Este trabalho visa mostrar o caso do canto orfeônico brasileiro, particularmente o projeto villa-lobiano, como um instrumento de afirmação das ideologias nacionalistas do governo getulista, segundo as interpretações do nacionalismo musical propostas por Arnaldo Daraya Contier. Considera-se o projeto orfeônico à luz do conceito de criação de uma simbologia que permite a invenção da identidade nacional como algo que se renova e se transforma constantemente, baseando-se nos autores Anthony D. Smith e Tânia da Costa Garcia.

PALAVRAS-CHAVE: Villa-Lobos; canto orfeônico; nacionalismo.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate the Brazilian orpheonic singing, focusing Villa-Lobos's project in particular, as an instrument of nationalist ideology promoting policy during Getulio Vargas' presidency, in accords to Arnaldo Daraya Contier's interpretation of musical nationalism. The orpheonic project is considered by the symbol creation concept point of view, which allows us to conceive a national identity that renews itself and is constantly being transformed, in accords to Anthony D. Smith and Tania da Costa Garcia's works.

KEYWORDS: Villa-Lobos; orpheonic singing; nationalism.



O projeto orfeônico brasileiro representa um episódio extremamente significativo na carreira do compositor Heitor Villa-Lobos e na história da educação musical do Brasil. No entanto, as primeiras manifestações de ensino orfeônico no país foram anteriores ao trabalho de Villa-Lobos. De fato, a prática do canto coral no ensino regular brasileiro iniciou-se ainda em fins do século XIX. Em 1897, com a reforma do ensino público efetuada, essa se tornou uma atividade obrigatória nas escolas da província de São Paulo. Mas esse canto coral tinha então apenas com uma conotação recreativa.

O que aconteceu nas décadas de 1910 e 1920 foi o que se pode denominar canto orfeônico. Essa experiência inicial teve lugar em São Paulo, na capital — com os professores João Gomes Júnior e Carlos Alberto Gomes Cardim — e em Piracicaba — com os irmãos Lázaro e Fabiano Lozano. Segundo Alessandra Lisboa, esses foram os iniciadores do canto orfeônico em São Paulo, conforme os parâmetros do modelo europeu, “com a função de pedagogização e de popularização do saber musical, por meio da alfabetização musical da população inserida no sistema público de educação.”¹

Villa-Lobos só começou suas experiências com o canto orfeônico no

Brasil em 1930, durante as viagens que fez pelo Estado de São Paulo com o intuito de divulgar a música de caráter nacionalista. Ele, além disso, conheceu o trabalho orfeônico piracicabano. Ainda segundo Alessandra Lisboa², devido ao fato de Villa-Lobos não mencionar o trabalho orfeônico anterior ao seu em nenhum momento, e também pela omissão dessa atividade paulista das décadas de 1910 e 1920 por diversos autores que estudaram o projeto orfeônico villalobiano, criou-se a imagem de Villa-Lobos como pioneiro e implementador do canto orfeônico no Brasil.

O modelo desse canto orfeônico paulista, na sua fase inicial, era o francês, implantado no início do século XIX nas escolas francesas, calcado no ensino da leitura e da escrita e no uso de marchas e hinos como repertório básico inicial. Esta atividade se institucionaliza na França a partir da década de 1830, com a escola primária abrindo as portas à prática orfeônica. Sua difusão é acentuada durante a segunda metade do século XIX. Esse aumento da atividade orfeônica na França coincide com a fase em que se vê um processo de incremento do ensino primário promovido pelo Estado, no intuito de integrar os habitantes das zonas rurais. É a política calcada na “pedagogia civilizatória induzindo o progresso nas regiões culturalmente atrasadas da zona rural”.³

Na França do século XIX, quando se inicia e se difunde amplamente a prática orfeônica, vive-se um momento em que, segundo Renato Ortiz, a valorização da civilização urbana contrapõe-se à barbárie da vida rural, e essa oposição apresenta-se como um entrave à construção de uma unidade nacional: “O contraste entre civilização e barbárie revela pois o processo de formação da nacionalidade.”⁴ É preciso criar uma unidade enquanto nação que englobe todos os habitantes, do ambiente urbano ao rural. A disseminação do ensino primário e a difusão da prática orfeônica, servindo também como um instrumento de contenção social, promovem uma atuação do Estado “integrando as partes desconexas da sociedade no todo nacional”.⁵ Contribuindo com essa diretriz, o governo do Segundo Império francês endossava as idéias de divulgação da arte. Os grupos orfeônicos eram então vistos como uma boa possibilidade de difusão de cultura. E mais: o “orfeão era baseado em uma concepção peculiar da França de meados do século XIX, a idéia de que a música pode ‘apaziguar’ e ‘harmonizar’ as dissensões entre classes.”⁶

Villa-Lobos e o contato com o canto orfeônico na Europa

Enquanto esse canto orfeônico francês do século XIX serviu de referência às primeiras experiências orfeônicas paulistas, o modelo que inspirou Villa-Lobos foi também o que ele conheceu nas escolas alemãs na década de 1920. Com uma forte tradição no que diz respeito ao canto coral, tradição esta que remonta aos tempos da Reforma protestante, a Alemanha serviu de inspiração até mesmo aos franceses do século XIX, iniciadores do canto orfeônico. Foi o modelo de educação alemão, em que a prática do canto coral encontrava-se fortemente enraizada, que serviu de parâmetro para a estruturação da educação primária na França, que se dá na mesma época da institucionalização da prática orfeônica. No século XIX, os agrupamentos corais alemães “adquiriram paulatinamente um caráter cada vez mais monumental, cívico, religioso e ritualístico.”⁷ Villa-Lobos presenciou, em cidades da Alemanha, apresentações corais realizadas

¹ LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005, p. 68.

² *Idem, ibidem*, p. 74.

³ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992, p. 36

⁴ *Idem, ibidem*, p. 36.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 40.

⁶ FULCHER, Jane F. The Orpheon Societies: ‘music for the workers’ in Second-Empire France. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 10, n. 1, Croácia, 1979, p. 56. (Tradução nossa.)

⁷ GIGLIOLI, Renato de Sousa Porto. "Civilizando" pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 60.

⁸ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988, p. 251. O autor menciona concentrações corais alemãs com 20.000 pessoas.

⁹ Responsável pela atividade musical no Ministério da Ciência, da Cultura e da Educação.

¹⁰ Música utilitária ou funcional.

¹¹ FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual: music and ideology in France, 1914-1940*. New York: Oxford University Press: 2005, p. 232.

¹² Grupo fundado em 1937, ligado ao governo da Frente Popular, que visava à educação musical de jovens. Milhaud teve uma participação ativa neste grupo, chegando a ser seu presidente honorário. Segundo Fulcher (*ibidem*, p. 232), esta atuação de Milhaud pode ter sido decorrente do contato que ele manteve com o sistema educacional alemão durante a República de Weimar.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 182. Tradução nossa.

¹⁴ Smith fala sobre o nacionalismo como "um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo". SMITH, Anthony D. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006, p. 20.

¹⁵ Se a idéia de identidade nacional passa "pela contínua reprodução e reinterpretação do padrão de valores, símbolos, memórias, mitos e tradições", (*idem, ibidem*, p. 32), Hobsbawm coloca as questões pertinentes ao nacionalismo como conectadas à noção de "tradições inventadas", algo que deve ser obrigatoriamente abordado para o estudo e a compreensão de "uma inovação histórica comparativamente recente, a 'nação', e seus fenômenos

com concentrações de grande número de cantores⁸ e que denotavam um evidente caráter nacionalista.

A importância dada à experiência alemã pode ter sido reforçada pelas ideias compartilhadas no seu contato com os artistas da vanguarda francesa na década de 20. O período em que Villa-Lobos esteve na França, durante os anos 20, foi um momento decisivo na sua formação como compositor. A convivência com outros artistas e intelectuais franceses e brasileiros, em Paris, possibilitou a Villa-Lobos a construção da sua própria linguagem musical, a partir deste momento marcada pelo uso intencional de elementos musicais caracteristicamente brasileiros.

Villa-Lobos vai conhecer a Alemanha durante a República de Weimar, período em que os projetos musicais e educacionais alemães incluem de forma significativa o canto coral. Durante este período de crescente nacionalismo, a Alemanha vivia um florescimento musical importante. Leo Kerstenberg⁹ colocou em prática seus projetos educacionais baseados nos ideais da *Gebrausmusik*¹⁰. Desenvolveu-se um novo conceito de música, fundamentado na funcionalidade, que valorizava a composição musical com propósitos claramente definidos, muitas vezes para uso no cinema ou no rádio, para intérpretes amadores, para crianças, com finalidades sociais ou pedagógicas.

Na década de 1920, vários franceses da vanguarda parisiense também tiveram contato com as experiências germânicas e foram por elas influenciados, especialmente os compositores do Groupe des Six. Segundo Fulcher¹¹, o compositor Darius Milhaud, pertencente ao Groupe des Six, também viajou à Alemanha nos anos 20 e lá provavelmente conheceu projetos musicais voltados à educação dos jovens. Na década de 30, Milhaud envolveu-se com projetos que diziam respeito à educação musical e à ampliação do acesso à música pelos jovens franceses, chegando a dirigir o grupo *Loisirs Musicaux de la Jeunesse*.¹² Nessa época, várias medidas estavam sendo adotadas no sentido de ampliar a educação musical nas escolas francesas. Muitas delas foram inspiradas no programa educacional alemão.

*Milhaud e seus colegas [...] viram a diferença entre os novos ideais culturais da República de Weimar, com sua promoção da cultura de vanguarda, e aqueles da França conservadora do pós-guerra. Acreditando que a inovação cultural ajudaria a construir a nova ordem social, governo e organizações privadas na Alemanha patrocinavam grupos musicais [...]. E a educação musical alemã, ao contrário da francesa, estava muito avançada.*¹³

A experiência orfeônica francesa inicial e o projeto orfeônico villalobiano, assim como a prática pedagógica alemã do período entreguerras, têm em comum o fato de ocorrerem todas em momentos em que, nesses países, por diferentes razões, apresentava-se a necessidade de se criar um sentido de "unidade enquanto nação"¹⁴. No intuito de delinear "construções identitárias" em torno de uma idéia de nacionalidade, buscou-se a fixação de valores representativos para a "invenção de uma identidade nacional"¹⁵.

O projeto orfeônico nacional

Para tratarmos particularmente do contexto brasileiro no momento

em que o projeto educacional de Villa-Lobos aparece, convém atentar para o que diz Alessandra Lisboa:

O estímulo ao progresso e à estabilidade econômica por meio da nacionalização da economia; a valorização das riquezas naturais do país e das capacidades do povo brasileiro; e o papel do Estado como instituição suprema que garantiria a segurança e o bem estar dos cidadãos e que guiaria a nação coesa rumo a um ideal coletivo de progresso, caracterizaram a ideologia nacionalista que então tomou corpo no Brasil. [...] Não se pode esquecer a fundamental contribuição que o sistema público educacional exerceu nessa difusão ideológica, com a propagação dos valores morais à sociedade e ideais de patriotismo entre os alunos. Nesse aspecto também se insere o papel civilizador exercido pelo canto orfeônico villa-lobiano nas escolas públicas.¹⁶

Após a Revolução de 30, Villa-Lobos foi convidado pelo interventor paulista João Alberto de Lins e Barros a discutir seu plano de educação musical. Com o seu apoio, Villa-Lobos pôde continuar com suas apresentações pelo interior de São Paulo. Em 1932 tornou-se obrigatório o ensino do Canto Orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. Para tanto, foi necessária a criação de um centro de formação de professores que os capacitasse a ministrar a nova disciplina. Criou-se então a Sema, (Superintendência da Educação Musical e Artística), como parte da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Sob o comando de Villa-Lobos, essa agência tinha em três pontos centrais as diretrizes pedagógicas da prática orfeônica: a disciplina, o civismo e a educação artística.

Foi instituído em 1942 o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Pretendia-se possibilitar a expansão desse ensino por todo o território nacional. Dessa forma, o projeto orfeônico brasileiro, que se originou em São Paulo e ganhou força no Rio de Janeiro, conquistou o território nacional. Heitor Villa-Lobos, à frente desse projeto, realizou diversas concentrações orfeônicas em que reunia multidões de alunos para celebrar e difundir os valores cívico-patrióticos, executando hinos e músicas de cunho nacionalista. A organização dessas grandes concentrações foi estimulada até o fim do Estado Novo, em 1945.

As propostas orfeônicas de Villa-Lobos se mostraram úteis aos ideais do governo getulista. Desde o início desse seu trabalho orfeônico, os propósitos nacionalistas já estavam fortemente presentes como cerne de sua pedagogia musical. O *Guia prático*, idealizado por Villa-Lobos como material de referência à prática do canto orfeônico, trazia o interesse focado nas canções infantis, no folclore, em hinos e canções de cunho patriótico, além da música erudita. Na verdade, como Villa-Lobos não concluiu esse projeto, o que temos é apenas uma coleção de 137 peças vocais baseadas em melodias infantis.¹⁷ “A proposta do Guia Prático se insere no espírito da ‘música funcional’ (Gebrauchsmusik), tão difundida na década de 1930, e da qual foram expoentes compositores Paul Hindemith, Darius Milhaud, Zoltan Kodaly, Carl Orff e o próprio Bela Bartok.”¹⁸

O *Canto orfeônico*, dois volumes publicados em 1940, o primeiro, e em 1951, o segundo, foi concebido por Villa-Lobos também como material de suporte à prática orfeônica nas escolas. Este trabalho incluía, além de canções infantis, marchas escolares e canções patrióticas ou militares (como “Saudação a Getúlio Vargas”, “Deodoro”, “Duque de Caxias”), sendo várias dessas peças composições do próprio Villa-Lobos.

associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas”. HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 22. Segundo esse autor, uma tradição inventada implica uma apropriação ideológica do passado, criando conexões por meio de repetições e dando a idéia de algo que se perpetua. É uma forma de continuidade histórica, referindo-se ao passado diante de uma situação nova, de alguma transformação, de maneira a impor determinadas normas ou valores e assim legitimá-los.

¹⁶ LISBOA, Alessandra Coutinho, *op. cit.*, p. 78 e 79.

¹⁷ O *Guia prático* (revisto e comentado) foi reeditado recentemente. VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical*. 1. v, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/ Funarte, 2009.

¹⁸ LAGO, Manoel Aranha Corrêa do e BARBOZA, Sérgio. Introdução: um guia para o *Guia prático*. In: VILLA-LOBOS, Heitor, *op. cit.*, p. 18. (separata).

¹⁹ TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, North Caroline: McFarland & Company Publishers, 1995.

²⁰ O conceito de “apropriação” é fundamental nos atuais estudos sobre história social e sobre cultura popular. Implica até, em certas circunstâncias, assimilar algo que originalmente é estranho à cultura que efetua esse procedimento. Em relação ao objeto do qual se apropria resulta em “transformações, reduções, agregados próprios de todo processo de tradução”. ZUBIETA, Ana Maria. *Cultura popular y cultura de massa: conceptos recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 53.

²¹ O conceito de hegemonia cultural envolve relações de dominação. Gramsci, em particular, utiliza “o conceito de hegemonia como um processo em que uma classe consegue que seus interesses sejam reconhecidos como seus também pelas classes subalternas, inclusive se estes vão contra os seus próprios interesses”. *Idem, ibidem*, p. 38.

²² GARCIA, Tânia da Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa: cultura e políticas nas Américas*, v. 1. Assis: Unesp, 2009, p. 100 e 101.

²³ *Idem, ibidem*, p. 100.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

²⁵ *Idem*.

²⁶ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 51.

O folclore e a música popular

Heitor Villa-Lobos defendia o forte controle por parte do Estado em relação às atividades ligadas à educação e à cultura. Tal controle visava à valorização da “verdadeira cultura nacional”, que o levou à busca do elemento folclórico e ao propósito de defender a música brasileira “genuína” e de “valor”, ameaçada pela “baixa qualidade” da música estrangeira que invadia o país. A referência à música popular como algo de caráter comercial, o que embutia uma conotação pejorativa, era explícita. A música popular era vista como uma ameaça à música erudita nacionalista, como algo que representava a confusão e a desordem de uma cultura urbana crescente. Em oposição a essa “barbárie”, o folclore era considerado como fundamento da formação da música brasileira. Era um ponto central usado por Villa-Lobos em defesa da música nacionalista. Ele via no uso do folclore uma maneira de levar a cultura que realmente tinha valor às massas, uma forma de elevar o nível cultural do povo. Para ele, “a música folclórica é a expressão orgânica de uma nação.”¹⁹

A valorização do elemento nacional incrementou os estudos de folclore, como uma maneira de “apropriação”²⁰ da cultura popular — associada ao ambiente rural — pela “cultura hegemônica”²¹, no intuito de construir uma identidade “capaz de representar o espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a esta unidade”²². Isso acontece como algo que se faz necessário em um momento de mudanças políticas, sociais e econômicas trazidas pela onda de imigração europeia, pelo crescimento da industrialização e pelo aumento da migração do campo em direção à cidade, “resultando numa configuração social mais complexa do espaço urbano, o que exigiu uma nova organização política, sustentada em novos laços de solidariedade. Carecia-se de uma reconfiguração do simbólico nacional capaz de integrar estes novos atores sociais à nação.”²³

A visão de folclore dos estudiosos e músicos brasileiros do período em questão era calcada nas idéias românticas dos folcloristas europeus do século XIX, que extraíam da cultura popular elementos escolhidos para compor o universo simbólico da nação.²⁴ Esta concepção do folclore como a “autêntica” música brasileira, algo ligado à origem rural, livre da influência “maléfica” da cultura popular urbana massificada, mostra um recorte, uma seleção do material - pelo que é eleito e pelo que é excluído — que deixa transparecer o ponto de vista da cultura hegemônica. Afinal, “ao se promover a integração das manifestações culturais dos de baixo ao universo simbólico da nação, procedeu-se não só a uma seleção — incluindo ou excluindo no plano simbólico, determinados grupos e ideologias do poder — como também uma re-apropriação destes elementos, atribuindo-lhes novos significados e descartando outros.”²⁵

A idéia de valorização da música brasileira “autêntica” foi amplamente defendida por Mário de Andrade. Ele pregava a busca dos elementos musicais populares de “qualidade”, sem influência estrangeira ou da música erudita, sem os exotismos da música africana ou indígena. Uma música que fosse o resultado da mistura de diferentes culturas, produzida por essa nova “cultura mestiça” que se encontrava no Brasil. Era preciso distinguir “a cantiga rural — singela e anônima -, da cantiga urbana, falsamente instruída”²⁶. Mário de Andrade, teórico do nacionalismo musical

brasileiro, fazia assim a sua própria seleção, escolhendo e excluindo do material musical popular elementos que os compositores nacionalistas usariam então como referência folclórica, genuinamente popular e brasileira. É como se fosse possível falar de uma cultura popular “pura”, isolada de qualquer influência. Entretanto, como ressalta Stuart Hall, “não existe uma cultura popular íntegra e autônoma situada fora das relações de poder e de dominação cultural.”²⁷

Assim como há impossibilidade de uma cultura popular existir em um completo isolamento, Stuart Hall coloca também a questão da impossibilidade de uma cultura dominante simplesmente ser imposta às pessoas comuns de uma maneira massacrante. Nem uma coisa e nem outra. Deve-se considerar a cultura popular levando-se em conta a sua relação com a cultura dominante. Há sempre um intercâmbio, uma troca. Além disso, as definições não são estáticas: o que pertence à esfera da cultura popular hoje pode passar por um processo de apropriação pela cultura tida como dominante. O contrário também pode acontecer: a apropriação de elementos da cultura dominante pela cultura popular. Por isso não se pode falar dessa “pureza” cultural. Esse suposto isolamento da cultura popular, portanto, é irreal, pois “Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural.”²⁸

Na própria modinha, Mário de Andrade mostrou que se evidenciava a mistura de elementos tidos como eruditos e populares, mesmo naquelas presentes na tradição oral. Em músicas de pastoris, reisados e outras danças associadas à cultura popular do nordeste brasileiro, Mário de Andrade destacou a heterogeneidade das peças: ele identificou trechos de música erudita junto com outros de música popular urbana, assim como de árias, mescladas à música de origem rural.

A concepção de folclore então vigente no início do século XX fazia constantes referências ao universo infantil. O próprio Villa-Lobos utilizou melodias infantis, não só no canto orfeônico como em diversas obras, assim como outros compositores brasileiros fizeram. Também vinha dos folcloristas europeus essa idéia de associar o material folclórico ao “natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância”²⁹. Essa ingenuidade e essa espontaneidade eram o que se via no “povo”, tido como “infantilizado”, razão pela qual deveria ser educado e disciplinado pela prática do canto orfeônico. A combinação entre música folclórica e música erudita, a relação entre infância e povo e a conexão de tudo isso com as suas práticas pedagógico-musicais, transparecem nas palavras de Villa-Lobos: “O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música — como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria-prima.”³⁰

Néstor García Canclini descreve o uso do folclore em governos populistas, como o de Getúlio Vargas, como uma maneira do Estado assimilar a cultura popular, modernizando o folclore e criando uma representação do popular pelo próprio Estado, que quer se mostrar

²⁷ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 248.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 239.

²⁹ CERTEAU, Michel de e JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 57.

³⁰ VILLA-LOBOS *apud* WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 188.

³¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 264 e 265.

³² CONTIER, Arnaldo Daraya, *op. cit.*, p. 274.

³³ *Idem, ibidem*, p. 276.

³⁴ LENHARO, Alcyr. *Corpo e alma: mutações sombrias do poder no Brasil dos anos 30 e 40*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985, *apud* CONTIER, Arnaldo Daraya, *op. cit.*, p. 276.

³⁵ SMITH, Anthony D. Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales. *Revista Mexicana de Sociología*, v. 60, n. 1, México, 1998, p. 62 (tradução da autora).

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 74.

como um sistema que inclui todos e assim manter a ordem e se auto-legitimar. “Essa encenação do popular foi uma mescla de participação e simulacro. [...] a efetiva valorização das classes populares, a defesa dos direitos trabalhistas, a difusão de sua cultura e arte, caminham lado a lado com encenações imaginárias de sua representação.”³¹

A questão da identidade nacional

Segundo Anthony D. Smith, a criação da idéia de identidade nacional de uma nação passa pela concepção de território. E para a elaboração da idéia de território como elemento de identificação de uma coletividade torna-se necessário conceder um caráter histórico e uma aura de sacralização para esses lugares tidos como históricos. Isso propicia um apego a esses locais especiais, fazendo com que as pessoas coloquem aí significados e emoções associados ao pertencimento a uma comunidade eleita para esse lugar especial. É preciso criar um motivo de apego popular a esse espaço, dando a ele uma significação histórica que atinja toda a comunidade, criando traços de união entre todos que habitam o mesmo território. Para os nacionalistas brasileiros, é no interior que se coloca esse ideal, com o tema — recorrente entre os folcloristas do período varguista — da “marcha para o Oeste”, numa valorização da região centro-oeste, tida como o verdadeiro “berço da civilização brasileira que estaria renascendo com o Estado Novo”³². Villa-Lobos, por sinal, chegou a escrever uma peça com o título “Marcha para o Oeste”.

Seguindo essa linha de pensamento, Cassiano Ricardo publicou na revista *Cultura Política*, em 1941, o artigo “O Estado Novo e seu espírito bandeirante”, no qual fez apologia à figura do bandeirante, mitificando-o, mostrando-o como uma figura nobre, um trabalhador — em analogia com o operário do período getulista —, o verdadeiro brasileiro, povoando o interior do país e possibilitando “o nascimento da uma autêntica democracia”³³, na qual se identificariam as origens do governo do Estado Novo, valorizado pela sua singularidade em relação a outros regimes políticos da época. Este artigo traz a “imagem da Nação que caminha pelas próprias forças em busca de sua concretização”.³⁴ Essa é uma estratégia de criação de um conjunto de lembranças, mitos, valores e símbolos como elementos compartilhados por uma comunidade, com o objetivo de formar os simbolismos de identificação de uma nação com fundamentos sociais e políticos. Afinal, o que identifica um povo como nação é a concepção de “uma população humana denominada que ocupa um território histórico e que compartilha mitos, lembranças, uma coletividade, uma cultura pública, uma só economia e direitos jurídicos e obrigações comuns.”³⁵

A personagem do bandeirante trazida por Cassiano Ricardo mostra uma figura heróica do passado que deve servir de inspiração aos vivos, como alguém que soube vencer as adversidades, que se sacrificou pela coletividade e que é um exemplo de sabedoria e de espírito solidário. Esta reinterpretação do passado, segundo as situações do momento, serve de êmulo aos vivos. Recordar “os mortos heróicos pode inspirar os vivos a serem dignos de seus antepassados e criarem um futuro tão glorioso quanto o passado na sua própria terra”³⁶. Esse pensamento está no cerne da criação “de uma identidade nacional, tanto no plano coletivo como no individual, porque se nutre e se dá forma à ‘identidade de uma nação’ como comunidade-cultura

de história e destino, e ao mesmo tempo a ‘identificação com uma nação’ por parte de cada indivíduo”³⁷, conectando-o com o passado. Tem-se uma orientação moral para os vivos e para os que ainda nem nasceram.

Villa-Lobos também se autojustifica, criando a idéia de continuidade histórica, conectando-se ele próprio ao passado “glorioso” do Brasil quando faz menção à figura de José de Anchieta como o primeiro educador-disciplinador da história do país. Referindo-se ao índio como ingênuo e primitivo, cita o trabalho de catequização com o uso do canto coletivo realizado por Anchieta, como um trabalho precursor do seu próprio projeto educativo-disciplinador baseado no canto orfeônico.

As grandes concentrações orfeônicas aconteciam por ocasião das festividades cívicas, eventos em que esse ideal de nação era algo que se evidenciava. Villa-Lobos chegou a dizer que com seu projeto orfeônico tinha “solucionado dois problemas-chaves: 1º.) utilização da música como um ‘fator de civismo e disciplina’ e 2.) a concretização de um projeto que havia contribuído para a formação da ‘consciência nacional’ no povo brasileiro”.³⁸

É o conceito de coletividade, associado ao ambiente rural, em oposição ao individualismo do contexto urbano, que interessa ao projeto de canto orfeônico que visa a atingir a grande massa. A atividade orfeônica de Villa-Lobos, respaldada pela política getulista, objetivava alcançar as massas, “um novo tipo de público consumidor — as camadas médias e o proletariado”.³⁹ Era por meio das grandes concentrações orfeônicas que Villa-Lobos buscava a concretização dos seus ideais de nacionalidade, de “nação coesa”, ideais transformados em harmonia sonora, onde se mostravam “todas as classes sociais irmanadas num único corpo social”.⁴⁰ Assim, Villa-Lobos conseguia atingir toda uma coletividade, tocando todos emocionalmente, dando sentido a essa simbologia de identificação nacional, o que era muito importante para que se afirmasse o conceito de nação e de identidade.

Essas grandes concentrações orfeônicas promovidas por Villa-Lobos serviam como verdadeiras “teatralizações do patrimônio”. Esse patrimônio, segundo García Canclini, passa a existir como força política, na medida em que é identificado como fundamento do que é nacional e em que é dramatizado. Com elas alimentava-se a identificação dos valores nacionais e, ao mesmo tempo, o posicionamento de uma cultura particular e única em relação ao mundo. Villa-Lobos, como se sabe, era um compositor importante em âmbito nacional, mas também um músico de reconhecimento no exterior pela sua obra, o representante de uma cultura marcadamente brasileira e valorizada internacionalmente.

A atuação de Villa-Lobos colaborou para o fortalecimento da ideologia nacionalista do governo de Getúlio Vargas, sobretudo no sentido de construção de uma identidade nacional — conceito básico das ideologias nacionalistas —, ajudando a formar uma simbologia renovada e identificada com aquela geração. Seu projeto orfeônico também colaborou no sentido de criar uma noção de “continuidade histórica” entre os brasileiros, em um momento em que a concepção de identidade nacional se fazia necessária “porque nenhuma organização política pode sobreviver sem algum tipo de identificação cultural coletiva e nenhum Estado moderno pode permanecer sem uma identidade nacional popular”.⁴¹

Entendermos, sob o ponto de vista não musical e histórico-político, o trabalho de Villa-Lobos no seu projeto educacional embasado no canto

³⁷ *Idem.*

³⁸ CONTIER, Arnaldo Daraya, *op. cit.*, p. 6.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

⁴¹ SMITH, Anthony D., *op. cit.*, p. 77.

⁴² Para Bourdieu, “o campo de produção erudita e o campo das instâncias de conservação e consagração, constitui certamente um dos princípios fundamentais de estruturação do campo de produção e circulação dos bens simbólicos”. BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 119.

⁴³ Como assinala Jane Fulcher, “intelectuais são, primeiro, aqueles que por meio de sua atividade específica propõem uma ‘direção à sociedade’ — uma análise ou modelo moral, que seu trabalho prévio os qualifica a oferecer. Segundo, eles exercem profissões que os predispõem ao tratamento de idéias ou filosofias que dizem respeito à sociedade e a sua mais apropriada forma de governo. E, finalmente, eles têm “força” porque eles transferem para o seu envolvimento político ou ideológico uma reputação e um renome que ganharam em suas próprias áreas de atuação.” FULCHER, Jane, *op. cit.*, p. 4 e 5.

⁴⁴ O autor do projeto, o deputado Dr. Talmir, justifica-se dizendo ser Villa-Lobos alguém que projetou o Brasil no cenário artístico internacional e que trouxe à tona a cultura “genuinamente nacional”, como “o folclore e o indigenismo musical brasileiro”. Ver MIRANDA, Tiago. Câmara aprova inclusão de Villa-Lobos entre os heróis da Pátria. Agência Câmara de Notícias. 9 abr 2010. Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/146645-CAMARA-APROVA-INCLUSAO-DE-VILLA-LOBOS-ENTRE-OS-HEROIS-DA-PATRIA.html>>. Acesso em: 24 out 2011.). A reportagem segue com uma brevíssima biografia de Villa-Lobos, mencionando, dentre outras coisas, como *na década de 40 foi a vez da América do Norte se render ao trabalho de compositor*. Traz também uma explicação sobre o que é esse livro: “O Livro dos Heróis da Pátria é um memorial em páginas de aço com o nome de brasileiros que, em vida, ‘contribuíram para a grandeza, o orgulho e a glória’ do Brasil. Ele está localizado no Panteão da Pátria, monumento em homenagem à liberdade e à democracia, localizado na Praça dos Três Poderes em Brasília [...]. Tiradentes, Zumbi dos Palmares, Plácido de Castro e Santos Dumont são alguns dos nomes inscritos no Livro dos Heróis.”

orfeônico, ajuda-nos a compreender também o seu papel como compositor inserido no contexto das vanguardas artísticas nacionais e internacionais, e como artista-intelectual, que tem o poder de exercer influência sobre a coletividade do país, respaldado pelo governo getulista, devido em grande parte ao seu lugar como o principal músico brasileiro da época. A reputação e o renome de Villa-Lobos renderam-lhe um capital simbólico bastante expressivo. A partir da sua aceitação, da sua inserção nos “sistemas de consagração”⁴² parisienses, ele teve definido o seu lugar no campo da produção simbólica. Estabelecendo-se como artista brasileiro de reconhecimento internacional, ele se legitima também dentro do campo da produção simbólica no Brasil. Isso lhe proporcionou uma condição especial para uma atuação como intelectual⁴³ no âmbito da política educacional do Estado Novo.

Recorrendo a canções folclóricas nas práticas orfeônicas, Villa-Lobos modifica, renova, ritualiza a “tradição”, atuando de forma efetiva no sentido de “reinventá-la” durante esse período nacionalista. Muitas dessas músicas da coletânea orfeônica eram peças novas, compostas pelo próprio Villa-Lobos. Outras, que usam a referência direta ao folclore, seja no canto orfeônico ou em outras obras, mostram uma renovação desse material “tradicional” dentro das concepções villa-lobianas, adaptando-o às necessidades da época e às suas concepções estéticas.

No intuito de preservar a música de caráter nacional, Villa-Lobos exerceu o monopólio da “violência simbólica”, escolhendo o que deveria ser transmitido e reproduzido no âmbito do sistema de ensino em que atuou. E dessa forma ele impôs a música nacionalista como a que deveria ser colocada em primeiro plano na hierarquia que aí se construiu. Segundo a teoria da “economia das trocas simbólicas”, de Pierre Bourdieu, conquistar o monopólio da dominação simbólica permite entender uma tomada de posição dissimulada, que se apresenta como algo que é feito em benefício de um suposto progresso da nação, da cultura, da educação. Está implícita uma ação estratégica na tomada de posição do compositor, mesmo que esse exercício da “violência simbólica” tenha se dado inconscientemente.

Villa-Lobos, “herói nacional”

Villa-Lobos tem um lugar único dentro da produção musical brasileira como um representante da escola nacionalista, um compositor cujas obras foram e são destacadas como aquelas em que a “brasilidade” se evidencia. Hoje, ele é considerado o maior compositor brasileiro. Dispomos de um “Museu Villa-Lobos” no Rio de Janeiro e a sua obra (ou aquilo que é selecionado da sua vasta produção) é tomada como representante de “uma música genuinamente nacional e de valor”. É o grande compositor do cenário musical erudito que surge, em primeiro plano, na produção identificada como nacional. Continua sendo um símbolo da identidade nacional na produção artística brasileira até os dias atuais. Prova disso foi a aprovação, em abril de 2010, pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJ), do projeto de lei 4758/09, que propôs incluir Villa-Lobos no “Livro dos Heróis da Pátria”.⁴⁴

80

Artigo recebido em janeiro de 2011. Aprovado em julho de 2011.