

O maestro da ordem:

Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940



Heitor Villa-Lobos (detalhe).

Maurício Barreto Alvarez Parada

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e do Mestrado em História do Brasil da Universidade Salgado de Oliveira. Co-organizador do livro *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008. mparada@ig.com.br

O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940

Maurício Barreto Alvarez Parada

RESUMO

Na década de 1930 o ensino musical tornou-se parte importante das atividades pedagógicas do currículo escolar no Brasil. A introdução da disciplina de canto orfeônico nas escolas estava associada a um projeto político-pedagógico que visava o incentivo de valores cívicos e práticas individuais de auto-controle. Dentro desse quadro a atuação de Heitor Villa-Lobos, assim como a políticas educacionais traçadas pela Superintendência de Ensino Musical e Artístico do distrito Federal (SEMA), foram de extrema importância. Esse texto procura analisar essa conjuntura relacionando-a com o desenvolvimento das grandes manifestações cívicas produzidas durante o Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE: educação musical; civismo; política.

ABSTRACT

In the decade of 1930 musical education became important part of the pedagogical activities of the Brazilian school. The introduction of discipline of orpheonic chant in the schools was associated with a political and pedagogical project that aimed at the incentive of individual practical civic values and of self-control. The performance of Heitor Villa-Lobos, as well as the educational politics traced by the Supervision of Musical and Artistic Education of the Federal district (SEMA), had been of extreme importance at this time. This text analyze this conjuncture relating it with the development of the great produced civic manifestations during the brazilian "Estado Novo".

KEYWORDS: musical education; civism; politics.



A década de 1930 representou uma mudança nas concepções sobre o ensino de música no Brasil, com o final da velha República e mais tarde com o Estado Novo, novas perspectivas se consolidaram entre músicos eruditos, intelectuais e pedagogos que acabaram por conduzir a uma nova configuração nas políticas públicas para o ensino de música, nesse momento estava em curso uma progressiva associação entre o ensino musical e civismo. De 1930 à 1945, e especialmente após 1937, foram realizadas centenas de eventos musicais que mobilizaram os estudantes de escolas públicas e privadas que no cotidiano escolar tinham aulas de canto orfeônico.

Em 1931, com a Reforma Francisco Campos, o canto orfeônico passou a ser matéria obrigatória no currículo do ensino secundário. A percepção da capacidade disciplinar do canto orfeônico e o projeto de transformá-lo em um mediador fundamental entre o poder público e as

massas políticas estava claro na nova legislação. De acordo com as determinações legais, o núcleo do programa desta disciplina deveria ser formado pelos hinos e canções patrióticas destinados a “desenvolver no aluno a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívico” proporcionando-lhe “o necessário meio de adestramento dos órgãos auditivos e da fonação”¹.

As concepções de Villa-Lobos e de uma geração de músicos contemporâneos a ele estavam inseridas no que se convencionou denominar de nacionalismo musical. Estes compositores nacionalistas e de tradição musical erudita se relacionaram e se apropriaram, de modo muito particular, dos elementos musicais populares. Maestros como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet e como o próprio Villa-Lobos tiveram como marca de suas obras a incorporação de elementos musicais do folclore rural, matriz que seria a base da “verdadeira” expressão artística brasileira, e que deveria ser cuidadosamente separada – segundo as considerações da época – das formas deletérias praticadas na cidade, com suas tendências para o popularesco de apelo fácil e para a degradante influência estrangeira.

O povo imaginado por estes músicos, dotado de uma sonoridade “natural” e “verdadeira”, seria o depositário da alma da nação brasileira. Este povo rústico, bom e ingênuo das pequenas cidades do grande sertão nacional diferia profundamente de um outro que, nas grandes cidades, aparecia como seu contrário: “as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo dia das ruas) espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provocava estranheza e desconforto”². As reflexões sobre as raízes nacionais da música brasileira, que muitas vezes cruzavam-se com as pesquisas sobre folclore e com estudos etnográficos das populações do interior do país, encontraram na década de 1930 um solo fértil para se desenvolver, não mais como um debate musicológico, e sim como parte das políticas públicas implementadas pelas instituições culturais do Estado brasileiro.

Villa-Lobos e a educação musical no Brasil

Desde 1930, Villa-Lobos foi a principal personagem no campo da música orfeônica, e em torno dele e por sua iniciativa foram criados programas, cursos, eventos e instituições; sua centralidade fez dele a principal voz – era quase um solista – na defesa programática da organização dos orfeões escolares. Como resultado de suas atividades à frente dos projetos e órgãos públicos ligados à promoção do ensino do canto orfeônico no Brasil publicou relatórios em 1937 e em 1946. Esses textos são fundamentais para a compreensão da história da introdução do canto orfeônico como parte das políticas culturais do Estado Novo.

Os relatórios foram publicados sob formas distintas, o primeiro tomou corpo como livro com o título de “Ensino popular de música no Brasil”; o segundo foi impresso logo após o fim do Estado Novo, em abril de 1946, no Boletim Latino Americano de Música. Durante o Estado Novo o canto orfeônico ficou submetido a uma centralização muito rigorosa e as condições de formação de especialistas foram limitadas. Mesmo nestas condições, o ensino do canto orfeônico e as grandes demons-

¹ Decreto n. 19.890, de 18 de abril de 1931.

² SQUEFF, Ênio e WISNICK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p 131

³ VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. *Boletim Latino Americano de Música*, ano VI, v. 6, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1946, p. 502

⁴ O canto orfeônico, originado do francês "orphéon", foi uma tradição do século XIX em quase toda a Europa, designando o canto coral à capella. No Brasil, o canto orfeônico era conhecido e praticado desde 1912, mas somente com o trabalho de Villa-Lobos ganhou alcance e importância.

trações cívicas musicadas tornaram-se uma das marcas mais fortes da imagem pública do regime de 1937. Mais do que isso, a utilização da música executada pelos orfeões escolares como instrumento de promoção do civismo e da disciplina coletiva foi experimentada por uma geração de brasileiros de forma intensa e poderosa. Para além de sua carga estética o canto orfeônico foi pensado como uma ação civilizatória e a realização das grandes concentrações orfeônicas deixava claro que a plasticidade e harmonia sonora dos espetáculos musicais estavam a serviço da construção de uma idéia de disciplina coletiva e de uma experiência de autocontrole individual.

Assim como muitos intelectuais de sua geração, Villa-Lobos localizava, em seus relatos, uma ruptura na ordem cultural da sociedade brasileira a partir do movimento de 1930. Segundo o maestro, antes desta data o panorama da música brasileira era "melancólico" e a atmosfera era de incompreensão com a música nacional; além disso, a crescente materialidade das multidões, "desinteressadas de qualquer espécie de cultura e divorciadas da grande e verdadeira arte musical", produzia um mal-estar entre os intelectuais e artistas.

A partir de 1930, Villa-Lobos passou a reivindicar para si a tarefa e o discurso de uma renovação moral e cívica das massas através da música nacional. Suas ações passaram a ser direcionadas para a organização de uma campanha pelo ensino popular de música. Seu público alvo era o jovem escolar e sua pedagogia estava ancorada no canto orfeônico como um fator de "energia cívica revitalizadora e um poderoso fator educacional".³

As classes de canto orfeônico serviram como iniciação à cultura musical mas, sobretudo, constituíram-se como um local de coesão em torno de um projeto de cultura cívica. No entender do próprio Villa-Lobos, o canto orfeônico tinha uma finalidade pragmática: a construção de um ambiente cotidiano de solidariedade e de disciplina e sua prática não devia ser confundida com manifestações de ordem puramente estética.⁴

Neste mesmo ano, Villa-Lobos organizou uma excursão por mais de sessenta cidades do interior do Estado de São Paulo fazendo conferências e demonstrações musicais com piano, violoncelo, violão, violino, coros ou orquestras. Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas locais, eram distribuídos panfletos e folhetos nos quais defendia a finalidade cívica da música em detrimento de postura puramente de apreciação estética ou de divertimento. Tomando esta posição Villa-Lobos reunia uma série de elementos que estavam dispersos no imaginário das elites intelectuais nas primeiras décadas do século XX. A idéia de uma arte engajada, capaz de transformar o universo social regenerando as massas incultas e, com isso, possibilitando seu ingresso na esfera da política, estava na origem do entusiasmo messiânico a que Villa-Lobos se entregou a partir deste momento "revolucionário".

No ano seguinte, pela primeira vez se realizou no Brasil uma demonstração orfeônica de caráter cívico. Sob o patrocínio do então interventor federal em São Paulo, João Alberto, Villa-Lobos reuniu professores, alunos, soldados e operários em um coral com cerca de 12.000 vozes. O evento contou com técnicas modernas de propaganda – milhares de folhetos foram lançados de aviões e prospectos foram entregues

nas escolas e fábricas –, sendo o primeiro exercício de mobilização organizada de massas urbanas realizado, nesta escala, pelo poder público.

A cerimônia musical promovida por Villa-Lobos se deu em um cenário de extrema tensão política, uma vez que o período de interventoria de João Alberto foi muito turbulento. Sua designação como interventor federal no Estado de São Paulo abriu grave crise entre o novo governo e os grupos dirigentes daquele Estado. Em sua administração, marcada por seu passado recente como membro da Coluna Prestes, foi dada autorização para o funcionamento do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB), e feita uma ameaça de confisco às fábricas que não acatassem as medidas sociais decretadas. Junto com Miguel Costa, comandante da Força Pública estadual, João Alberto organizou a Legião Revolucionária, partido político que buscava promover a mobilização de massas em apoio ao novo regime. Neste confronto com as forças políticas tradicionais do Estado, seu governo, que se estendeu até julho de 1931, foi agitado por fortes tensões, agravadas pelo rompimento do Partido Democrático (PD) com o governo federal, ocorrido no mês de março. A presença de Villa-Lobos neste cenário não ocorreu de forma acidental nem desinteressada - ao organizar o evento dava uma demonstração de “tenentismo” artístico convencido da capacidade mobilizadora e regeneradora da música.

A SEMA

A partir de 1932, Villa-Lobos assumiu a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA), criada por Anísio Teixeira no decorrer de sua gestão frente ao Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. Teixeira, um dos mais importantes pedagogos brasileiros do século XX, tinha retornado dos Estados Unidos no ano anterior e até assumir o cargo de secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, trabalhou junto ao recém-criado Ministério da Educação e Saúde, dedicando-se à tarefa de reorganização do ensino secundário. Neste período, assumiu a presidência da Associação Brasileira de Educação (ABE) e foi - junto com Lourenço Filho, Fernando de Azevedo e outros - um dos mais destacados signatários do “Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova”, documento que defendia uma escola pública, gratuita, laica e obrigatória.

Ao assumir a secretaria de educação do Distrito Federal no governo de Pedro Ernesto, Teixeira promoveu mudanças na estrutura educacional da cidade e estabeleceu a criação de novos estabelecimentos de ensino. Uma de suas iniciativas mais importantes, que enfrentou forte reação do Ministério da Educação e de pensadores católicos como Alceu Amoroso Lima, foi a criação da Universidade do Distrito Federal. Dentro deste quadro de renovação do ensino é que devemos situar a criação da SEMA e o convite a Villa-Lobos para ser seu diretor.

A SEMA tinha como atribuição planejar, orientar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias, no ensino secundário e nos demais departamentos da municipalidade. Este órgão tinha seus trabalhos divididos em cinco seções. Três tinham funções meramente operacionais como cópias e reproduções impressas de pautas e letras, gravação de músicas e uma escola de banda e orquestra que fornecia músicos para as

⁵ Ver VILLA-LOBOS, Heitor. *Ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: SEMA, 1937, p. 5.

⁶ Cf. VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação musical, op. cit.*, p. 506.

⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. *Ensino popular da música no Brasil, op. cit.*, p. 43

transmissões de rádio. As duas seções restantes tinham funções doutrinárias. A primeira delas atuava como órgão de planejamento e organização dos planos de ensino das escolas municipais e das escolas técnicas secundárias, estendendo sua jurisdição aos cursos de continuação e aperfeiçoamento da Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural, às Sociedades Artísticas e aos teatros particulares, subvencionados pela prefeitura do Distrito Federal. A segunda administrava o Orfeão dos Professores, ocupava-se da orientação “cívico-artística musical” da Escola José Pedro Varela, onde eram praticadas as experiências sobre ensino musical a serem aplicadas nas demais escolas municipais, e era responsável pela educação musical na então recém-criada Universidade do Distrito Federal.⁵

Ainda em 1932, com o intuito de formar quadros para as escolas do Distrito Federal, foi criado o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico. O curso tinha como objetivo facilitar aos professores do magistério público o acesso à teoria musical e às técnicas dos processos orfeônicos que deveriam ser postos em prática nas escolas municipais. Segundo o relato de Villa-Lobos, para a aula inaugural foram convidadas “todas as pessoas que tivessem cultura musical e boa vontade”, realizada em 10 de março de 1932, contou com personagens de renome do mundo intelectual brasileiro, Roquette Pinto, por exemplo, bem como com assistentes e professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Os professores que freqüentaram estes cursos foram designados para o ensino especializado de música e canto orfeônico em escolas-modelo.⁶

Como um dos resultados do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico foi fundado, em maio de 1932, por deliberação da Diretoria Geral de Instrução Pública, o Orfeão dos Professores do Distrito Federal. Por intermédio deste grupo coral teve início a campanha de ensino popular de música orfeônica e de um programa de aprendizado de formas coletivas de disciplina. Segundo Villa-Lobos:

Foram escolhidos para fazer parte de seu repertório trechos de autores clássicos já conhecidos em peças para piano, violino, canto, etc, para que desta forma, o público tivesse a oportunidade de apreciar a mesma música por intermédio destes instrumentos, tratadas para vozes a seco, despertando-lhe, assim, o gosto pelo gênero de coros, que é justamente o mais necessário para a disciplina coletiva do povo.⁷

Neste mesmo ano o *Orfeão dos Professores* iniciou suas atividades públicas participando de vários eventos cívicos. Com um efetivo de 250 vozes formado, na sua maioria, por professores do magistério municipal, federal e particular, este grupo tornou-se um laboratório para experiências pedagógicas e musicais e a vanguarda cívica do ensino musical.

No ano seguinte, 1933, atendendo às exigências feitas pela lei, foram abertos os Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. A SEMA, buscando uma rápida difusão do canto coletivo nas escolas, procurou orientar estes cursos para um ensino prático que *pudesse* formar quadros com rapidez e eficiência. Foram planejados quatro tipos de cursos, numa escala de especialização progressiva:

1º Curso de Declamação Rítmica

2º Curso de Preparação ao Ensino de Canto Orfeônico

3º Curso de Especializado de Música e Canto Orfeônico

4º Curso de Prática Orfeônica

Os dois primeiros cursos funcionaram entre 1933 e 1936 e também em 1939, destinavam-se a dar aos professores das escolas primárias o preparo para a iniciação do ensino musical às turmas da 1º, 2º e 3º séries, ministrando-lhes os “princípios da disciplina do treino da voz (falada e entoada), necessários ao ensino”⁸.

O terceiro curso, destinado à formação de professores especializados, tinha por objetivo estudar a evolução dos fenômenos musicais nos seus aspectos técnico, social e artístico, visando uma aplicação direta ao ensino do canto orfeônico. O seu programa, além das disciplinas de caráter propriamente técnico, como: Regência, Análise Harmônica, Teoria Aplicada, Solfejo e Ditado, Ritmo, Técnica vocal e Fisiologia da voz, compreendia também o estudo da História da Música, Estética Musical, Etnografia e Folclore. O quarto curso estava organizado no formato de reuniões e encontros, nos quais eram debatidos e discutidos assuntos musicais especializados, como programas, métodos de ensino etc. Seu funcionamento visava promover a troca de idéias entre os professores especializados, proporcionando um conhecimento mais agudo dos principais métodos aplicados à organização de conjuntos vocais. Realizaram-se neste fórum aulas e demonstrações em que eram apresentados, aos professores inscritos, os processos de organização e direção de um grande conjunto vocal. Nestas reuniões técnicas o Orfeão dos Professores passou a desempenhar um papel importante, desenvolvendo um mecanismo constante de exercícios práticos de leituras musicais à primeira vista executando, à capela, obras de todos os gêneros, desde o clássico até o popular.

Nos cursos de Declamação Rítmica e de Preparação ao Ensino de Canto Orfeônico inscreveram-se 2.762 professores de classe nos anos de 1933, 1934, 1935, 1936 e 1939 que, na sua maioria, passaram a atuar nas cerca de 207 escolas elementares, 12 intermediárias, 4 jardins de infância e 5 escolas experimentais mantidas pelo governo do Distrito Federal. Como muitos destes professores vinham dos diversos Estados do país estes cursos passaram a ser os principais formadores de especialistas em canto orfeônico. Na direção da SEMA, Villa-Lobos ocupava um papel central na definição das políticas públicas de ensino de música no Brasil.

Em dezembro de 1935, pressionado pelas forças políticas conservadoras, o prefeito Pedro Ernesto nomeou Francisco Campos como secretário de Educação do Distrito Federal, em substituição a Anísio Teixeira, acusado de envolvimento com o levante armado promovido dias antes pela Aliança Nacional Libertadora (ANL) - frente anti-fascista e anti-imperialista, formada por comunistas, socialistas e “tenentes” de esquerda - contra o governo federal. No novo cargo, Francisco Campos pôs fim a uma das mais importantes iniciativas da gestão de Teixeira, a Universidade do Distrito Federal, e aprofundou o viés disciplinar e civilizatório do projeto de ensino de música. A decisão de permanecer na direção da SEMA e no controle da política de educação musical no Distrito Federal, mesmo com a demissão de Teixeira, fez com que Villa-Lobos se aproximasse do projeto autoritário que posteriormente se consolidou com a implantação do Estado Novo.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 15.

Em 26 de novembro de 1942, pelo decreto-lei nº 4.993, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado ao Departamento Nacional de Educação e previsto para funcionar junto à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Com o surgimento desta nova instituição, cuja finalidade era formar candidatos ao magistério do canto orfeônico para o ensino primário e secundário, os cursos promovidos pela SEMA passaram – reeleborados e ampliados – a ficar sob sua responsabilidade. Segundo Horta, através do Conservatório, Villa-Lobos, seu primeiro diretor, controlaria o ensino de 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 e até mesmo os critérios de avaliação, entre os quais ele incluirá a “perfeita atitude cívica” e a “disciplina de conjunto”.⁹

A participação na burocracia e na definição das diretrizes culturais do Estado Novo fez de Villa-Lobos um dos intelectuais mais ativos do período, suas intervenções contavam com o apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda e do próprio Vargas. O paralelismo especular entre Villa-Lobos e Vargas é uma hipótese interessante comentada em alguns trabalhos - José Miguel Wisnik deu especial atenção a este aspecto. Como foi visto, o lugar do maestro e do chefe da nação são postos em patamares semelhantes no processo de encenação das cerimônias cívicas. Ambos detinham uma centralidade na condução das massas, o músico/maestro e o político seriam personas correlatas no imaginário político cultural na medida em que lhes cabia a tarefa da restauração da harmonia social/musical dos conjuntos.

O maestro deveria dar ordem ao caos sonoro que antecederia o canto ordenado dos músicos do orfeão, assim como o político deveria ser um maestro na condução dos conflitos sociais, harmonizando-os pela determinação do lugar e dos limites atribuídos a cada uma das “vozes” da sociedade. A aproximação Vargas/Villa-Lobos concretizou-se, com especial eloquência, na execução dos espetáculos da “Hora da independência”, a música como um fator de civismo e de disciplina coletiva encantava tanto o músico quanto o político.

As iniciativas da Superintendência, no sentido da afirmação do canto orfeônico como uma atividade freqüente no cotidiano das escolas, foram muito além da participação nos grandes eventos públicos da cultura cívica do Estado Novo. A banalização do modelo cívico/disciplinar do canto orfeônico significava envolver intelectual e emocionalmente os alunos nas atividades de canto. Esta capilarização dos elementos disciplinares do canto orfeônico dirigiu o sentido das ações da SEMA, suas atividades buscavam ocupar o tempo livre destas crianças, alcançar suas famílias, mapeá-las e produzir modelos de comportamento.

Com o intuito de incentivar e aperfeiçoar o entendimento musical entre os escolares do Distrito Federal foi realizada uma série de concertos oficiais denominados Concertos da Juventude; precedendo a execução das músicas foram feitas explicações e comentários. Para avaliar o grau de compreensão dos programas os estudantes entregavam suas impressões por escrito para os técnicos da SEMA. A par destes concertos educativos também foi produzida anualmente uma série de apresentações sinfônicas com o objetivo de formar público. Entre os momentos mais importantes das apresentações promovidas pela SEMA tivemos a

execução da Missa Solemnis de Beethoven, em primeira audição no Brasil, e a apresentação da Missa de Johan Sebastian Bach, em primeira audição na América do Sul.

Para além das aulas regulares foi criado nas escolas um conjunto de atividades extraclasse destinado a estender o envolvimento dos alunos com a música. Nas escolas municipais foram-se corais orfeônicos com, no máximo, 70 alunos, cabendo a direção dos mesmos aos “alunos-regentes”. Tornaram-se frequentes as reuniões de confraternização entre os alunos das escolas municipais e federais, e nessas ocasiões, quando eram executados programas de canto orfeônico, um aluno de cada escola fazia uma intervenção de improviso relatando suas impressões sobre o evento. Com a intenção de estender ao lar da criança o interesse pelo canto orfeônico, questionários foram enviados às famílias dos alunos solicitando aos pais impressões sobre a influência da música nos hábitos diários dos mesmos.

No intuito de manter controle minucioso sobre essa população foi elaborado um mapa geral das escolas da municipalidade no qual era discriminado o número de alunos em condições de canto, o repertório e as observações feitas em cada escola pelos professores responsáveis. Desta maneira seria possível reunir os escolares do Distrito Federal para as grandes concentrações orfeônicas, como a “Hora da independência”, com a precisão necessária.

Além disso, organizou-se nas escolas um sistema de fichas individuais, divididas segundo os seguintes critérios: afinação, ritmo, musicalidade, colaboração e civismo. Analisando estes critérios podemos dividi-los em duas categorias: os propriamente musicais (os três primeiros) e os cívico-disciplinares (os dois últimos). Estas fichas permitiam que os técnicos da SEMA recolhessem uma série de episódios, alguns deles mencionados por Villa-Lobos nos seus relatórios, sobre a relação das crianças com o ensino do canto orfeônico. Um dos casos referidos por Villa-Lobos elucidava a relação pretendida entre os dois conjuntos de categorias apresentados nas fichas.

A situação relatada descrevia um “aluno que sempre indiferente ao ensino da música, entusiasmou-se pelo canto orfeônico após a concentração cívico-orfeônica do Dia da Pátria, ingressando desde então em todos os conjuntos da escola”¹⁰. Para além da menção à capacidade persuasiva das cerimônias cívicas, chama a atenção nesta fala o fato de que a música seria um meio para se alcançarem os objetivos finais do ensino do canto orfeônico. O que mais importava eram os índices de colaboração e civismo alcançados pelo desenvolvimento do apuro musical.

Diversos concursos e competições musicais passaram a mobilizar o cotidiano das escolas estabelecendo condições para a introjeção de normas e regras. O concurso como recurso pedagógico tem uma grande eficácia, seu efeito de sentido ultrapassa a idéia da competição e alcança a noção de repetição: o mérito é dado àqueles que repetem com perfeição aquilo que foi estabelecido como norma nas salas de aula.

A criação de modelos e exemplos foi constantemente perseguida pelos pedagogos da SEMA. Entre os casos exemplares merece destaque o caso de um “aluno-regente”, segundo Villa-Lobos:

¹⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical, *op. cit.*, p. 522.

Entre os casos de precocidade merece citação especial o de um menino de 10 anos, aluno da Escola “José de Alencar” que, sem nenhuma iniciação musical prévia, se revelou o primeiro regente do orfeão de sua escola. Possuidor de absoluta segurança rítmica, consciência do som e domínio sobre o conjunto, conseguiu, com autorização da diretora de uma outra escola, formar um pequeno orfeão, ao qual ensinou hinos e canções que foram cantados sob sua regência em várias festas cívicas escolares. A capacidade de organização e a energia deste menino tornaram-se ainda mais notáveis atendendo-se ao fato de existirem, entre os alunos a ele subordinados, muitos de idade superior e sobre os quais mantinha, entretanto, controle e autoridade.¹¹

Neste relato, Villa-Lobos estabelecia uma síntese do projeto de canto orfeônico na forma como foi executado no Estado Novo. A idéia de uma “citação especial” dava ao menino a condição de modelo, sua exemplaridade estava associada não apenas à sua capacidade musical, mas ao seu agudo sentido de ordem. O que o tornava excepcional era sua “absoluta segurança”, sua “consciência” aguçada, seu “domínio sobre o conjunto” e sua “capacidade de organização e energia”, termos que o qualificam como líder. O jovem escolar se destacava por liderar aqueles que pareciam ser mais poderosos do que ele (os meninos mais velhos). Seu carisma, invertendo a ordem natural das gerações, seria o resultado de qualidades semelhantes às do maestro e às do chefe da nação. O menino seria a imagem reduzida de Villa-Lobos e de Vargas.

Por outro lado, liderança exercida sobre um pequeno grupo foi descrita por Villa-Lobos com os termos “subordinados”, “controle” e “autoridade”, sem que, este poder individual representasse uma ruptura da ordem. Ao contrário, a exemplaridade do menino estava relacionada à sua condição de assimilado a uma cadeia ordenada de subordinações e de autoridade. Longe de ser uma “autoridade” destrutiva, o menino foi apresentado como parte da potência do sistema. A capilarização destes valores, “obediência”, “autoridade” e “disciplina”, foi o maior projeto desenvolvido pela SEMA.

A Superintendência de Educação Musical e Artística atuou, durante o Estado Novo, como um órgão executivo e doutrinário. Sua atuação permitiu o surgimento de especialistas e circunscreveu o campo sobre o qual o ensino da música orfeônica deveria atuar. Criou formas entendidas por todos como legítimas para a mobilização e controle de uma vasta e importante parcela da população da Capital Federal e redimensionou o lugar da música dentro das políticas culturais do Estado brasileiro.

As concepções de Villa-Lobos e de uma geração de músicos contemporâneos a ele ligados estavam inseridas no que se convencionou denominar de nacionalismo musical. Estes compositores nacionalistas e de tradição musical erudita se relacionaram e se apropriaram, de modo muito particular, dos elementos musicais populares. Músicos e maestros como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet tiveram como marca de suas obras a incorporação de elementos musicais do folclore rural, matriz que seria a base da “verdadeira” expressão artística brasileira, e que deveria ser cuidadosamente separada – segundo as considerações da época – das formas deletérias praticadas na cidade, com suas tendências para o popularesco de apelo fácil e para a degradante influência estrangeira.

O povo imaginado por estes músicos, dotado de uma sonoridade “natural” e “verdadeira”, seria o depositário da alma da nação brasileira. Este povo rústico, bom e ingênuo das pequenas cidades do grande sertão nacional diferia profundamente de um outro que, nas grandes cidades, aparecia como seu contrário: “as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo dia das ruas) espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provocava estranheza e desconforto”¹². As reflexões sobre as raízes nacionais da música brasileira, que muitas vezes cruzavam-se com as pesquisas sobre folclore e com estudos etnográficos das populações do interior do país, encontraram no Estado Novo um solo fértil para se desenvolver, não mais como um debate musicológico, e sim como parte das políticas públicas implementadas pelas instituições culturais do Estado brasileiro.

A música popular e o canto orfeônico

Partindo deste cenário, é possível considerar que uma parte do nacionalismo musical sistematicamente negou a cultura popular urbana emergente em nome da estilização das fontes de cultura popular rural, idealizada como a encarnação da essência oculta da alma nacional. Esta escolha decorria da descoberta apaixonada de um inconsciente musical rural: a música das pequenas cidades constituiria um fundo sonoro anônimo que, fundindo a música ibérica católica e carnavalesca com a música indígena e negra, se manifestaria nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nos repentos e nos cocos.

A música regional seria tomada pelos modernistas como um repertório “passivo” que forneceria a base de temas e fraseados sobre a qual atuaria a música artística. O popular seria admitido no âmbito da produção artística quando reinterpretado pela lente da estetização, passando a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas. O problema é que o nacionalismo musical modernista tomava (museologicamente) estas manifestações como a autêntica forma da representação do nacional em detrimento da produção musical dos grupos populares urbanos, pois não poderia incorporar esta última sob pena de desorganizar sua visão estável, hierarquizada e centralizada da cultura nacional.

No entanto, na produção de intelectuais como Mário de Andrade, esta oposição música rural/música urbana aparece de forma nuançada. Mesmo assim permanece nas suas análises musicológicas uma separação entre a boa música, resultante da aliança entre a tradição erudita nacionalista e o folclore, e a música “deletéria do urbanismo”, resultado do comercialismo popularesco internacionalista. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Andrade chamava a atenção para o pesquisador da música nacional afirmando que a documentação musical urbana não deveria ser desprezada, pois nas cidades maiores cidades do país:

apesar de todo progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. (...) Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas,

¹² SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 131.

*como o Choro e a Modinha. Será preciso ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito a feição do popular, ou influenciado pelas modas tradicionais.*¹³

No *Ensaio sobre a música brasileira* a principal preocupação de Mário de Andrade não era apenas discernir o popular do popularesco, mas também estabelecer parâmetros para a incorporação do popular ao nacional sem cair nos equívocos da “falsa erudição europeizada”. Ao artista moderno cabia nacionalizar o popular transformando-o em brasileiro sem tomar posturas “exclusivistas” ou “unilaterais”. O que Andrade chamou de “exclusivista” seria uma postura intelectual que acentuava as características nacionais até o ponto de torná-las “exóticas”. A reivindicação de uma música exclusivamente brasileira, aparentemente defensora do patrimônio nacional, não seria uma expressão “natural e necessária de uma nacionalidade”, mas sim uma falsificação da “entidade brasileira: opinião de europeu”, na qual a exacerbação do nacional-popular tornar-se-ia um artifício para conquistar a crítica estrangeira. Deste modo, o conteúdo universalista da arte local estaria perdido em meio a caricaturas estranhas “até a nós mesmos”.

Outro “perigo” para o artista na busca da obra brasileira seria o unilateralismo. A defesa de uma única vertente constitutiva da musicalidade nacional foi condenada por Mário de Andrade. Diz o autor de *Macunaíma*: já escutei de artista nacional que a nossa música tem de se tirada dos índios. Outros embirrando com o guarani afirmam que a verdadeira música nacional é...africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal.

O unilateralismo seria tão enganador quanto o “exclusivismo”, pois em ambas as posturas perderíamos a essência do inconsciente musical nacional. O músico se tornaria antinacional ao fazer música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia, a nacionalidade estaria para além destes fragmentos que vieram aportar em terras brasileiras. E sua existência ainda estaria em processo de descoberta.

Segundo Mário de Andrade, o momento do Brasil, especialmente nas artes, era o de nacionalização no qual os intelectuais ainda estariam procurando conformar a “produção humana do país com a realidade nacional”. Esta argumentação remetia para uma interpretação que entendia a experiência social constituída pela descontinuidade: de um lado a essência inconsciente da nação e de outro as estruturas formais da cultura e da cidadania política. Entre eles, confuso, estava o intelectual/músico perguntando-se como aproximar estes dois pólos.

Uma música nacional, diz Andrade, não seria feita com a escolha discricionária e diletante de elementos musicais, ela já estaria pronta na inconsciência do povo. Esta musicalidade primeva manifesta no ritmo, na melodia, na polifonia e na forma das manifestações populares nasceria das necessidades essenciais de um ser nacional e como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar.

Ao artista caberia dar para os elementos já existentes o que o autor denominou de transposição erudita: uma mediação intelectual que faria da música popular uma obra de arte. A obra de arte, neste processo de transposição, se submetida ao individualismo do artista e aos seus

maneirismos europeizantes, poderia, na classificação de Andrade, não passar de uma obra “desinteressada”. Neste caso a transposição erudita cairia no maneirismo e no exotismo produzindo uma obra deslocada do momento nacional. A obra seria “desinteressada” porque não estaria em condições de produzir uma intervenção na cultura e incapacitada, portanto, de contribuir para a formação da consciência musical brasileira.

Mário de Andrade define sua própria obra como interessada - segundo ele, “desde Paulicéia Desvairada (minha obra) é interessada, uma obra de ação”¹⁴. Haveria uma boa transposição erudita quando o artista “assuntasse bem a realidade da execução da [música] popular e a desenvolveste”. A verdadeira Música Popular, segundo o critério de Andrade, seria aquela que refletisse as características musicais da raça, daí a importância dos elementos fornecidos pelo folclore. A arte interessada, pesquisada nos documentos sonoros populares, gradativamente seria despojada das “arestas individualistas” e dos trejeitos antinacionais, e nesse percurso ela transporia os limites entre o popular e o erudito, consolidando-se como uma arte nacional de forte cunho social e radicalmente contemporânea.

O canto orfeônico aparece dentro da reflexão de Mário de Andrade como um local de realização desta transposição erudita correta e como exemplo de arte interessada. Ele identifica uma enorme potencialidade nas formas corais dos reisados, dos cocos, dos lundus, dos cantos de trabalho, dos pontos de macumba e das demais danças dramáticas populares. Nestas manifestações, Andrade identificava uma “alma inconsciente da nação” que as aproximaria dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos, dos cantadores ambulantes russos e da sonoridade da Antigüidade (Egito e Grécia). A passagem destas melodias cotidianas, destas falas cantadas – como no caso da embolada – para o universo da música artística permitiria a constituição de uma obra universal e socialmente nacional. O canto orfeônico seria um local privilegiado para a elaboração erudita deste inconsciente musical e ao mesmo tempo uma instância privilegiada na construção da nação, assim afirma Mário de Andrade:

*nossos compositores deviam de insistir do coral por causa do valor social que ele poderia ter. País de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera a não ser pros que aproveitam delas; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; (...) o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro unanimiza os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Se nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso mais não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul.*¹⁵

Para além das possibilidades de realização de uma transposição erudita correta o canto coral colocava, para Mário de Andrade, o tema da função social do artista. O coral orfeônico é uma formação sonora que, retirada das manifestações mais orgânicas do “povo”, combateria o

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 82.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 28.

¹⁶ Cf. VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, S.D.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 8

individualismo maneirista dos compositores e permitiria, na sua execução, a realização de ações coletivas amplas, “unanimizadoras”. O músico engajado na produção de obras para canto coral realizaria sua função social como agente da “generalização do sentimento” de pátria, enfim, produziria uma obra interessada.

Esta reflexão de Mário de Andrade seria ao mesmo tempo uma síntese e um programa para a ação dos compositores da década de 1930, especialmente para Villa-Lobos. A crítica de Mário de Andrade ao maestro que regeu as grandes concentrações orfeônicas do Estado Novo é bem conhecida, aliás sua posição em relação à obra de Villa-Lobos sempre oscilou entre o elogio entusiasmado e a desaprovação.

No entanto, Villa-Lobos realizou, tornando-os parte das políticas culturais do Estado Brasileiro, alguns dos conceitos consolidados pelo autor de “Paulicéia desvairada”. Envolvido com o canto orfeônico desde o início da década de 1930, Villa-Lobos encontrou no Estado Novo enormes possibilidades de expandir sua “arte interessada”, arte de combate provida de caráter social. O canto coral orfeônico e a educação musical das massas juvenis, anônimas e populares, permitiria a realização de um outro tipo de transposição erudita, não apenas musical mas também humana. As massas inconscientes, alienadas de sua alma nacional, seriam resgatadas, pela música, e regeneradas como sujeitos nacionais.

Encontramos neste ponto um argumento importante no debate sobre o discurso nacionalista do modernismo musical brasileiro: o valor social da educação musical, especialmente de suas condições como elemento civilizador, disciplinar e cívico. Este viés civilizatório esteve presente nos diversos textos e intervenções públicas realizadas por Villa-Lobos durante toda a década de 1930. Para analisar sua ação programática sobre a educação musical como educação para o civismo podemos retomar o texto de *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*, publicado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Este trabalho permite uma visualização das concepções que nortearam as ações de Villa-Lobos à frente de órgãos executivos centrais na definição das políticas públicas para a área musical antes e durante o Estado Novo.¹⁶

Dando continuidade à discussão proposta anos antes por Mário de Andrade, Villa-Lobos dedicou o início de seu livro a uma reflexão sobre a formação da consciência musical brasileira. Em sua avaliação, a música no Brasil viveu “sempre mais ou menos” apartada de sua verdadeira finalidade, por muito tempo vista e concebida como um passatempo das elites. Neste quadro, definido *a priori* por uma falha ou uma ausência, a música não era nacional. Faltava a ela o conhecimento de si mesma, carecia o país da formação de uma “consciência musical brasileira” que apreendesse o “total do conjunto de fenômenos históricos capazes de determinar aos seus caracteres étnicos, as suas tendências naturais e seu ambiente próprio”.¹⁷

O problema da fixação da consciência musical brasileira, segundo Villa-Lobos, não era apenas de ordem estética, mas antes de tudo uma questão educacional. Somente a implantação do ensino musical em moldes renovados seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira. Villa-Lobos se apresenta como um reformador social convicto, convencido de que agindo através da música seria possível regenerar os males históricos do país, que, alheio a si mesmo, por se mirar

no espelho torto da cultura europeizada, não teria constituído um espírito nacional. Uma música nacional, com sua potência, seria um fator fundamental e indispensável na construção da “verdadeira” identidade nacional.

No processo de formação de uma consciência musical brasileira o canto orfeônico ocupava um lugar de destaque. A música orfeônica, incorporada como parte do currículo escolar seria, no entender de Villa-Lobos, dotada de uma pedagogia totalizadora, trabalhando com fatores educacionais complexos e deveria estar direcionada especificamente para o público infantil para, assim, reconfigurar as gerações futuras. Em primeiro lugar, ela reuniria todos os elementos necessários à formação musical: a noção de ritmo, a educação auditiva e a percepção correta dos acordes. Além disso, a boa formação musical proporcionada pelo canto orfeônico desenvolveria a compreensão e a familiaridade com as idéias melódicas e com os diversos autores, inclusive aqueles ligados à tradição musical popular, apurando as faculdades propriamente estéticas do aluno.

No entanto, o canto coletivo do orfeão teria um papel ainda mais profundo na construção da consciência da nação. Segundo Villa-Lobos, os grupos de jovens cantores, envolvidos pela capacidade de “totalização” do canto orfeônico

*[predisporiam] o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social favorecendo, em suma, esta noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades.*¹⁸

A função da música orfeônica no contexto do novo Estado nacional não se limitaria à importância da formação estética, mas assumiria um caráter formador. A prática musical estaria necessariamente associada à formação moral e cívica da juventude brasileira. O hábito de comemorar “as grandes datas” e de “festejar os grandes acontecimentos da História do Brasil” seria o principal objetivo desta nova disciplina e as grandes concentrações musicais, sua conseqüência necessária. Sobre a finalidade cívica do ensino de música nas escolas Villa-Lobos afirmou: “Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos deste espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar todas as suas ações e todos os seus pensamentos, e adquire, sem dúvida uma consciência musical autenticamente brasileira”.¹⁹

Dentro desta articulação de conceitos, em que o ensino de música surge como um lugar social em que se cruzam a prática do rigor disciplinar e a idéia de nação, é que foi implantado o ensino de canto orfeônico nas escolas brasileiras. Para corresponder à sua finalidade pedagógica o canto orfeônico, na concepção de Villa-Lobos deveria participar da vida cotidiana da escola de forma a imprimir no ambiente escolar uma impressão de sentimento cívico, de solidariedade coletiva e de disciplina.

O canto orfeônico poderia servir para despertar entre os jovens estudantes o gosto pela arte da música, embora não fosse esse seu objetivo. Villa-Lobos, em diversas intervenções públicas e nesta obra (*A música*

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 10.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 11.

nacionalista no governo Getúlio Vargas) em particular, insistia no conteúdo programático das classes de canto. As escolas e conservatórios de música poderiam fornecer os elementos técnicos e culturais para a formação de um artista ou de um virtuose, mas esta não seria a função do ensino de música nas escolas. O canto orfeônico seria um exemplo de arte “interessada”, conceito de Mário de Andrade que Villa-Lobos reinterpreta e operacionaliza. Encarado desta forma, o problema da formação musical da infância foi ao mesmo tempo uma “solução” para a constituição de uma consciência musical nacional, como também um local de introjeção de comportamentos e regras disciplinares consideradas “civilizadas”.

O tema da “civilidade” nos leva ao último tema de nossa análise: a música como lugar estratégico na relação com as “maiorias iletradas”. O impacto da modernidade capitalista significou, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, entre outros aspectos, a emergência das massas urbanas como sujeitos políticos. Este tema aponta para o problema da *re*-construção dos Estados Nacionais em uma configuração inovadora segunda a qual as formas de fazer política terão de ser repensadas; a montagem de um consenso que possibilite a qualquer governo estabelecer sua legitimidade passaria, daí para frente, pela estruturação de novas formas de socialização. Os meios de comunicação: jornais, revistas, teatro, cinema e rádio passariam a conjugar entretenimento e política, e seria no consumo das mensagens e experiências sensoriais proporcionadas pelas novas mídias que outras condições de cidadania política seriam forjadas. Como já foi visto, os espetáculos musicais públicos compunham o repertório dos novos recursos discursivos para a massa.

No entanto, as massas brasileiras tinham uma história diferente das massas européias. Na formulação civilizatória de Villa-Lobos, as massas nacionais têm algo de primitivo e infantil. Povo, criança e índio, em um alinhamento de sujeitos tuteláveis, se equivaleriam no sentido de que precisariam ser catequizados pela “cultura” para se converterem, de massa inculta e desordenada, em povo adulto, ordeiro e civilizado. Villa-Lobos teria uma obsessão pela catequese e pela figura de Anchieta - a imagem do ensino musical nas missões católicas da colônia, convertendo índios pagãos em cristãos capazes de entoar os cantos dos missais, parecia marcar a crenças de Villa-Lobos na capacidade transformadora (na verdade, civilizadora) da música. Algo como se a transposição erudita de Mário de Andrade caminhasse da formulação musical para práticas da política cultural do Estado Novo.

Para proceder a essa reinterpretação da catequese colonial, Villa-Lobos recorreu à história. Na sua perspectiva a música no Brasil surgiu com os índios, constituindo-se em elemento intrínseco à natureza da vida tribal na América. Esta musicalidade natural era constituída por “manifestações precárias de ordem estética, curtos desenhos melódicos, entoados em uníssono para sublinhar os movimentos da dança ou acompanhar as cerimônias rituais”. Assim sendo, a música está no inconsciente histórico da nação, representado pelo amor do índio ao canto tribal. A história da música no Brasil, prossegue Villa-Lobos, alcança um outro patamar com o surgimento do “canto coletivo”, quando os missionários começaram a ensinar os índios os cantos religiosos, ministrando-lhes,

também, o ensino musical nas escolas.

Os autos religiosos dos padres Anchieta e Nóbrega, representados por índios e sacerdotes nos palcos junto às igrejas foram de tal forma bem sucedidos, que se transformaram na base da prática pedagógica da catequese das missões católicas. Nas escolas indígenas os sacerdotes compreenderam que a música coral constituía um estímulo ao trabalho e ao estudo. Assim sendo, Villa-Lobos diz: “Quase se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com esta admirável intuição de catequistas foram, até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva”.²⁰

Desde a colônia, no entanto, a música no Brasil perdeu seu vigor, nossa música erudita viveu um *interregno* letárgico com uma feição puramente europeia, mesmo quando se utilizava da melódica nacional, sem apresentar os caracteres específicos que definiriam nossa nacionalidade musical. A introdução do canto orfeônico nas escolas brasileiras, ao mesmo interromperia este estado de letargia, como restauraria a função social que a música tinha na colônia. Deste modo Villa-Lobos conclui: “E não será, também, noutra esfera de cultura, uma obra de legítima catequese esta que empreendeu o Estado Novo, quatro séculos mais tarde, lançando as bases de canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio desta catálise musical e deste renascimento do canto coletivo, despertar as energias raciais e fortalecer o civismo?”.²¹

A música, especialmente o canto orfeônico na forma como foi concebida por Villa-Lobos, encontra seu lugar nas estratégias disciplinares do Estado autoritário de 1937. Na sua relação com as “maiorias iletradas”, a música coletiva dos orfeões retoma, idealmente, as técnicas de gerenciamento das populações praticadas na colônia. Frente às massas urbanas imprevisíveis todo um imaginário acerca da “natureza infantil do povo brasileiro” foi retomado.

Neste sentido, o canto orfeônico se apresenta como uma técnica disciplinar exemplar atuando no âmbito das sensibilidades e direcionado para a juventude. A intensidade dessa experiência foi um dos esforços mais bem sucedidos no controle social da população brasileira no período do Estado Novo. A nova catequese de Villa-Lobos, transformada em política pública, construiu condições para que algumas gerações de jovens brasileiros incorporassem formas individuais de disciplina corporal, banalizassem valores como obediência e culto a pátria e naturalizassem a sua condição de sujeitos nacionais.



Artigo recebido em setembro de 2007. Aprovado em janeiro de 2008.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 24.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 25.