

A INFLUÊNCIA DE VILLA-LOBOS NA CONSTRUÇÃO DO NACIONALISMO NA ERA VARGAS

Gabriel Ferrão Moreira *

RESUMO: Nesse artigo pretendo trazer à tona a discussão do papel do compositor Heitor Villa-Lobos - como presidente e fundador da Superintendencia de Educação Musical e Artística do governo getulista de 1930 - na construção de um nacionalismo conveniente às propostas populistas de Getúlio Vargas e estéticas de Mário de Andrade. Tal discussão será feita através de um olhar histórico-contextual e musicológico onde a inserção política de Villa-Lobos nesse governo e suas opções estéticas se somam na construção de uma ideologia que justifica a visão dele como o grande agregador das músicas regionais do Brasil na construção de uma música genuinamente brasileira, e o valor dessa música na construção da nação brasileira proposta por Getúlio Vargas.

Palvaras-chave: Heitor Villa-Lobos – Getúlio Vargas - Nacionalismo

ABSTRACT: In this paper I intend to bring up the discussion about the role that the musician Heitor Villa-Lobos - as president and founder of the Direction of Music and Arts Education of the Vargas government of 1930 – in the construction of a conception of Nationalism that was convenient to the populist proposals of Getúlio Vargas and the esthetic proposals of Mário de Andrade. This discussion will be done through a historic-contextual and musicological view, where the politic insertion of Villa-Lobos in this government and his esthetic options will sum in the construction of a ideology that justifies his vision as the great aggregator of regional musics of Brazil in the construction of a genuine brazilian music, and the value of this music in the construction of the brazilian nation proposed by Getúlio Vargas.

Keywords: Heitor Villa-Lobos – Getúlio Vargas – Nationalism

É sempre difícil tentar extrair um indivíduo de seu contexto histórico para verificar a sua importância particular no momento estudado. Também é difícil distinguir até que ponto tal indivíduo foi formado e formador do contexto que se desenvolvia. Portanto, se não se encontrar um meio-termo - posição onde indivíduo e história (essa construída pelas situações e ações de um grande número de pessoas) possuem papéis equilibrados na construção do mundo - pode-se cair na ilusão de que essa história deve ser contada tendo em vista os grandes gênios e líderes e suas trajetórias de vida como réplica do que acontecia com a nação; ou no outro extremo, ignorar a presença destacada e muito influente de alguns indivíduos na criação da história, presença essa que por circunstâncias e contingências particulares era muito mais influentes do que a maioria dos cidadãos.

Heitor Villa-Lobos foi um desses influentes brasileiros no início do século XX,

* Mestrando em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

especialmente na década de 30, período de grandes mudanças na concepção de arte e música brasileira, bem como na própria concepção de Brasil, como nação. O objetivo desse artigo é discorrer sobre a importância política e artística de Villa-Lobos no estabelecimento desses novos paradigmas de nação e arte nacional.

Heitor Villa-Lobos, que ganhou o título de “compositor mais notável de toda a América (LISBOA, 2005a:118) pelo pianista polonês Arthur Rubinstein, nasceu no Rio de Janeiro no dia 5 de março de 1887. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era funcionário da Biblioteca Nacional, e um músico que incentivava de várias formas o ingresso do filho na música.(MARIZ, 1983:111). Seu pai o ensinou a tocar violoncelo e clarinete, bem como o introduziu nos universos musicais de tradição erudita européia e na música popular sertaneja.

Esse interesse pela música tradicional sertaneja é advogado como o motivo primeiro para que, mais tarde, a composição de Villa-Lobos se direcione para uma ênfase maior em elementos da música folclórica nacional. Villa-Lobos faz sua primeira viagem ao Nordeste, em 1905, com dezoito anos de idade onde pesquisa a música folclórica da região. No ano seguinte faz viagem semelhante ao sul do Brasil também a procura de música regional e folclórica (op.cit, p. 114).

Essas viagens no território brasileiro ajudaram a construir a imagem de Villa-Lobos como pesquisador da música nacional brasileira, como um artista autêntico e representativo da música brasileira. Podemos ver outros exemplos de artistas que pesquisaram a música folclórica de seus países, tanto para registrá-las através de gravações quanto para incorporar esses elementos em suas composições musicais. Um exemplo bastante famoso é a pesquisa de Zoltán Kodály e Béla Bartók da música húngara e romena¹.

Em 1915, Villa-Lobos inicia uma série de concertos de obras suas no Rio de Janeiro. Apesar de ter recebido uma formação musical conservadora no Instituto Nacional de Música, em suas primeiras composições de grande porte manifestava suas inclinações modernistas pelo tratamento harmônico audacioso e original que utilizava nessas obras. Nesse período inicia a forte crítica reacionária à composição de Villa-Lobos, materializada em críticas musicais em jornais e revistas. Como diria Villa-Lobos, em discurso em João Pessoa, em 1951,

A minha música é o reflexo da sinceridade. No princípio sofri, natural[mente], com a revolta daqueles que se agarravam à tradição, daqueles que não se encontravam a si próprios, daqueles que nunca se miraram no espelho da sua própria consciência procurando a fisionomia da sua própria raça. (VILLA-LOBOS,1951a)

¹ <http://www.hungria.org.br/bartok-kodaly.htm>

Ainda nessa época, com aproximadamente 25 anos, Villa-Lobos sobrevivia tocando violoncelo em orquestras dos cinemas e teatros cariocas, e mesmo quando foi incentivado a representar o modernismo brasileiro na Europa - após sua apresentação na Semana de Arte Moderna de 1922 – evento que deu grande projeção ao compositor e impactou sua carreira (TRAVASSOS, 2000:19), em São Paulo - necessitou de auxílio financeiro da Câmara dos Deputados para financiar sua viagem.

Nessa primeira viagem, gradativamente, Villa-Lobos desempenhou papel relevante no cenário europeu de música moderna, sendo suas composições, nessa época, executadas principalmente em Paris.

A Relação de Villa-Lobos com o governo getulista e a instituição do Canto Orfeônico

Em 1923 Villa-Lobos retornou de Paris e para lá viajou uma segunda vez , em 1926. Em 1930, quando retornou ao Brasil, apresentou a Júlio Prestes - o candidato à presidência da república -, um projeto de educação musical para o país, motivado pela sua admiração da educação musical nos países europeus que visitou. Entretanto, com a vitória dos correligionários de Getúlio Vargas, o plano de educação musical nacional de Villa-Lobos entrou em vigor no governo provisório de Getúlio, em 1931, através da criação da Superintendência de Educação Musical e Artística, da qual Villa-Lobos foi fundador e presidente (LISBOA & KERR,2005:417). A SEMA “objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis, conjugando disciplina, civismo e educação artística” (AMATO, 2008:6).

A principal realização de Villa-Lobos enquanto diretor do SEMA foi a instituição do Canto Orfeônico - Decreto Federal no 19.890, de 18 de abril de 1931 - como disciplina obrigatória nos currículos escolares. Nessa disciplina trabalhava o desenvolvimento da musicalidade dos alunos no aspecto estético (educação no que é belo) e no aspecto da virtude (moral, civismo) como pode ser extraído da descrição da disciplina "música e canto orfeônico" (LISBOA,2005a:24).

A SEMA reunia cerca de 200 professores que ministravam o ensino da Música e Canto Orfeônico nos diversos níveis escolares.

O projeto apresentado por Villa-Lobos não era a primeira aparição do Canto Orfeônico na educação musical dentro do território brasileiro. Nas duas primeiras décadas do século XX, os educadores Carlos Alberto Gomes Cardim, João Gomes Júnior e os irmãos Lázaro e

Fabiano Lozano utilizaram essa música para organizar a educação musical no estado de São Paulo. O projeto de Villa-Lobos, contudo, intencionava começar na capital brasileira e se estender para todo o país, o que de fato aconteceu em 1942, e ocasionou a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Tal abrangência nacional era o diferencial da proposta de educação via Canto Orfeônico sugerida por Villa-Lobos e perfeitamente compatível com os ideais do governo – razão pela qual esse sistema educacional perdurou por três décadas subsequentes – de 30, 40 e 50 (LISBOA & KERR,2005:417) .

Deve-se, entretanto, esclarecer a diferença de conceito entre Canto Orfeônico e Canto Coral – que são comumente confundidos, para que entendamos o tipo de música que era produzida nas escolas brasileiras:

enquanto o modelo orfeônico visa a promoção de valores éticos, morais e cívicos por meio de uma educação musical socializadora, o Canto Coral enfatiza o desenvolvimento artístico e musical, não possuindo uma preocupação cívica tão acentuada. (SOUZA,2008:3)

Percebe-se então que além de interesses puramente educativos – no sentido de formação intelectual e artística de indivíduos – existe um projeto de governo especialmente interessado no Canto Orfeônico. É importante que se entenda a importância dessa prática musical sugerida por Villa-Lobos em seu projeto de educação musical para a estabilização de uma superconsciência de nação brasileira, nesse caso, propagada nas escolas.

Ao analisar a dificuldade de se estabelecer um sentimento nacional num Brasil multicultural e as estratégias utilizadas por Getúlio para fazê-lo, Unglaub (2006) cita um caso extremo de isolamento, as colônias alemãs no sul do Brasil, onde os colonos não se viam como brasileiros.

Para Getúlio, esse isolamento cultural, político e até mesmo comunitário, somado à multiplicidade cultural, idiomática e de identidade pátria variável, se constituía no maior desafio de seu governo. Para fazer prosperar sua política nacionalista, deveria haver um ou mais elementos catalisadores do sentimento de pertencer a uma pátria, a brasileira, minimizando ou mesmo anulando sentimentos de desagregação pela ligação emocional, cultural ou de qualquer outra ordem com a nação de origem (UNGLAUB,2006:1)

O canto orfeônico era visto pelo governo, então, como uma dessas estratégias de fomento de valores nacionalistas num ambiente pelo qual todos – independente de credo, etnia ou qualquer outra distinção - deveriam passar; a escola era entendida como “o lugar adequado para concretizar os dispositivos normatizadores e consolidar um projeto de regeneração social e referenciar os jovens nos princípios de brasilidade a todos os cidadãos”

(UNGLAUB, 2006:2)

Intencionado para estar presente em todas as escolas brasileiras, o Orfeão de Villa-Lobos - livro com as músicas a serem ensinadas e cantadas – continha músicas de exaltação à pátria e socializava músicas de folclores regionais específicos com todo o país. Nas palavras de Villa-Lobos,

O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música, porque, com seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria. (VILLA-LOBOS, 1987: 87-88, grifos meus)

Observando-se a letra de algumas canções estudadas nas escolas dessa época, deixa clara a orientação ufanista que poderia ser veiculado pelo Canto Orfeônico: “Viva o Brasil Viô! / Salve Getúlio Vargas! / O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação! / Viva o Brasil Viô! / Salve Getúlio Vargas!... Viô!” (em VILLA-LOBOS, 1940:82-3).

Falando mais especificamente sobre a importância da presença do folclore e de seus aspectos estilísticos no Canto Orfeônico, Villa-Lobos declara:

O ensino do canto orfeônico destina-se a desenvolver no aluno a capacidade aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívica. [...] Não se deve omitir a caracterização típica, quando o exigir a natureza da canção, como por exemplo nas canções regionais baseadas em motivos de folclore (VILLA-LOBOS, 1951b:3)

Tais ideais civilizadores e de agregação das massas populacionais em uma unidade nacional é um aspecto intrínseco presente na música 'canto orfeônico' e que reflete metaforicamente os interesses maiores do Estado que a aprovou e a obrigou nas escolas. Grandes apresentações de Canto Orfeônico eram realizadas em estádios onde até 40.000 vozes eram reunidas e isso também é uma representação da imagem de país que se desejava construir – massas populacionais entoando afinadamente uma única melodia eram prova de que poderia haver unidade entre milhões de cidadãos (cantores) através de um discurso (música) que os unia.

O governo de Getúlio Vargas era um governo populista (FERREIRA, 2001). Diferentemente dos governos oligárquicos, ligados a aristocracia cafeeira da República Velha, Getúlio direcionava os seus discursos públicos para a população trabalhadora. Segundo Calabre:

Desde os primeiros tempos no poder, Getúlio Vargas demonstrou preocupação especial com as atividades culturais, principalmente com aquelas ligadas às classes populares ou ao grande público. Podemos citar como exemplo desse interesse a oficialização dos desfiles das escolas de samba, com a qual o governo incentivava, apoiava e também controlava as manifestações carnavalescas populares (CALABRE,2003:6)

Getúlio, como medida de sua estratégia populista de governo, se esforçava em construir um conceito de nação brasileira que abarcasse todo o território brasileiro. A educação e a radiodifusão foram meios pelos quais essa doutrina pôde ser divulgada. A construção de símbolos e referências de uma nação brasileira era um alvo a ser alcançado.

Um exemplo interessante de símbolos encontrados para a construção dessa brasilidade é a transformação do samba (musica da capital do país na época) à música de toda nação (VIANNA, 1995) e o programa de rádio "A hora do Brasil" (1935) transmitia Getúlio falando à nação como um pai e divulgava sambas que enalteciam a figura do presidente e do país. De fato, em todos os aspectos acima escritos, pode-se perceber a intenção de Getúlio de suscitar o "brasileiro", congregando dessa forma todo o território do país sob essa titulação.

É importante entender também que no nível estético a preocupação principal da educação musical via Canto Orfeônico era ensinar a população a ouvir a moderna

música brasileira e nesse sentido se relaciona de forma direta com as ambições do movimento modernista de Mário de Andrade. Portanto, Villa-Lobos também tem um papel duplamente importante nesse movimento, como compositor da música e como educador para sua apreciação.

Villa-Lobos e a música moderna nacionalista dentro do programa cultural do governo getulista

Tratando agora mais especificamente da importância que Villa-Lobos e suas composições tiveram na construção do sentimento de nação no início do governo de Getúlio Vargas, devemos voltar para a década de 1920 na nossa narrativa.

O movimento nacionalista musical brasileiro surgiu efetivamente em 1928, quando o intelectual Mário de Andrade propôs a criação de um programa musical no qual a integração da música erudita, popular e folclórica - fomentadas pela intenção nacionalista - seria o critério maior de valoração de uma arte que deveria permanecer como obra representativa da música erudita brasileira. Nas palavras de Amato (2008):

O escritor e musicólogo modernista Mário de Andrade propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e permanência do artista na república musical. (AMATO, 2008:2)

A estética modernista era vista por Mário de Andrade como "uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada" (SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA, 1984:80) e nesse nível havia a articulação entre suas propóstas estéticas e o discurso nacionalista. Essa reação pró-nacionalista do modernismo também pode ser percebida em países europeus. "Nas regiões periféricas à Europa ocidental [...] o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas (TRAVASSOS, 2000:24)"

Entretanto, o programa governamental aplicado por Getúlio Vargas levou o movimento estético do Modernismo Nacionalista de Mário de Andrade e seus colegas (como o compositor Camargo Guarnieri) a uma dimensão política bastante ampla, onde a máquina estatal passaria a favorecer uma construção de arte nacional e moderna. Nacional, por se construir a partir e para a nação, e moderna, na desconstrução de hierarquias estéticas que amarravam o Brasil a modelos europeus. Nesse sentido percebe-se que nesse contexto, onde educação nacional e propaganda nacionalista estavam fluídas dentro do programa de educação do ministério de Educação e Saúde, era difícil reconhecer a linha divisória entre cultura e propaganda política. Nesse momento de indefinição, a presença de Villa-Lobos foi de grande importância (SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA, 1984).

Após sua primeira visita à Paris, em 1923, para mostrar suas composições e uma áspera recepção da vanguarda francesa, Villa-Lobos descobre-se "brasileiro" e retorna para o Brasil com a intenção de valorizar o elemento nacional em suas obras.

Como dito anteriormente (MOREIRA & PIEDADE, 2008:4), a partir desse encontro o compositor decide fazer música que retrate sua nação, visando ser um compositor reconhecido nos círculos intelectuais e musicais da França (CASTAGNA,2008).

Antes dessa experiência, as influências de Richard Wagner e Claude Debussy eram vistas por Villa-Lobos como as fontes para sua composição moderna, agora entendia, como a vanguarda francesa da década de 20 (Darius Milhaud, Jean Cocteau, Erik Satie) que importante pra sua composição moderna era o exotismo presente na música folclórica e popular. Nas palavras do compositor,

O Brasil levou muito tempo, meus amigos, muitos anos a imitar, a macaquear a papaguear. Mas graças a Deus procurou um espelho, ou encontrou por acaso o reflexo da realidade de uma grande raça, de uma grande nação. E verificou que nunca poderiam ser eles mesmos se não fizessem à sua maneira, não imitando ninguém. (VILLA-LOBOS,1951a)

Nesse interím pode se ver Villa-Lobos preocupado da mesma forma que o governo, em um retrato nacional de cultura. Percebe-se então que a opção final de Villa-Lobos pela composição de músicas com material folclórico e popular é um resultado de diversos eventos na vida do compositor – seu interesse por música popular e folclórica, viagens ao sul e nordeste brasileiros e suas experiências com a vanguarda européia em sua segunda viagem. Essas contingências levaram esse ideal estético de Villa-Lobos a uma culminância em 1930, onde retorna a um Brasil também interessado em encontrar seu caminho de ser “ele mesmo” musicalmente e artisticamente (através do Manifesto Modernista) e um governo interessado também nesse encontro do “nacional”. Villa-Lobos possuía os ingredientes para a construção dessa identidade artística e política brasileira.

Um breve exemplo musical sera adequado para ilustrar esses pressupostos estéticos de que falamos. Ainda em 1930, Villa-Lobos inicia a composição de suas famosas Bachianas Brasileiras, onde aplica procedimentos composicionais que exemplificam muito bem a idéia da construção de uma música erudita nacional nos moldes propostos por Mário de Andrade. Inserindo elementos da música nordestina como a melodia da Cantiga nordestina² de sua Bachiana Brasileira³ (como anotado na sua partitura, VILLA-LOBOS,1976), concatenados com baião na parte mais rápida da música³ num jogo de sonoridades ora neoclássicas (remetendo a J.S.Bach)⁴ ora bastante modernas ele mostra alguns dos princípios composicionais que usa para compor sua música de cunho nacional e neoclássico, a fusão de vocabulários musicais.

Villa-Lobos conjugou esses ideais do movimento nacionalista e modernista de Mário de Andrade – construindo uma nova estética de acordo com seu estilo 'antropofágico'⁵ (JARDIM, 2005); perfeito para a construção de uma identidade em meio a tantas diversidades características do Brasil. Ele construiu uma das possíveis sínteses e interpretações dessas manifestações.

O projeto Modernista brasileiro pode ser entendido como uma iniciativa artística com muitas implicações políticas dentro do contexto em que surgiu e em seus frutos. Mario de

² <http://www.youtube.com/watch?v=1-v21NRjx9c> aos 20 segundos.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=1-v21NRjx9c> a 1:25.

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=1-v21NRjx9c> aos 53 segundos. Contraponto da melodia grave e aguda em estilo 'bachiano'. Sobre estilo 'bachiano' ver MOREIRA,2008:18-20

⁵ Que engloba diversos estilos e os processa criando seu próprio.

Andrade era amigo de Gustavo Capanema (AMATO, 2008, p.3), o ministro de Educação e Saúde do governo recém instaurado por Getúlio Vargas. Juntamente com Capanema, Mário de Andrade trabalhou intensamente - entre 1934-1945 - pela cultura do país e na criação de diversos projetos. De fato, o Ministério de Educação e Cultura, no intuito de medidas que alcançassem todo o território brasileiro se interessava na agregação do folclore e arte na educação; a presença de Mário de Andrade na elaboração de projetos não era gratuita: "enquanto Capanema buscava valores estéticos, os nacionalistas procuravam difundir suas idéias por meio do governo" (op.cit, 2008, p.3).

Ainda no que se refere ao interesse do Ministério de Educação e Cultura em tomar medidas que alcançassem todo o território do país através da agregação do folclore e arte na educação, pode-se perceber que Villa-Lobos, como um quase “músico do Estado”, desempenhava um papel nas duas frentes, como um compositor da arte e re-leitor do folclore e aquele que os agregou na educação musical através do Canto Orfeônico.

Esses fatores conjugados podem explicar, ao menos em parte, o sucesso da recepção de Villa-Lobos como compositor genuinamente brasileiro por parte da nação brasileira – e também o sucesso do Brasil como nação para receber a música e o projeto educacional de Villa-Lobos. Vejamos o comentário da pianista Magdalena Tagliaferro, amiga de Villa-Lobos, acerca das suas impressões acerca da autenticidade de Villa-Lobos como compositor de música brasileira.

Villa-Lobos era, efetivamente, tão representativo de tudo o que é essencialmente brasileiro, do autêntico folclore, bem como do espírito e dos anseios do nosso povo, que bastava me aproximar dele quando tinha o coração cheio de saudades, para encontrar, seja em New York ou em Paris, a genuína atmosfera da terra brasileira que ele, sozinho, conseguia recriar. [...] o genial talento do compositor e a mestria do regente, mas também o dinamismo e o vigor do homem que soube, no decorrer dos últimos anos de sua fecunda existência, vencer tantos obstáculos que pareciam intransponíveis e afirmar sua esplêndida vitória no cume da mais milagrosa carreira jamais alcançada por um músico brasileiro. (TAGLIAFERRO apud LEITE, 1999:104)

Considerações Finais

Não devemos ser ingênuos e creditar o sucesso de Villa-Lobos como compositor apenas a seus estratagemas políticos. Foi um grande compositor e regente, e obteve sucesso e reconhecimento – não só no Brasil, como já vimos - por suas habilidades musicais. Sua representatividade como músico de qualidade – entre outras questões como sua personalidade carismática e hiperbólica, narrada diversas vezes na literatura- era tão grande, que foi eleito como um símbolo nacional do que era música, e a educação musical de toda

nação se baseou nos seus pressupostos acerca de educação em arte. Não foi sua ideologia política que lhe galgou o cargo de Presidência da SEMA – tanto que primeiro havia apresentado seu plano de educação musical a Júlio Presetes. Na verdade, ele soube inserir-se frente às oportunidades que lhe apareceram. Após o enfraquecimento do Estado Novo – pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial – Villa-Lobos viaja aos Estados Unidos em 1944 e lá é também aclamado como grande compositor, logo após o fim de seu estreito vínculo com a educação de um governo fascista como o Estado Novo.

Percebe-se, então, – pela sua trajetória artística sinuosa no que diz respeito a pensamento estético e de certa forma político - que o maior interesse de Villa-Lobos era a divulgação de sua música, sua projeção como compositor (CASTAGNA,2008) , seja inspirando-se em Wagner e Debussy, ou em Satie e Milhaud; seja a utilizando para a educação moral, cívica e artística de jovens do ensino secundário ou na apresentação de concertos públicos onde música de J.S.Bach, Beethoven e Palestrina era apresentada. Seja nos palcos do mundo com a música 'brasileira', ou nos palcos do mundo com a sua música.

Todavia não se pode negar que Villa-Lobos, por um momento, serviu aos propósitos do governo populista de Getúlio Vargas ao fazer com a música aquilo que o governo pretendia fazer com o país. De uma diversidade de músicas/personalidades regionais construir *uma* música/personalidade nacional e através da educação musical transmitir esse sentimento de unificação e civismo para as escolas de todo o país. De fato, a Educação Musical propiciada pelo uso do Canto Orfeônico foi uma grande contribuição de Villa-Lobos para a construção do sentimento nacionalista brasileiro na Era Vargas.

Voltamos, então, para a questão do começo desse artigo. Em que ponto se situa o indivíduo na formação da história de um país? A mesma pergunta poderia ser feita ao se analisar a vida do próprio Getúlio Vargas. Entretanto, no caso particular de Villa-Lobos, como artista e educador, outras perguntas prometem discussões mais satisfatórias. Como a música de grande midiaticização (entenda-se 'música popular') informa e forma as construções sociais de povo e nação e solidifica a construção política 'país'? Como que signos e formações musicais representam valor, ordem e hierarquia e como esses aspectos se refletem na sociedade que os consome/frui? E ainda : como - e para quais fins - deve ser a educação musical no Brasil, uma vez que a recente lei nº11.769 de 2008⁶ a torna conteúdo curricular obrigatório nas escolas - obrigatoriedade extinta desde a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1971?

⁶ Disponível no site: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Villa-lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.27, p.210 –220, set. 2007
- CALABRE, L. *Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque*. Estudos Históricos, Mídia, n. 31, 2003/1
- CASTANHA, P. *Palestra sobre Nacionalismo em Música no Brasil*. Florianópolis: UDESC, 2008.
- FERREIRA, Jorge (Org.). *O Populismo e sua História: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 380 p.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, 2005a. Disponível em <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Alessandra_Lisboa.pdf>. Acessado em 22/04/2009.
- LISBOA, A. C.; KERR, D. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: Análise de discurso nas canções e cantos cívicos*. Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) v. 15, 2005. Disponível em http://tv.ufrj.br/anppom/sessao8/alessandralisboa_doroteakerr.pdf. Acessado em 22/04/2009.
- LEITE, E. R. (1999): *Magdalena Tagliaferro: Testemunha de seu tempo*. Tese de doutorado
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 6a ed.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *Bachianas brasileiras nº4 de Heitor Villa-Lobos: análise do primeiro e terceiro movimentos*. 2008. 96 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de artes, Curso de Música, Florianópolis, 2008.. Disponível na internet em <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/00000000000B/00000B09.PDF>. Acessado em 22/04/09.
- SCHWARTZMANN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R.: *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- SOUZA, C. D.; *Disciplina e Consciência Nacional na Pedagogia Musical do Canto Orfeônico*, 05/2008, IV ENECULT - IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Vol. 1, pp.1-15, Salvador, BA, Brasil, 2008
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- UNGLAUB, T. R. R. . *Processo de homogeneização cultural em Santa Catarina via Canto orfeônico durante a ditadura de Vargas*. In: *IV Congresso Brasileiro de História da Educação: Educação e seus Sujeitos na História*, 2006, Goiânia - GO. *A Educação e seus Sujeitos na História*. Goiânia/GO : SBHE/UCG, 2006. v. 1.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro. UFRJ ed. 1995
- VILLA-LOBOS, H.: *Canto orfeônico* (V. 1). Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____. *Canto Orfeônico 2º volume: marchas, canções, cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951a

_____. Discurso em João Pessoa. 1951b. Disponível em <http://blogln.ning.com/profiles/blog/show?id=2189391%3ABlogPost%3A19478>. Acessado em 16/04/2009.

_____. Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

_____. *Bachianas brasileiras n. 4: Ária* (Cantiga), n. 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976. 7 p. (partitura)