

## **A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MÚSICA ERUDITA NA ERA VARGAS**

*Kleiton de Araújo Santos  
Universidade Católica de Pernambuco  
kleiton.daraujos@gmail.com*

### **RESUMO**

Em busca de um projeto maior de Estado, que foi sendo construído e implantado com o golpe de 1930. Anos após as repercussões e ascensões da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, ao perceber o poder influenciador de comportamentos e práticas na sociedade, as atividades artísticas e culturais no Brasil passaram a despertar diretamente o interesse do governo Vargas ao criar uma legislação “protetora” a partir de 1931, instalando diversos órgãos de censura e promoção destinados a áreas como o patrimônio histórico e artístico, as comunicações e propaganda, dentre outros. Nas artes, tal medida se fez eficaz aos interesses do governo e de parte de interessados diretos no desenvolvimento progressista e no controle das artes, dos meios de produção e de divulgação. Ela foi moldada por intelectuais, e a artistas de várias tendências e orientações políticas, convocados com a finalidade de estudar e assentar as bases da reorganização das práticas, acesso e ensino das artes no Brasil. Este artigo tem por objetivo apontar os elementos e das questões que possibilitaram o controle e a dominação das artes através do entendimento de poder e controle do francês Paul Michel Foucault (1926-1984), na sua elaboração de conceito de poder baseado nas relações sociais. Investiga-se, assim, a construção do poder como um mecanismo que se desenvolve a partir das relações sociais e seu uso do Governo Vargas. Para tanto, serão analisados conceitos como a genealogia e a microfísica do poder, poder disciplinar, poder de soberania, biopoder e biopolítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música, Controle, Poder e Micropoderes

### **INTRODUÇÃO**

Em busca de um projeto maior de Estado, que foi sendo construído e implantado com o golpe de 1930. Anos após as repercussões e ascensões da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, ao perceber o poder influenciador de comportamentos e práticas na sociedade, as atividades artísticas e culturais no Brasil passaram a despertar diretamente o interesse do governo Vargas ao criar uma legislação “protetora” em agosto de 1936, instalando diversos órgãos de censura e promoção destinados a áreas como o patrimônio histórico e artístico, as comunicações e propaganda, dentre outros. Nas artes, tal medida se fez eficaz aos interesses do governo e de parte de interessados diretos no desenvolvimento progressista e no controle das artes, dos meios de produção e de divulgação. Ela foi moldada por intelectuais, e a artistas de várias tendências e orientações políticas, convocados com a finalidade de estudar e assentar as bases da reorganização das práticas, acesso e ensino das artes no Brasil.

A arte, quase sempre mantida por iniciativa de mecenas como cafeicultores, canavieiros e pecuaristas até então, na Era Vargas, passa a fazer parte diretamente das políticas públicas e a receber investimentos diretos e intencionais na esfera governamental, tendo uma função social e educacional para esse novo modelo de regime político imposto pelo golpe. (CALABRE, 2009; MICELI, 2001) Estas ações passam também a atender parte das demandas de vários intelectuais e artistas fazendo com que estes assumissem papéis importantes na tarefa de difusão da concepção de mundo do Novo Estado para o conjunto da sociedade, dar-se como um marco que trouxe ações que caracterizaram todo o processo de institucionalização da cultura nacional, instituindo diretamente uma relação entre Estado e os intelectuais num entendimento nunca antes obtido (SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA, 2001).

Assim, percebendo a arte chancelada pelas políticas públicas culturais ideológicas do governo Vargas, em busca de mudanças que promovessem uma nova ideologia que ressignificasse práticas e símbolos será analisada em linhas gerais neste trabalho, como se deu a prática e o ensino da música durante este período de mudanças significativas. Nele, será percebida a institucionalização das artes e a sua relação com a instauração de poder e micropoderes de controle e punição de acordo com teorias de Foucault. Será analisada como essas instituições interferiram nestas práticas, entendendo-as como uma forma de divulgação do governo Vargas em busca de um civismo patriótico que pudesse controlar o pensamento e o gosto da população. Ainda, traremos reflexões a respeito do pensamento político e ideológico imposto a música construída por esse governo, principalmente pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema e outros intelectuais e artistas, a exemplo, Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Analisando suas críticas, discursos e interferências, atentaremos como estes se relacionam com as demandas e propostas existentes no próprio setor, assumindo, portanto, uma perspectiva que leva em consideração a presença de diversos atores e interesses no processo de construção de uma política para a cultura. Assim, pretendemos entender os diálogos e/ou negociações que existiram no país para refletir sobre o relacionamento entre a prática da música e o Estado.

Neste financiamento chancelado pelo governo, poderemos a partir de análises críticas evidenciar as diretrizes culturais do governo, as relações personalistas entre autoridades públicas e certos grupos, as suas tentativas de controle do acesso e do conteúdo daquilo que se deveria ou não chegar às plateias, ou mesmo o reconhecimento da necessidade do amparo à arte. Como ainda são pouco estudadas as relações e tramas que envolveram o relacionamento

entre governos e arte desta época, este estudo se junta a outros trabalhos que tratam da história da arte no Brasil, o que assinala a importância da questão.

### **A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS ARTES E O CONTROLE SOCIAL**

A par das transformações culturais e o crescente interesse de artistas e intelectuais pelos temas brasileiros, almejando uma maior objetividade de referências nacionalistas na arte produzida no país, recebendo influências das disputas e modificações da década de XX, o governo Vargas, a partir de 3 de novembro de 1930, em carona com essas correntes de modificações culturais, promove um enorme engajamento consciente de músicos, escritores, intelectuais e outros artistas em busca de uma mudança cultural que seguisse um modelo nacionalista e civilizador.

Nesta mesma época, a concepção de ser artista e de fazer arte mantinha ainda relação com os ares e gostos da burguesia monárquica, seguindo uma mesma concepção de artista intelectual. Mas diferentemente da monarquia, estes artistas estavam incluídos em todo um cunho de importância sociopolítica para o país. Nesta década, não se conceberia mais o artista isolado, desligado da realidade e da política. Não se teria mais um artista sem opinião ou passivo, como também, não se poderia mais aceitar a visão parnasiana da prática da arte pela arte. Dar-se a largada para uma era de combates, provocados seja pelo clima da segunda guerra mundial que voltaram às nações para as questões internas, culturais e de orgulho cívico ou pela crise econômica que gerou a escassez de recursos para as artes causando, por exemplo, o declínio do teatro no país na década de 30. Estes artistas estavam em busca de reinventar as práticas das artes, fazendo com que boa parte dessas práticas vindas com os colonizadores passassem a ser caracterizadas como antiquadas, forçando por um pseudo esquecimento destas em detrimento do novo.

Toda essa importância dada à arte e aos artistas e intelectuais desencadeou no meio a crença de que o governo Vargas reconheceria a importância destes, e solicitaria, mais diretamente, as suas cooperações na administração do país. De certo modo isso acabou acontecendo e sendo concretizados juntos a importantes nomes e influenciadores das artes na época, mas claro que incluídos em uma estratégia de reconhecimento com contrapartidas, no intuito da legitimação do fazer político e da utilização dessa mão de obra para outros fins de controle e poder.

Contudo, em um governo que pretendia estabelecer mudanças e transformações que alicerçassem um ideal construído por aqueles que governam, neste período, a principal preocupação que o Estado Novo tinha era com o crescimento dos ideais comunistas e o crescimento conceitual destes em grupos sociais. O plano emergencial era o de expulsar quaisquer vestígios destes ideais que fora deixado pelos movimentos grevistas do começo do século XX, pois eram conflitantes com o liberalismo pregado e defendidos pelas elites republicanas. Era necessário construir novas estratégias, motivar a população a acreditar em símbolos e marcos, forçar um orgulho nacional, mudar datas comemorativas, ocupar a população através de eventos, impor o poder do Estado. Para isso, é projetado um plano de ação para instituir um “orgulho cívico” nos cidadãos, construindo ações como um novo calendário comemorativo, com datas cívicas que se tornam os grandes momentos de divulgação do governo e ações culturais que ressaltam a pátria e o nacional. Serão assim ressignificadas e forjadas imagens de figuras históricas, que promoveram revoluções e revoltas contra o poder, a exemplo Tiradentes, mas trazendo-os ao favor das ideologias varguistas e republicanas. Serão criados os novos mitos brasileiros, cidadãos heróis exemplares, de diferentes áreas, a servirem de exemplo a ser seguido pelos jovens e toda nação.

Em busca dessa compreensão, é preciso entender que o progresso do país de Getúlio dependia e estava baseada em uma educação moral e cívica. Segundo ele, a educação deveria ser tomada no “... seu significado amplo e social do vocábulo, física e moral, eugênica e cívica, industrial e agrícola, tendo por base a instrução primária e a técnica profissional” (VARGAS, 1932, p. 320). Vargas defendia em seus ideais “a união de todas as classes para o bem do Estado”, pois acreditava que precisava “transformar o proletariado numa força orgânica de cooperação com o Estado”. Para ele, a causa das desordens estava relacionada com o abandono dos ideais patrióticos, pelo afastamento do povo do Estado causado na República Velha e a falta de investimentos em uma educação cultural ordeira e técnica. Essa seria a grande causa do revestimento da nação em “desordem”, que pra ele, causaram os problemas sociais (VARGAS, 1932, p. 181).

Seguindo esses pensamentos, como primeira ação de abrangência surge o Plano Nacional de Educação, previsto pela Constituição de 1934, que passa a abranger entre as normas o ensino primário integral gratuito e obrigatório, sendo estendido para a modalidade educação de adultos, dando-lhe uma atenção especial, pois o avanço do país dependia do desenvolvimento do cidadão, com a diminuição do analfabetismo, que entre 1930 a 1940,

aponta o IBGE, a taxa de analfabetismo girava em média a 56,1% da população acima de 15 anos.

Neste contexto, para entendermos agora o uso da arte nestes conceitos de propagar ideais, primeiro é necessário entender o papel do ideal cívico na construção de uma nova identidade nacional proposta pelo modelo Vargasista. Maurício Parada no seu livro *O calendário Cívico do Estado Novo / As cerimônias cívicas como objeto: o conceito de cerimônias sintéticas*, explica que:

“O patrocínio pelo regime varguista de cerimônias cívicas procurava realizar uma síntese cultural em monumentais rituais comemorativos de eventos cívicos e históricos importantes. Estes rituais, que serviram ao propósito múltiplo de unificar elites e massas, também simbolizaram um tempo e um espaço idílico no imaginário político brasileiro. Procuravam reinventar uma harmonia nacional que o regime varguista acusava ter sido destruída pela República Velha, assim como buscavam construir uma nova cultura política, que serviria de guia para a nação na direção da modernidade, soberania e ordem.” (2009. p.21)

Entendendo estes ideais, podemos agora partir para a compreensão das ações e de todo um aparato que fora construído e formulado para alavancar estes novos tempos. Os espaços de ensino, comunicação, produção e difusão da arte, dentre outros, passam a ser as armas de propagação dessa nova ideologia. Uma outra grande ação de massa foi à confecção e distribuição de cartilhas intituladas *A juventude no Estado Novo*. Criada pela Organização Nacional da Juventude<sup>1</sup> com ideais pacifistas buscava estimular os com conteúdos cívicos, morais e éticos, além de símbolos pátrios, o amor à nação, e a projeção de imagem de herói de salvador para Getúlio Vargas seguindo em parte, inspirações nos modelos totalitários nazistas de difusão ideológica. Para Vargas, deveria ser estimulada a consciência de que "as massas escolares" no Estado Novo deveriam deixar "no futuro" de serem "desordeiras, desviantes ou

---

<sup>1</sup> **Organização Nacional da Juventude** - O primeiro projeto acabado de criação de uma organização da juventude foi apresentado em 1938, patrocinado pelo ministro da Justiça Francisco Campos. Segundo esse projeto inicial, a Organização Nacional da Juventude seria uma instituição de âmbito nacional e caráter paramilitar, nos moldes das organizações similares então existentes nos países fascistas. O projeto de Francisco Campos determinava ainda que todas as instituições de educação cívica, moral e física existentes no país deveriam se incorporar e subordinar à organização, que dessa forma já nasceria com grande potencial mobilizador. Esse projeto, porém, foi duramente combatido no interior do próprio governo. O ministro da Guerra, general Eurico Dutra, por exemplo, contrariado com o caráter paramilitar previsto para a organização, denunciou a inspiração externa do projeto, estranha às tradições do Brasil. Com adversários desse porte, o projeto foi sucessivamente reformulado, absorvendo contribuições decisivas de Gustavo Capanema, ministro da Educação. Na versão final, a organização desfez-se de qualquer traço que a fizesse parecer uma milícia, mantendo-se apenas como um movimento de caráter cívico, voltado para o culto dos símbolos nacionais.. Foi com essas características que foi criado, em março de 1940, o movimento da Juventude Brasileira. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas/1/anos3745/PoliticaAdministracao/OrganizacaoNacionalJuventude>, visitado em 19/03/2019.

revolucionárias, para se tornarem um recurso político capaz de garantir a segurança e a estabilidade do regime” (PARADA, 2009 p.49).

Em busca de uma nacionalização para os cidadãos, vemos que as mudanças das mentalidades estavam diretamente relacionadas com as vontades políticas da época. A princípio, um dos atos mais radicais foi o abolir da disciplina de História nas escolas. Mudança promovida pelo Estado Novo que acabou substituída por Educação Moral e Cívica tinha a intenção de construir um novo pensar, agora guiados para projeção de progresso e ordem pertinente ao Estado. Para o governo era importante impossibilitar nas novas gerações o refletir acerca do passado para não gerar expectativas de mudanças e revoltas no futuro. Analisando essas primeiras ações de acordo com os métodos historiográficos, podemos constatar que todas essas decisões e ações expostas, em resumo, estavam baseadas em estratégias de poder, de dominação e de controle da população. Foucault (1979), em seu livro *Microfísica do poder*, identifica três movimentos de dominação comuns no ocidente para alicerçar essa dominação, são eles: o **poder soberano**, os **poderes disciplinares** e o **biopoder**.

“O poder soberano seria uma forma de poder que se exerce sobre a terra e os homens e que estaria fundamentado em torno e a partir da existência física do soberano. Já os poderes disciplinares não seriam, pois, de modo algum transcritíveis nos termos de soberania; ao contrário, sua existência “abstrata” e “anônima” estaria fundamentada em sistemas contínuos e permanentes de vigilância.” (FOUCAULT, 1979, p. 183)

Para Foucault (1979) é na institucionalização das escolas, dos hospitais, dos quartéis, das prisões entre outros ambientes denominados por ele como “instituições de sequestro” que se desenvolve eficazmente este plano de dominação. Para obtenção da eficácia nesta aplicação, a estratégia se baseia primeiramente na individualização do sujeito e em seguida no uso de técnicas disciplinares para docilizá-lo. Neste contexto, percebemos já de antemão, que ao utilizar o poder disciplinar, Vargas classifica os cidadãos e seus corpos como máquinas, objetivando adestrá-lo para transformá-lo em um instrumento útil aos interesses políticos e econômicos. O conjunto desses corpos individualizados, agora trabalhando coletivamente, juntos para um ideal é o que Foucault nomeia como o biopoder. Este terceiro poder, diferente do poder disciplinar e do poder soberano, se processa como uma tecnologia voltada para o “fazer viver” e o “deixar morrer”, ou seja, se encarregará da preservação da vida, eliminando tudo aquilo que ameaça a preservação e o bem estar da população.

Neste entendimento, em resumo, podemos perceber que o próprio Getúlio Vargas seria neste plano a presença física do poder soberano. Já as escolas, as instituições de artes, os heróis e os símbolos, o poder abstrato. O biopoder seria todos os grupos formados pelos

coletivos presentes nestas ações de controle social. E assim, o uso da arte e dos grupos de artistas entra nesta ação direta com o cidadão como uma ferramenta para formação do poder e difusão do Estado.

Ainda, baseado em conceitos de Foucault, esta pesquisa não se debruça na ótica do poder monopolizado pelo Estado, mas sim em um poder baseado nas relações sociais e interesses pessoais estabelecidos através de uma rede de “micropoderes” presentes nos indivíduos e nas suas práticas. A análise não se vislumbrará no poder partindo do centro (que é entendido como o Estado), mas das periferias e os seus agentes influenciadores, estando ligados nas disputas de poder e nas reações que desenvolvem estes envolvidos no processo. É analisando as relações de poder nos níveis periféricos da sociedade, as transformações e ressignificações, que se podemos ter uma noção melhor de como ele torna-se onipresente em todas as estruturas sociais. O próprio Foucault afirma o seguinte:

“em primeiro lugar: não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se, ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento” (FOUCAULT, 1979, p. 182)

Se o ensino e as práticas das artes passam a ser vigiados, classificados e oferecidos pelo Estado, estruturalmente devemos perceber as mudanças significativas destas intervenções materiais e filosóficas. Seguindo a preocupação de Foucault, de dar conta do modo como se deve buscar compreender o “nível molecular de exercício do poder” (MACHADO, 2009, p. 169), observamos que neste período, estilisticamente, a arte aponta para certos combates conscientes. O esteticismo romântico passa a ser evitado e excluído das produções. Os rumos do fazer artístico volta-se para uma busca de se criar uma arte social e nacional, que pudesse ser instrumentalizada para uma ação partidária e disciplinar, e por consequência, todas elas tornam-se um veículo de promoção para as reformas político-culturais, que de certo modo, parecia a todos intelectuais e governistas preocupações similares, urgentes e necessárias. Daí já partiremos para elucidar uma relação direta de micropoderes influenciando o poder do maior do Estado.

Antes, é importante entendermos que ao falarmos do poder disciplinar, este não será interpretado como uma instituição, nem como um aparelho do Estado. O classificaremos sobre a ótica foucauniana como uma técnica de controle que tem seu funcionamento baseado na criação de uma rede que vai atravessar todas as instituições e os aparelhos do Estado. É um

instrumento que parte da premissa da atuação em cima dos corpos humanos, que utilizará da punição e da vigilância como principais mecanismos de adestramento e de docilização do sujeito. Perceberemos que essa técnica visa adequar os cidadãos às normas estabelecidas pelas instituições, como numa indústria repleta de processos de produção, e a partir desta “tecnologia” de disciplinar o corpo, será construído o sujeito com utilidade e docilidade para uso do Estado.

Assim, é a partir do governo provisório de Vargas, que mais do que nunca, seguindo uma corrente mundial, outra grande mudança passa pela identidade humana, que agora perpassa por uma construção de identidade cultural. É neste âmbito, que o ar revolucionário dado ao momento e as transformações sociais e culturais, também forçaram que os artistas tivessem opções políticas e um engajamento intelectual. Em paralelo, ao mesmo tempo em que era proibido o ensino da história nas escolas, como mencionamos, antagonicamente, os artistas deveriam se interessar pela história e a inclusão da cultura do Brasil em sua arte. Agora para esses artistas intelectuais era preciso conhecer o país para poder transformá-lo. E para conhecer o país era preciso não só analisar o presente, como estudar o passado e reviver as origens daquele povo para se conhecer em definitivo e passar a existir como nação. Mas essas ações não seriam de um todo libertária e identitária. Além disso, não iriam propiciar a reflexão acerca dos problemas das populações. Ela estaria basicamente ligadas apenas à criação de uma imagem figurativa de cidadão brasileiro, feliz, ordeiro, pacífico e trabalhador, imagem projetada que atenderia ao desejo do Estado.

Nesta ótica, é construído neste mundo em ebulição e em busca de uma identidade própria, um projeto de cidadão que pudesse reconhecer a cultura local como um patrimônio de identificação. Por consequência, as estratégias que se seguiram acabaram por excluir ou readaptar a cultura europeia, e a valorizar, de certo modo, das práticas folclóricas e culturais brasileiras, incluindo-as como temas de diversas linguagens das artes eruditas a fim de dar a ela uma nova cara e forma de exaltação, que também seria exaltar a pátria e o “ser brasileiro”.

A institucionalização das artes e das práticas pelo Estado que iremos adentrar e expor a seguir, serão analisadas já de antemão na sua metodologia de aplicação, na estruturação, abrangência e efeito. Para isso, nos baseamos nas técnicas de controle que Foucault (1979) que as classificou de técnicas “Panópticas”. Considerando que “o Panóptico pode ser utilizado como uma máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos” (FOUCAULT, 2010, p. 193), veremos que através destas técnicas disciplinares, a capacidade de penetrar no comportamento do sujeito tornou-se eficaz nos métodos propostos,



atingindo uma grande massa e influenciando gerações. Para o governo, usar técnicas panópticas funcionava como um “laboratório de poder”, que conseguiria descobrir objetos fundamentais para o aumento do saber sobre as técnicas de poder disciplinar.

A crescente industrialização, a energia elétrica, os carros, as greves, revoluções e revoltas, impulsionaram os artistas a participar e a não estar alheios à política e a intelectualidade. Era crescente a organização de movimentos de artistas de diferentes linguagens, como: atores, músicos, compositores, poetas, escritores e jornalistas que resultou na Semana da Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1922 no Teatro Municipal. Este evento se tornou o marco da modernidade brasileira e passou a influenciar significativamente as ações artísticas, educacionais e imagéticas que se seguiram. O movimento não se resumiu apenas a uma semana de apresentações, tampouco se restringiu a cidade de São Paulo. Assim a Exposição Universal do Rio Janeiro de 1922 e a Semana da Arte Moderna de São Paulo, fizeram parte da agenda oficial comemorativa ao *Centenário da Independência*, e por esta proposta, já percebemos a sua ligação direta com a exaltação da pátria e o caráter nacionalista presente na sociedade da época.

Surgem neste período personalidades importantes. Uma destas figuras, que têm significativa importância para a criação de um modelo nacionalista de fazer e influenciar a arte foi o polímata Mário de Andrade (1893-1945). Com suas obras, pesquisas e críticas, junto a outros artistas influenciaram significativamente os rumos e o refletir da arte no país. Mário de Andrade chefiava a crítica com outros modernistas questionando sempre a falta de uma identidade brasileira nas artes aqui produzidas. Criticava abertamente o desconsiderar da arte popular e folclórica oriundas das misturas culturais no Brasil em detrimento e manutenção da base de influência nos modelos e padrões europeus, tais críticas eram uma constante na sua escrita. Assim, influenciou a busca de uma então renovação das manifestações com tendências mais vanguardísticas que, ao mesmo tempo, expressassem uma identidade nacional. Em 1928 Mário de Andrade escreve no *Ensaio sob a Música Brasileira* uma constatação, muito antes do governo provisório de Vargas, que “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização” (1972, p.18). Como já mencionado, vemos a constatação em Mário de Andrade, já naquele período, percebia que a arte no Brasil estava e deveria estar voltada ao social:

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística é desinteressada, não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (ANDRADE, 1972, p. 13)

O nacionalismo era emergencial e gritante para indivíduos e grupos. Mas torna-se uma ideologia movida a interesses. Para ele a arte, seja qual for, não poderia ser mais julgada nacional ou não. Afirmava que “por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico” (ANDRADE, 1979, p. 18). É importante ressaltar que este conceito se estende às demais linguagens. Ainda para ele “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social” (1979, p.19).

Vemos assim que a “ideologia nacionalista” do momento e que inspirou o governo Vargas, é conceitual. Para isso, partiremos da seguinte afirmação de Mário de Andrade “O critério de música brasileira para a atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação” (1979, p.19). Se nos apoiarmos nas ideias presentes nas definições do sociólogo Karl Mannheim (1968) e da filósofa Marilena Chauí (2001), veremos que nesta sociedade dividida em classes sociais existem visões de mundo e interesses divergentes. A ideologia nacionalista não envolve simplesmente na teoria ou ideário, ela é conjunto sistemático de ideias que definem e comandam as atividades práticas de pessoas, grupos e/ou entidades específicas. Assim, especificamente este conceito está intimamente ligado a um conjunto de ideias e concepções de mundo de um grupo em específico – seja ele um grupo dominante, que detém poderes políticos e econômicos naquela sociedade, ou ainda sejam aqueles que tenham influências em um contexto histórico-social determinado. É importante percebermos que essas ideias ideológicas passam a ser difundidas na sociedade como verdades coletivas e absolutas, mas se olharmos o momento histórico, veremos que a ação tem a função de ocultar a divisão dessa mesma sociedade em grupos que defendem interesses e visões de mundo divergentes. E ao seguir, com a implantação do Estado Novo “contra um movimento comunista”, essa ideologia pretende garantir a manutenção da ordem vigente e posição desse grupo no meio social. É como cita Marilena Chauí (2001, p. 86), a ideologia transforma “as ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos e para todos os membros da sociedade”.

A institucionalização das artes pelo Estado era apontada como a salvação das práticas das artes na década de 30. Em abril de 1930. Luciano Gallet lançou Jornal O Globo de 22/04/1930 no Rio de Janeiro, o incisivo artigo “Reagir”, com ferozes críticas à decadência da prática e da vida musical e artística carioca:

“A música atravessa entre nós um período de mal estar visível. [...] Esse estado agravou-se pouco a pouco de três anos para cá. [...] As principais causadoras e primeiras responsáveis pela atual degradingada musical eram as rádio-sociedades, que espalham música ruim, sem o menor critério de seleção. [...] As rádios lançaram

ainda os ‘artistas-populares’, compositores-de-assobio, executantes-de-ouvido, cantores-ignorantes, acumpliciadas com as editoras de partituras e de discos”.

Abertamente foi a primeira vez que houve uma feroz campanha gerenciada por Gallet que não se limitou apenas em apresentar críticas e denúncias acerca do fazer artístico, é dele a proposta de uma grande campanha de soerguimento do gosto artístico-musical, com o indispensável apoio dos governos, que deveriam “zelar pela conservação do gosto-de-arte intuitivo dos brasileiros”. Ele atribuiu principalmente a música, linguagem mais forte na época, a responsabilidade iminente e necessária do desenvolver de um “gosto pela música coletiva, desde as escolas primárias até a fundação de corais, como o melhor meio de formação musical.” (SILVA, 2009, p.23).

Há de se notar, que mesmo apresentando inspirações nacionalistas, mais uma vez o Brasil incorpora o modo de vida europeu como forma de civismo, de arte e de educação através do canto orfeônico. Em 1930, Villa-Lobos passou uma grande temporada na Europa. Ao retornar para o Brasil trouxe consigo um projeto de educação musical para o país com ideias nacionalistas motivados por sua admiração a educação musical dos países europeus aos quais visitou. Almejando a sua aplicação a qualquer custo, ao chegar, logo o apresentou a Júlio Prestes (candidato à presidência da república), mas com a vitória dos correligionários de Getúlio Vargas, o seu plano de educação musical nacional entrou em vigor no governo provisório de Getúlio, em 1931.

Vista como percepção imediata e utilitarista para alicerçar os moldes políticos e sociais, juntamente com o ensino de trabalhos manuais, o governo Vargas introduz na educação o ensino da música através do projeto “de Canto Orfeônico”<sup>2</sup>. Criado pelo compositor Heitor Villa-Lobos, estava relacionada diretamente com as metas de difundir ideias de coletividade e civismo no seio de uma educação nacionalista. Essa transformação ocorreu impulsionada pelo “Manifesto dos Pioneiros”<sup>3</sup> de 1932, por meio do qual se buscou a elaboração de um plano educacional para o Brasil.

---

<sup>2</sup> 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,2005. p. 24).

<sup>3</sup> O “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova” consolidava a visão de um segmento da elite intelectual que, embora com diferentes posições ideológicas, vislumbrava a possibilidade de interferir na organização da sociedade brasileira do ponto de vista da educação. Redigido por Fernando de Azevedo, o texto foi assinado por 26 intelectuais, entre os quais Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto, Lourenço Filho, Roquette Pinto, Delgado de Carvalho, Hermes Lima e Cecília Meireles. Ao ser lançado, em meio ao processo de reordenação política resultante da Revolução de 30, o documento se tornou o marco inaugural do projeto de renovação educacional do país. Além de constar a desorganização do aparelho escolar, propunha que o Estado organizasse um plano geral

Em 1932, o Secretário de Educação Anísio Teixeira (um dos principais idealizadores da Escola Nova) cria mais uma instituição de regulação e promoção da arte, a SEMA - Superintendência de Educação Musical e Artística, a qual Villa-Lobos foi fundador e presidente (LISBOA & KERR, 2005. p. 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. p.6).

O projeto de Canto Orfeônico de Villa-Lobos possuía como estratégia a aplicação e ampliação do ensino de música coral a começar nas capitais brasileiras, logo em seguida, estenderem-se para todo restante do país, interiorizando as ações, fato que ocorreu fortemente em 1942. A ampliação a cada ano da inserção do canto orfeônico nas escolas culminou diretamente na criação em 1942 do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro, que promovia mega-apresentações, com mais de 40 mil cantores, realizadas em estádios de futebol, pois era único lugar que comportava tantos cantores e público. Tal abrangência nacional era o diferencial da proposta de educação via Canto Orfeônico. Este método foi amparado na relação entre música, arte, folclore para um nacionalismo cívico. Foi neste período que se fortificou a consideração da arte popular e folclórica tão defendida por Mário de Andrade anos antes, como as expressões eruditas originais brasileiras. Essas teorias foram defendidas pelos modernistas que adquiriram com grande repercussão e inúmeros adeptos, sendo um deles a Escola Nova e a pedagogia liberal progressista (AMATO, 2008, p. 4). Essa nova pedagogia observava as propostas de Villa-Lobos com otimismo, pois ele fazia acreditar a todos que seria o marco do nascimento de um novo Brasil após a década de 1930, que estava diretamente compatível com os ideais do governo. Essa prática perdurou no sistema educacional por três décadas (LISBOA & KERR, 2005. p. 417).

Desde a saída de Washington Luiz (que fora deposto da presidência), Villa-Lobos procurou se aproximar da nova situação política, e assim fez publicar, travestido de entrevista, um artigo ou texto intitulado “A arte, poderoso fator revolucionário” em O JORNAL, de 11/01/1930, aos quais trazemos os respectivos trechos onde podemos observar intencionalidades:

Não é que eu, como artista, pense em dar [...] mais importância à arte que à política e à economia, tão bem cuidadas pelos homens que a revolução colocou nos cargos de responsabilidade da vida brasileira. [...] Pode-se] alimentar uma grande esperança de que, dentre os homens que a revolução vai utilizar para levar a efeito sua obra construtora, surja um capaz de enfrentar corajosamente os problemas do

encaminhamento da arte brasileira, pelos caminhos que já se acham abertos por alguns dos grandes valores que possuímos e que se fizeram sozinhos. A revolução, trazendo à tona tudo o que necessita remodelação urgente, não deixará, estou certo, de considerar os aspectos da educação artística do brasileiro [...]. Pelo lado da educação oficialmente mantida [...] chegamos ao lamentável caso de registrar, na direção de estabelecimentos técnicos dessa natureza, nomes que eram dos maiores eleitores dos governos depostos. [...] Sofri e continuo a sofrer o vitupério dos conservadores que não me compreendem, porque permaneceram marcando passo nas fileiras da retaguarda. A obra da revolução se completará com a renovação artística que eu sinto virá aí entre as reformas imprescindíveis para que o Brasil possa conquistar o lugar que lhe cabe no mundo. (VILLA-LOBOS, 1930, p.23)

Como observamos em seu discurso acima, a intenção não era de dizer que haveria um herói que traria essas almeçadas mudanças, mas sim de despertar essa procura e de se colocar como a melhor alternativa de herói para salvar as artes, ao afirmar “dentre os homens que a revolução vai utilizar para levar a efeito sua obra construtora, surja um capaz de enfrentar corajosamente os problemas do encaminhamento da arte brasileira”. Ele era quem tinha a solução de encaminhamento da arte para um ideal de obra que se construía com a revolução. Podemos confirmar em definitivo que falava de si nesta entrevista, ao lermos um material em livreto, publicado em 1942 pelo governo Vargas intitulado “*A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*” que trás a seguinte afirmação do compositor:

“O movimento renovador de 1930 traçava com segurança novas diretrizes políticas e culturais [...]. [...] era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro de minha Pátria. [...] E resolvi iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crente de que o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. (1942, p. 18)

Em entrevista dada à Folha de São Paulo em 15 de novembro de 2009, o historiador musical José Ramos Tinhorão, que na época era um estudante do Coral ligado ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e fez parte do coral formado pelas 40 mil vozes no estádio de São Januário no Rio de Janeiro avalia que a relação do maestro com a ditadura varguista (1937-45) era um "jogo duplo", assim vemos que era uma relação de poder e de micropoderes.

"Hoje, tenho a clara convicção de que o sistema (o Estado Novo) usou Villa-Lobos. Por que foram chamá-lo, e não a outro, para fazer esse papel? Porque viera da Europa e era o maior compositor erudito do Brasil, à época. Nesse sentido, usou Villa-Lobos pelo seu nome e pelo fato de ser preocupado com essa história de canto coral etc. Villa-Lobos, por sua vez, como passou a ter poder de decisão [na política cultural do Estado], determinou o repertório que as professoras [de música] deviam ensinar nas escolas para as apresentações no estádio. E, com isso, fez uma coisa que, no fundo, queria: difundir o cultivo da música por meio do canto coral. (...) Villa-Lobos, maestro da ditadura [do Estado Novo]". Era um jogo duplo: ele se aproveitou do fato de o governo ter interesse nisso [a música], e o governo se aproveitou do fato de ele ser o grande nome que poderia ser usado para essa política [cultural]". (MENDES, 2009, p 01)

Assim como D. Pedro II e a monarquia usou Carlos Gomes e suas óperas como difusor do poder monárquico e seus dos ideários, Vargas usou de Villa-Lobos, sua música e práticas para a promoção das grandes transformações que pretendia. Como se percebe, neste período é que se consolida que a arte e os artistas estavam voltados numa perspectiva que vinculava as práticas e ensino ao aparelho do Estado, e que tais atos acreditavam, seriam decisivos para harmonizar e nacionalizar da população brasileira. Assim, uma série de projetos para a reforma do ensino artístico foi apresentada ao ministro Gustavo Capanema (dirigente do Ministério da Educação e da Saúde de 1934 a 1945) que, no entanto, não conseguiu ser concretizada na maioria dos casos (LINS, 2017, p. 7) por mais um jogo de micropoderes e interesses pessoais.

[...] pode-se notar a existência de dezenas de sugestões apresentadas por Villa-Lobos, Luciano Gallet, Mário de Andrade, Magdalena Tagliaferro, Eros Volússia e Luiz Heitor, entre outros, para que se implantasse uma política em favor da *cultura nacional*. Em contrapartida, nem sempre os burocratas do Ministério da Educação e da Saúde interessavam-se pelas propostas enviadas. A prática do clientelismo, a relação pessoal entre o Chefe da Nação e seus subordinados acabava por deglutindo propostas mais profissionais ou mais presas a um saber competente. (CONTIER, 1998, p. 28)

Em meio aos embates, coube ao então formado Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) o direcionamento das ações de veiculação da produção erudita e popular brasileira. Era essa a grande oportunidade de consolidar o sentimento de nacionalidade. O rádio, ferramenta de comunicação que mais se popularizou na época, adentra fortemente com seus programas, conteúdos e repertórios nas práticas para a educação cívica. A obra de Villa-Lobos e sua proposta de ensino do canto orfeônico estavam presentes na política do D.I.P. Tudo era amplamente divulgado na perspectiva eufórica da implantação do governo varguista, que vendia o caminho para a modernização da sociedade brasileira. O empenho de Villa-Lobos fora tamanho e se estendeu para além das formações dos corais orfeônicos, mas também para divulgação desse novo estilo de música nacional que incorporava elementos folclóricos e étnicos nas suas composições, acreditando que estaria também alicerçando uma nação forte e identitárias “[...] ele admirava todos os processos revolucionários que redundaram na instauração de um Estado Forte, capaz de interferir diretamente na vida cultural, dando respaldo à música nacionalista” (CONTIER, 1998, p. 25).

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesta trabalho ainda ficarão algumas perguntas a serem esclarecidas, como: Por que a maioria se deixa manipular por uma minoria que acredita ser detentora do poder? Como as

instituições sociais formam seus discursos de poder diante dos sujeitos? Como os sujeitos se comportam diante da situação de dominação frente às instituições? Por que alguns afirmam ter o poder e outros acreditam que não possuem nenhum tipo de poder? Essas e outras questões motivarão o prosseguimento desta pesquisa em outras oportunidades que essa pesquisa não daria conta de resolver. A escolha do francês Paul Michel Foucault, teve como critérios analisar basicamente que as ações do governo Vargas podem ser entendidas de acordo a conceitos das obras *Microfísica do poder*, *Vigiar e punir* de Foucault. Com o modelo de pesquisa que Foucault chama de genealogia do poder, no qual se investiga o fenômeno do poder não a partir de uma perspectiva macro, uma análise das estruturas do Estado, mas do micro, no qual há uma diluição do podemos ver que ainda falta muito para entender nos vazios que ainda há no entendimento do período Vargas e daquela sociedade e seus setores. Portanto, baseado nas investigações de Foucault e em toda a problemática apresentada é possível afirmar que o poder existente neste período foi sim baseado “nas relações de poder” de variados grupos, praticada nos diferentes setores, através de diferentes indivíduos da sociedade. Assim, podemos esquecer da ideia de que o poder era uma propriedade exclusiva do Estado, das instituições e das altas classes sociais, mas que também, classes tidas como inferiores, ascenderam neste período a uma intelectualidade e influenciaram, assim fugimos de uma interpretação limitada do poder.

#### **4 REFERÊNCIAS**

- ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963. 420p.
- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical. Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013. 262p.
- AMATO, Rita de Cássia F. *Momento brasileiro: reflexões sobre o Nacionalismo, a educação musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos*. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Madrid, vol. 5, n. 2, 2008.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CAPELATO, Maria Helena Rodim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950, 410p. (ver p. 339-344).
- BARROS, C. Paula. *O romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: A Noite, s.d., 218p.
- CHAUÍ, M. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1992, Caderno 6-15.
- ENDO, Maíra. *A auto-organização no campo da arte no Brasil | 1930 – 1970*, São Paulo, 2012.
- FERREIRA, Jorge. *As Repúblicas no Brasil: política, sociedade e cultura/ Jorge Ferreira*. Niterói: Editora da UFF, 2010.
- FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. “Bases pra a organização da música no Brasil”. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, nov. 1930.
- \_\_\_\_\_. “Pela organização da música no Brasil”. *Ilustração Musical*, Rio de Janeiro, fev. 1931.
- FORNERO, Giovanni. “Genealogia do Poder”. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de História*. 5ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2007.

- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. Trad. Mana Ermantina Galvão – São Paulo: Martins fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. História da loucura. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. História da sexualidade: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. Microfísica do poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979. \_\_\_\_\_. Segurança, Território, População. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. Vigiar e Punir. Trad. Raquel Ramallete. 38ª ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2010.
- GALLET, Luciano. “Reagir”, O Globo, 22/3/1930.
- ISNIK, José M. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José M. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 62, jan./abr. 2008.
- 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.
- MANNHEIM, K. Ideologia e utopia. Rio de Janeiro, Zahar, 1976. 2. GIANNOTTI, J.A. Origens da dialética do trabalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1986. p. 10.
- MENDES, Euclides Santos. *Villa-Lobos também se aproveitou do Estado Novo*. São Paulo 2019.
- MICELI, Sérgio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão. In: MICELI, Sérgio; GOUVEIA, Alice. *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE; FINEP; IDESP, p. 9-33, 1985.
- MUSEU VILLA-LOBOS. Álbuns de recortes de periódicos organizados por Arminda Villa-Lobos, digitalizados com apoio da Fundação Vitae (fonte principal).
- NOGUEIRA, Isabel (org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. (Porto Alegre) Palotti, 2005, 300p.
- NUNES, Mário. 40 anos de Teatro. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4v
- PAULA, AEH. A relação do Estado e os sindicatos sob uma perspectiva territorial São Paulo: Editora UNESP, 2015, 261.
- PARADA, Maurício. O calendário Cívico do Estado Novo / As cerimônias cívicas como objeto: o conceito de “cerimônias sintéticas. In: *Escudando Corpos e Criando a nação: Cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2009.
- PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do cordão*. Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000, 100p.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SCHARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 131.
- SILVA, Flávio. *Música Brasileira – Saneamento e difusão entre 1930 e 1945* (segundo lugar em concurso de monografias promovido pela Academia Brasileira de Música, 2004. 106p.
- VARGAS, G. *As diretrizes da nova política do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympico Editora, s.d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, (1942). 69p.