

VILLA-LOBOS E A EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL: SUBSÍDIOS PARA UMA AVALIAÇÃO CRÍTICA

Fernando Pacífico Homem

Doutorando pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atuou como primeiro flautista na Orquestra Sinfônica Brasileira e integrou o Quinteto Villa-Lobos no Rio de Janeiro. É professor de Flauta Transversal da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU-UEMG), músico da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Bolsista pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

fpacificohomem@yahoo.com.br

Maria da Conceição Costa Perrone

Mestre e doutora em Etnomusicologia na Universidade Federal da Bahia. Professora da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em piano e pesquisadora na área de Musicologia e História da Cultura. Como bolsista da CAPES, estudou flauta, cravo e fortepiano na Holanda (1984-1986).

costaperrone@gmail.com

Resumo

Neste ensaio, fornecemos informações e subsídios para um julgamento crítico do papel exercido pelo compositor Heitor Villa-Lobos dentro da educação musical no Brasil na época da Ditadura Vargas, também conhecida como Estado Novo.

Palavras-chave: Educação Musical; Villa-Lobos; canto orfeônico; guia prático.

Introdução

A associação de compositores a regimes ditatoriais e sua utilização como ferramenta de manipulação das massas é algo bastante comum na história da música. Partindo desse pressuposto, associa-se Wagner ao nazismo alemão, Mascagni e Casella ao facismo italiano, Shostakovich ao comunismo russo e Villa-Lobos à Ditadura Vargas.

Seria Villa-Lobos um mero instrumento do Estado Novo¹? Ou teria ele sabiamente se aproveitado do contexto histórico e do regime político vigente para disseminar suas ideias sobre a formação humanística através da música no Brasil?

Neste ensaio será abordada a questão específica de Villa-Lobos desde o início de sua trajetória, passando por sua opção pelo nacionalismo musical, seu primeiro emprego oficial, a implantação de seu projeto de educação musical baseado no canto orfeônico, as relações do compositor com o regime político na época do Estado Novo e as críticas que sofreu. Ao oferecer tais subsídios, proporcionamos ao leitor a oportunidade de fazer sua própria avaliação crítica sobre a atuação do compositor nesse processo e seu papel na educação musical do Brasil.

O surgimento de uma “nova tendência”

No início do século XIX quase toda criação e produção musical ocidental estava compreendida no eixo Alemanha, França e Itália. Os músicos e compositores da maior parte do mundo eram oriundos desses três países ou buscavam neles suas referências, estudos e ideais interpretativos. O grande desafio histórico para uma nova estética nacional, calcada nas raízes da própria terra e no folclore, partiu de um movimento em oposição à hegemonia alemã.

Uma das primeiras manifestações tipicamente nacionais partiu do compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857). Após passar um período estudando composição na Itália, Glinka voltou à Rússia e compôs, em 1836, a ópera *Uma vida pelo Czar*. Segundo ele próprio, baseada na nostalgia de sua terra natal, quando viveu afastado dela. A ópera foi sucesso na Rússia no ano de sua composição. Apresentada em 1867 na Exposição Universal de Paris, a música causou espanto pela utilização de elementos estéticos do folclore russo em meio às harmonias ocidentais. Seguindo o caminho trilhado por Glinka, surge na Rússia, o famoso *Grupo dos cinco*: Balakiev, Borodin, Cui, Mussorgsky e Rimiski-Korsakov, cujo objetivo era compor em um

1 Convencionou-se chamar de Estado Novo o regime político brasileiro implantado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que durou até 29 de outubro de 1945. O período foi caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

estilo de caráter que fosse genuinamente russo. O fenômeno, que seria batizado como nacionalismo, extrapolou as fronteiras da Rússia, atingindo outros países como a Boêmia (Tchecoslováquia) através de Smetana e Dvorak; a Noruega, com Grieg e o Brasil, com Villa-Lobos.

O século seguinte

A corrente nacionalista consolidada na segunda metade do século XVIII, tendo como marco musicológico o já referido *Grupo dos cinco*, adentrou pelo século XX. Um dos pioneiros a utilizar metodologicamente a música de tradição oral na educação foi o húngaro Zoltan Kodaly (1882-1967), que, com a ajuda de Bela Bartók (1881-1945), recolheu e transcreveu cantos folclóricos não só húngaros, mas eslovacos, búlgaros, albaneses e de outros países do leste europeu. Foram estudados minuciosamente seus padrões rítmicos e melódicos, frequência métrica, modos e escalas, até então incomuns. Dando prosseguimento ao ideal nacionalista, vários foram os compositores que seguiram caminhos semelhantes, utilizando canções e material folclórico de seus países.

Os primeiros reflexos no Brasil

No final do século XIX, surgem no Brasil as primeiras tentativas tímidas de se compor uma música nacional. Não havia ainda coletas folclóricas. As primeiras foram realizadas pelo pernambucano Sylvio Romero (1851-1914), que em seu trabalho não registrou indicativos melódicos ou rítmicos. Radicado no Rio, Romero alcançou notoriedade como crítico literário e em 1883 publicou a obra: *Cantos populares do Brasil*, sem transcrições musicais. O Conservatório do Rio de Janeiro tinha dificuldades para sobreviver e, a partir de 1857, apoiou um ambicioso projeto para criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. A iniciativa foi proposta pelo imigrante espanhol José Amati e foi extinta em 1860, substituída no mesmo ano pela Ópera Lírica Nacional.

Das tentativas sempre cercadas de escândalos financeiros envolvendo o empresário Amati, o único compositor a se sobressair foi Antonio Carlos Gomes (1836-1896). O sucesso de sua primeira ópera *A noite no castelo* valeu o apoio do imperador Dom Pedro II, que lhe concedeu uma bolsa de estudos em Milão. Segundo Guérios (2003), a língua portuguesa, ainda o único elemento nacional presente nas óperas de Gomes, cedeu lugar ao italiano. Apesar do sucesso obtido com *Il Guarany*, cuja temática se baseia no drama indígena e luso-brasileiro, a música era tipicamente italiana, com notória influência de Verdi.

A música na República e o surgimento de Heitor Villa-Lobos

Com o advento da república em 1889, dois músicos se destacaram na tentativa de compor uma música nacional: Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Lévy (1864-1892). Nepomuceno trabalhou intensamente na estruturação de um campo profissional para a música erudita na recém-proclamada República. Entretanto suas canções (*Lieder*), apesar da língua portuguesa, eram influenciadas pela estética alemã. Já Lévy usou em sua música elementos étnicos da cultura popular brasileira, tendo citações africanas, do jongo e ainda do fadinho. Apesar da influencia italiana, suas obras são consideradas como precursoras de uma estética musical genuinamente brasileira. Por volta de 1920, o surgimento de Villa-Lobos (1887-1959) deu nova configuração do que estaria reservado ao futuro do nacionalismo brasileiro na música: uma releitura do folclore e da tradição oral.

Para Mário de Andrade, o nacionalismo brasileiro abriga diferentes estados de consciência: o primeiro ele chamou de “internacionalismo”, no qual se importavam músicas europeias dentro de uma temática nacional. Em uma segunda fase, o surgimento de uma consciência musical nacional já estava presente, mas de forma limitada. Apenas a terceira fase, da qual Villa-Lobos seria o expoente máximo, poderia ser considerada nacionalista e caracteriza-se pela pesquisa de melodias folclóricas, urbanas e indígenas como materiais para composição e educação musical à semelhança do que fizeram Bartok e Kodaly² na Hungria.

A inclusão da música no ideal pedagógico do início do século XX

Baseado nas ideias do educador norte americano John Dewey³ e do sociólogo francês Emile Durkheim⁴, surge no Brasil, em 1927, um movimento pedagógico batizado de “Escola Nova”. Esse movimento defendia a ideia da reconstrução nacional ampla através da educação, priorizando a escola pública obrigatória voltada para os interesses do aluno. Acompanhando a modernização do país durante a década de 1920, vários estados brasileiros sob o comando de jovens intelectuais como Anísio Teixeira, Fernando Azevedo, Lourenço Filho e Rodrigo de Campos promoveram reformas educacionais baseados nos princípios da Escola Nova. Dentro desse ideal, a arte deveria ser retirada do pedestal elitista em que se encontrava e colocada no centro da comunidade.

Na escola, o ensino de música não deveria mais se restringir aos alunos talentosos abastados ou às prendas das jovens ricas enquanto esperavam o casamento, mas

2 Ambos acreditavam que o estudo musical infantil deveria partir das canções folclóricas de seus próprios países de origem.

3 John Dewey (1859-1952): filósofo, pedagogo e escritor norte-americano. Foi um pioneiro em psicologia funcional e representante principal do movimento da educação progressiva norte-americana durante a primeira metade do século XX.

4 Emile Durkheim (1858-1917): filósofo e sociólogo francês. É considerado um dos pais da sociologia moderna, tendo sido o fundador da escola francesa, posterior a Marx, que combinava a pesquisa empírica com a teoria sociológica. É amplamente reconhecido como um dos melhores teóricos do conceito da coesão social.

ser acessível a todos, contribuindo para a formação integral do ser humano. Em simbiose com esse pensamento, surge o movimento modernista nacionalista liderado por Mário de Andrade (1893-1945). Poeta, musicólogo, historiador, pianista e crítico de arte, ele foi figura central e força motriz da Semana de Arte Moderna de 1922. O evento reformulou a literatura, as artes visuais e os conceitos artísticos até então vigentes no Brasil. Defensor de uma estética genuinamente brasileira, Mário de Andrade defendia a função social da arte, a valorização do folclore e da música popular. Coube a Villa-Lobos a tarefa de unir as novas tendências artísticas ao novo projeto educacional da época, colocando em prática um modelo de educação musical cujo alcance, como se verá a seguir, jamais foi alcançado no país.

Os primeiros contatos políticos de Villa-Lobos para a implementação de um novo projeto

O início da década de 1930 foi particularmente difícil na vida de Villa-Lobos. Recém chegado de Paris, onde conseguia relativo sucesso de suas composições e se mantinha sob os auspícios de seu rico mecenas Carlos Arnaldo Guinle, o compositor viu-se subitamente obrigado a garantir sozinho seu próprio sustento. Os irmãos Guinle já haviam deixado claro que não mais continuariam financiando sua estada em Paris. De volta ao Brasil, o compositor continuava alimentando o firme propósito de angariar fundos para voltar a Europa o mais cedo possível. Uma temporada de concertos em São Paulo, conseguida a duras penas através da senhora Olívia Penteadó, estava longe de assegurar os recursos para seu objetivo.

Ao realizar seu último concerto programado para São Paulo ainda em 1930, o compositor vivia uma situação atípica: não dispunha de recursos, já havia composto uma vasta obra que não lhe angariava renda para conseguir sobreviver e se viu obrigado a atuar como intérprete de violoncelo, algo muito distante de sua realidade (GUÉRIOS, 2003, p. 167).

O fim da temporada de concertos em São Paulo coincidiu com o início da Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas. Após a vitória dos revolucionários, a primeira providência de Vargas foi dissolver o Congresso, as Assembleias Legislativas e Câmaras de Vereadores sob o pretexto de acabar com os vícios da velha república. A queda da bolsa de Nova Iorque em 1929 coloca sob suspeita o liberalismo econômico e político, dando lugar a uma concepção intervencionista do Estado como responsável pelo equilíbrio social e econômico além de provedor das necessidades básicas da população.

A adesão de Villa-Lobos ao novo regime foi imediata. Estava ali a oportunidade de alguém de peso assumir a construção de um espaço para a arte brasileira, algo que se encaixava e servia perfeitamente ao ideal nacionalista da Revolução. Villa-Lobos,

vislumbrando as novas portas que se abriam, publicou vários artigos em jornais da época, exortando o novo regime e indiretamente oferecendo seus préstimos⁵. Ainda em 1930, Villa-Lobos travou relações com o interventor nomeado de São Paulo, João Alberto Lins de Barros, que era também músico compositor e pianista. O compositor o conheceu em um de seus concertos na capital paulista e passou a frequentar reuniões em sua casa.

No final daquele mesmo ano, o interventor patrocinou uma série de concertos de Villa-Lobos pelo interior do estado. O objetivo da excursão seria levar a música a um público que não tinha acesso a concertos nem contato com a música erudita. Estava aí iniciado o papel que o compositor teria nos próximos 15 anos como educador e civilizador. A Excursão Artística, como foi chamada, percorreu 54 cidades e era integrada pelo compositor que tocava violoncelo, sua então esposa, Lucília, ao piano, o violinista belga Maurice Raskin, a cantora lírica Nair Duarte, além dos pianistas Souza Lima e Guiomar Novais, que se alternavam entre os concertos. Foi o sucesso desse projeto que lhe abriu caminho para realizar e dirigir a primeira grande concentração coral de sua vida - *A exortação cívica* de maio de 1931.

Com o apoio do interventor, Villa-Lobos conseguiu pela primeira vez uma multidão para cantar e ouvir um programa que incluía a profonia *O guarani*, de Carlos Gomes; o *Hino nacional brasileiro*, o *Hino universitário*, também de Carlos Gomes além de suas composições *Na Bahia tem e Prá frente ó Brasil*. A imprensa colaborou com o evento, divulgando locais e horários de ensaios de acordo com as diferentes vozes. Professores de música e regentes de coro corresponderam ao chamado para ensaiar o povo em diferentes teatros à noite. Uma firma cedeu dez pianos para ensaios, e a polícia colaborou com a organização do evento enviando dois mil militares. No dia 24 de maio de 1931, no Clube de Futebol São Bento, Villa-Lobos regeu um coro com o número estimado de quinze mil vozes. O impacto e o sucesso da apresentação certamente foram decisivos para que o compositor abandonasse seus planos de voltar a Paris e se concentrasse em uma nova trajetória, que o levou a ocupar o posto de maior educador e disseminador da música de todos os tempos no Brasil.

O primeiro emprego oficial e a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística - SEMA

Após o sucesso da Exortação Cívica, Villa-Lobos ganhou prestígio e destaque na imprensa, mas seu principal apoiador político, o interventor do estado de São Paulo, João Alberto, deixou o cargo para se dedicar a iniciativa privada. Sem emprego e sem dinheiro, o compositor voltou ao Rio de Janeiro logo após um concerto de despedida da capital paulista em 21 de outubro de 1931. A mudança de situação só ocorreria

5 Vários dos artigos publicados pelo compositor em jornais da época estão relacionados em Guérios (2003, p. 169).

em fevereiro de 1932. Motivado pela criação do Serviço Técnico e Administrativo de Música e Canto Orfeônico, subordinado ao então Distrito Federal (Rio de Janeiro), Villa-Lobos redigiu um memorial intitulado *Apelo ao chefe do governo provisório*. O documento foi publicado no Jornal do Brasil de 12 de fevereiro de 1932. Nele o compositor anexou uma estatística na qual afirmava serem mais de trinta e quatro mil os artistas desempregados no país. Devido ao prestígio e notoriedade já alcançados pelo compositor na época, a estratégia produziu efeito imediato: alguns dias após a publicação, Anísio Teixeira, Secretário da Educação, o convidou para montar um programa de ensino do canto orfeônico nas escolas.

Em setembro de 1933, um decreto transformou o setor de Villa-Lobos numa superintendência subordinada ao Departamento de Educação do Distrito Federal: a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)⁶. Como superintendente, o compositor passou a ganhar um salário mensal de 24 contos de réis. Chefiava um *staff* de 94 funcionários entre professores, assistentes, datilógrafos, serventes e motoristas. Ainda em 1933, o compositor criou três níveis de cursos para professores que quisessem se aperfeiçoar no assunto, recebendo certificados de professores de música e canto orfeônico.

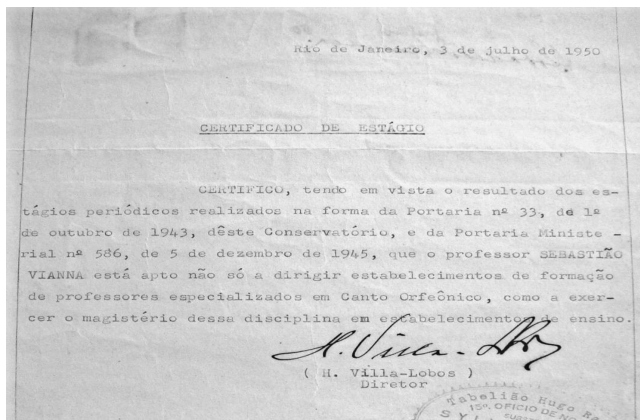


Figura 1 - Certificado de estágio no Curso de Professor de Canto Orfeônico concedido a Sebastião Vianna por Villa-Lobos, habilitando-o a dirigir estabelecimentos de formação de professores e a exercer o magistério dessa disciplina.

Fonte: Família Vianna – arquivo pessoal de Sebastião Vianna.

6 A SEMA, baseada na reforma que instituiu o ensino obrigatório de Canto Orfeônico no Município do Rio de Janeiro, foi criada através do Decreto n. 19.890 de 18 de abril de 1931. As atividades eram subdivididas em cursos de Declamação Rítmica e de Preparação ao ensino do Canto Orfeônico, destinados aos professores das escolas primárias. Também foram criados o Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico e de Prática de Canto Orfeônico, destinados à formação de professores especializados.

Em 1934 Gustavo Capanema assume o Ministério da Saúde Educação e Cultura. Homem afeito às artes e à cultura, Capanema convidou artistas e intelectuais para compor seu ministério. Tendo o poeta Carlos Drumond de Andrade como seu chefe de gabinete, sua equipe era integrada ainda por nomes como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Afonso Arinos, Cecília Meireles além do próprio Villa-Lobos. Foi o empurrão que faltava para a inclusão do canto orfeônico no currículo escolar brasileiro e a propagação da prática através dos espetáculos gigantescos.

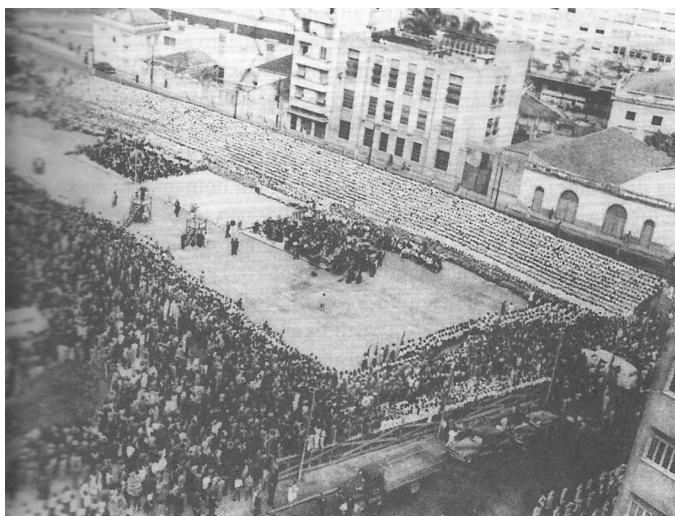


Figura 2 - Concentrações orfeônicas reunindo milhares de estudantes nas décadas de 1930 e 1940.

Fonte: GUÉRIOS, 2003, p. 193.

O canto orfeônico e o Guia Prático da Educação Musical

O canto orfeônico é uma prática vocal em conjunto originária da França do século XIX. A denominação “canto orfeônico” foi utilizada em 1833 por Bouquillon-Wilhem, professor de canto nas escolas de Paris, como alusão ao mito grego de Orfeu, poeta e músico. A prática já existia no Brasil bem antes de Villa-Lobos adotá-la. No início do século XX, João Gomes Júnior, professor de música, formou um coral orfeão de normalistas na Escola Normal de São Paulo. A iniciativa também foi seguida pelo educador Fábio Lozano, na Escola Normal de Piracicaba. Segundo Fonterrada (2005), tais iniciativas tiveram grande influência no projeto concebido mais tarde por Villa-Lobos.

No âmbito internacional, a pedagogia orfeônica desenvolvida pelo compositor se situa na mesma época do projeto educacional realizado por Zóltan Kodaly, na Hungria. Através do convite do governo da Tchecoslováquia, em 1936, Villa-Lobos participou do Congresso de Educação Popular em Praga. Encantado com o que viu, Villa-Lobos procurou imitar o projeto de educação musical de Kodaly, adaptando-o à realidade brasileira. O projeto baseado no canto orfeônico desenvolvido por Villa-Lobos estava centrado em três atividades básicas:

- 1- A organização da prática nas escolas, incluindo a formação de docentes;
- 2- A formação e apresentação de grandes concentrações orfeônicas;
- 3- A composição, arranjo e organização de canções folclóricas e universais voltadas ao processo pedagógico da educação musical (o “guia prático”).

Inserido em um processo pedagógico progressivo, o “guia prático” iniciava pela conscientização da pulsação e do ritmo e emissão de sons com seus respectivos nomes. O vocalismo de escalas era feito através da manossolfa (técnica de solfejo utilizada por Kodaly, no qual as mãos estabelecem a altura das notas). Finalizava com exercícios para consciência da harmonia e polifonia com peças em duas ou três vozes. Depois de adquiridos tais conhecimentos, o aluno estaria preparado para o estudo mais aprofundado do solfejo e da teoria musical.

A questão político ideológica

Desde a antiguidade clássica sabe-se que a música tem o poder de produzir um efeito moral na alma (*psique*) e no caráter (*ethos*) e, se ela tem esse poder gerador de diversos comportamentos, é claro que os jovens deveriam ser encaminhados e educados através dela. A noção de nacionalismo, patriotismo, formação moral e civismo estão profundamente interligadas à ideologia da exaltação da identidade cultural, desejável no Brasil no período conhecido como Estado Novo ou Ditadura Vargas.

O nacionalismo, tanto como movimento artístico quanto como ideologia, forneceu as principais ferramentas para a implantação do canto orfeônico de Villa-Lobos. Tal pensamento, como já foi dito, existia desde a própria gênese do canto orfeônico na França, uma vez que os ideais patrióticos e nacionalistas fundamentaram o sentimento de nação na construção de um Estado Nacional pós Revolução Francesa (1789).

Cabe ressaltar que a vinculação da ideologia nacionalista não se restringia ao âmbito artístico e musical. Toda política educacional do governo Vargas voltava-se para o aspecto nacionalizante da educação, valorizando a brasilidade e procurando afirmar a identidade nacional. A história nos revela a arte refletindo a ideologia e a tendência

vigente, cabendo ao artista, no melhor desempenho simbólico da sua arte, reproduzir o senso comum do seu tempo.

As críticas ao compositor e seu projeto

Além do grande número de pessoas que admiravam sua arte - não só o compositor, como também seu projeto de educação musical - havia também os que o criticavam. Para muitos, Villa-Lobos era um compositor excessivamente moderno, visto como alguém que queria transformar a arte nacional em música selvagem. Um de seus ferrenhos opositores era o crítico de arte Oscar Guanabarro. Em 1932, ao saber da nomeação de Villa-Lobos para dirigir a SEMA, Guanabarro publicou um artigo no *Jornal do Comércio*:

Talvez estejamos em tempo de remediar essa catástrofe. Se o digno Interventor do Distrito Federal quiser emendar a mão e corrigir o erro que lesa a pátria cometido por intermédio dessa injusta nomeação do grande ilustre sambeiro para o cargo de Diretor da música coral de nosso município, basta revogar o respectivo Decreto e lavrar um outro... (GUÉRIOS, 2003, p. 249).

Durante o apogeu da era Vargas, possivelmente, muitos opositores e críticos do compositor calaram-se porque grande parte da imprensa estava atrelada ao regime que o sustentava. Em 1942, o rompimento definitivo das relações diplomáticas com os países do eixo - Alemanha, Itália e Japão - implicou em um novo alinhamento político de toda nação. A adesão às práticas do nacionalismo exacerbado que lembravam ao fascismo e ao nazismo perdia força à medida que a maior parte do mundo vivia e condenava os horrores da guerra iniciada pela Alemanha nazista.

O Estado Novo caminhava para seu fim levando com ele toda sustentação política e ideológica do projeto educacional implantado por Villa-Lobos. A diminuição dos grandes eventos e atividades cívicas foi uma consequência inevitável desse processo. Dentro da nova realidade, em 1945, o compositor recebeu permissão para dedicar metade do ano à sua carreira profissional de compositor e regente. A partir daí, deixa de se envolver diretamente com os rumos da educação musical e da música no Brasil. Villa-Lobos dedicou-se à carreira internacional que tanto sonhara, regendo suas obras em grandes orquestras dos Estados Unidos e em vários países da Europa.

Em julho de 1959, o compositor regeria uma das últimas de suas obras, *A floresta do Amazonas*, vindo falecer em sua casa no Rio de Janeiro, em 17 de novembro do mesmo ano.

Considerações finais

Traçou-se aqui um panorama geral sobre o surgimento do nacionalismo como movimento universal muito antes de ser uma opção estética de Villa-Lobos. Como demonstrado, desde seu surgimento, na Rússia, início do século XIX, essa corrente ganhou forças no Brasil durante o século seguinte. Villa-Lobos, como músico do início do século XX, se inseriu nesse contexto e veio a se tornar o maior expoente da música brasileira, não só como compositor, mas também como idealista de um projeto educacional através da música bem sucedida em sua época, cuja repercussão e resultados nunca tiveram precedentes em toda história do país.

Quanto a sua estreita vinculação com a Ditadura de Vargas, pelo material pesquisado e aqui apresentado, acredita-se que era preciso estar em sintonia com o governo da época para se levar a frente um projeto de humanização dos jovens através da música. Nomes como Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari, Manoel Bandeira, Cecília Meireles, entre outros, assim como Villa-Lobos, em algum momento de suas vidas, também apoiaram e integraram aquele governo. Posicionar Villa-Lobos como artista a serviço de uma ditadura seria condenar todos esses nomes a um mesmo julgamento. *Data vênia*, o artista é um ser comprometido com o seu contexto.

Como declarou Homero de Magalhães, o primeiro pianista a gravar as *Cirandas* de Villa-Lobos, em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 8 de março de 1987: “Considero uma idéia barata associar o nome de Villa-Lobos ao totalitarismo; ele tinha a cabeça muito cheia de música para pensar em outra coisa” (HORTA, 1987).

Neste ensaio, foram oferecidos elementos para uma avaliação crítica sobre a atuação de Villa-Lobos na educação musical do Brasil na Era Vargas. Cabe ao leitor, baseado no que foi exposto, se posicionar a respeito.



REFERÊNCIAS

- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas University of Texas, 1994.
- BORGES, Mirelle Ferreira. *Heitor Villa-Lobos: o músico educador*. 2008, 131p. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Agol, 2011.
- FONTEERRADA, M. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- FUCCI AMATO, R de C. 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, v. 5, n. 2, 2008.
- FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico*. 15. ed. Porto Alegre: Dactilo Plus, 2011.
- GROUT, D.; PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.
- HOMEM, F. P. Sebastião Vianna e a Fantasia para Flauta e Orquestra de Heitor Villa-Lobos. *Revista Modus*, Belo Horizonte, Ano VI, n. 8, mai. 2011.
- HORTA, Luiz Paulo. O macunaíma da música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1987. Em *Questão*, Caderno B, p. 4-5. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19870308&printsec=frontpage&hl=pt-BR>> Acesso em: 14 nov. 2012
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos - sua obra: catálogo de obras do compositor*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf>. Acesso em: 08 set. 2011.
- OLIVEIRA, Jamary. Black Key versus White Key: a Villa-Lobos device. *Latin*

America Music Review, Texas, v. 5, n. 1. Spring-Summer, 1984. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/780111>>. Acesso em 24 nov. 2012.

PAZ, A. E. *Heitor Villa-Lobos o educador*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1989.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., Rio de Janeiro, 2010. *Anais...* Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-HugoPilger.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2012.

VILLA-LOBOS, H. Villa-Lobos por ele mesmo/pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (ed.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

VENTURA, Ricardo. *O Instituto Villa-Lobos e a Música Popular*. 2005. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://brasilianmusic.com/articles/ventura_ivl.html>. Acesso em: 23 set. 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos e Stravinsky. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano 4, n.1, 1988. (Edição especial Villa Lobos)

Villa-Lobos and the musical education in Brazil: support for a critical appraisal

Abstract:

In this essay we provide information and subsidies for a critical judgment of the role the composer Heitor Villa-Lobos played in music education in Brasil during the Dictatorship Vargas, also known as the Estado Novo.

Keywords: Music Education; Villa-Lobos; orpheonic singing; practical guide.