

## VILLA-LOBOS E A OFICIALIZAÇÃO DO CANTO ORFEÔNICO

*Flavio Silva*

Esse artigo tem origem no seminário organizado pelo Museu Villa-Lobos a 23/09/2013, do qual participei com Renato Giglioli. Foi muito proveitoso ouvir o detalhado histórico por este pesquisador desenrolado, sobre o surgimento e a consolidação de movimentos corais/orfeônicos na Europa e nos EUA, sobretudo a partir de fins do sec. XVIII. Para o Brasil, eu tinha alguma informação sobre a ação pioneira do Barão de Macaúbas, com seu livro *Cantos em portuguez, francez, inglez e allemão para uso das escolas, collegios e familias* (1888), dedicado à princesa Isabel; sobre o *Livrinho de Canto contendo 40 cantigas infantis*, de P. Molendarius (1893); sobre os vários livros de cânticos folclóricos citados por Manoel Correa do Lago em sua edição do *Guia Prático*; sobre as iniciativas paulistas na área coral nas primeiras décadas do século passado e o “Coro dos Mil”, organizado por Sá Pereira em Pelotas em 1922 e referido por Isabel Nogueira. Recentemente, veio à luz um excelente estudo sobre a *Gazeta Musical* publicada no Rio de Janeiro de 1891 a 1893 (ver Bibliografia), que publicou várias matérias enfatizando a necessidade de implantação do canto coral nas escolas brasileiras. Em semanário de 1910, impresso em Cachoeira do Sul/RS, encontrei nota sobre um opúsculo intitulado *Cantões escolares*, “quase todas referentes ao ensino cívico”; não foi possível encontrar esse texto. O quadro traçado por R. Giglioli para o Brasil, porém, excedeu essa quantidade de informações, e me fez ver que o movimento coral tinha raízes muito diversificadas em nosso país, antes da eclosão do orfeonismo villalobiano. Minha preocupação maior, porém, é entender o diferencial que a entrada em cena de Villa-Lobos trouxe para a implantação e difusão do canto orfeônico e as circunstâncias que o levaram a assumir a liderança desse movimento, bem como discutir questões envolvendo a relação do compositor com a música popular, fonte de algumas verdades consagradas... e discutíveis.

Os recortes de periódicos no Museu Villa-Lobos são a fonte maior desse texto. Eles somam dezenas de milhares e foram colecionados em cerca de 70 álbuns de grande formato, colados dos dois lados de suas folhas. Graças a recursos da extinta Fundação Vitae, eles foram digitalizados e transcritos em CDs correspondentes a cada álbum. Cada recorte recebeu uma identificação unívoca, na forma “aa.aaa.a.x.aa”, onde “a” são números e “x” é uma letra; os dois primeiros elementos desse código correspondem ao número do álbum (esses códigos serão sempre informados entre parênteses). A digitalização dos recortes torna sua consulta muito mais fácil, sem dano para os originais, vários dos quais mutilados ou incompletos, e ainda sem informação do periódico dos quais foram extraídos e/ou sem data de publicação. Em alguns casos, é possível solucionar contradições, como no dos três recortes

intitulados “A arte, poderoso fator revolucionário”, datados de 5/11/1931 no *Diário da Noite* (02.060.1.c.00), e de 8/11/1930 em *O Jornal* (02.007.1.b.00 e 02.085.1.c.00): o ano correto é 1930. Em outros casos, datações aproximadas podem ser estabelecidas mediante pesquisas em outras fontes. Nos cinco ou seis primeiros álbuns, a colagem dos recortes é caótica quanto às datas; a montagem deve ter começado com o que era, aos poucos, recolhido de papéis guardados. A partir do sexto ou sétimo álbum, a ordem cronológica é muito mais presente. É importante assinalar a honestidade com que esses recortes foram guardados e organizados: eles trazem, além das habituais laudações ao compositor, matérias que algum herdeiro ou biógrafo ‘autorizado’ poderia considerar inconvenientes para a sua memória, mas que são indispensáveis para o melhor entendimento de sua complexa personalidade.

A consulta detalhada para o presente texto foi feita em cerca de 2.200 recortes, datados, sobretudo, de 1925 a 1945; a quantidade dos conservados nesse período é pelo menos vinte vezes maior. Ainda assim, creio que as informações que trago, bem como sua organização, merecem algum crédito.

### **Em São Paulo**

No livreto *A música nacionalista no governo Getulio Vargas*, de 1942, o compositor afirmou:

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. (p. 18)

Em 1930, aos 43 anos, Villa-Lobos ainda não tinha uma situação que lhe assegurasse alguma estabilidade financeira. Seus dois períodos parisienses anteriores podem ter-lhe sugerido a possibilidade de construir uma carreira de compositor na Europa, e em particular na capital francesa, como alguns compositores e intérpretes estrangeiros lá radicados, com os quais tinha bom trânsito – sem esquecer suas ligações com os naturais daquele país.<sup>1</sup> Em entrevista

<sup>1</sup> Voltando de sua primeira viagem a Paris, Villa-Lobos referiu, em entrevista ao *Correio Paulistano* de 11/01/1925 (02.034.1.d.00), “o sucesso enorme alcançado [naquela cidade] pelo maior compositor de todos os tempos, Igor Stravinski.” Opinião contrária aparece em artigo do compositor publicado em Montevideu a 15/1/1930 (fonte: IEB?): “Stravinski é mecânico e cerebral, e ademais falta-lhe uma noção exata dos sons. Teoricamente, é muito bom, mas na prática é um fracasso: são frequentes as passagens intocáveis. [...] seus temas

tas a jornais paulistas de fins de 1930, Villa-Lobos afirmou seus planos de próxima volta a Paris, sem deixar de procurar formas de se manter no Brasil. Suas ligações com a oligarquia local eram boas. Em meados daquele ano, ele reger a estreia de *Amazonas*, em concerto organizado em homenagem a Julio Prestes, eleito, pouco antes, presidente da república pelo binômio “café com leite/bico-de-pena”, e que seria, em breve, ejetado pela Revolução de 1930. Pensando, certamente, na possibilidade de auferir vantagens a breve prazo, o compositor compôs um hino laudatório ao futuro não-presidente. A 4 de outubro desse ano, um jornal paulista noticiou o plano villalobiano de realizar apresentações musicais entremeando projeção de filmes – os “Momentos Musicais”, no cinema Para Todos, que deveriam estreiar no dia 13 seguinte. Esse procedimento, que seria usual em capitais europeias, tinha como finalidade levar a “boa música” ao vasto público que ia aos cinemas e não frequentava o Teatro Municipal.<sup>2</sup> O plano, abortado pela Revolução de 1930, na véspera desencadeada, teve algumas realizações em janeiro seguinte, como veremos.

Deposto Washington Luiz, e mesmo planejando voltar logo a Paris, Villa-Lobos procurou formas de aproximar-se da nova situação política, e “antes de sua definitiva partida para a Europa” (?!), fez publicar, travestido de entrevista, o artigo ou texto “A arte, poderoso fator revolucionário”:

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 [...].

Sobram críticas não muito veladas a desafetos:

são extraídos de Borodine, de Rimski y de Mussorgski [...] é carente de elementos humanos.” Luis Cosme, que conversou com Stravinski nos EUA, disse-me que o russo não tinha o brasileiro em grande conta.

<sup>2</sup> Ao *Diário da Noite* de 4/10/1930 (02.086.1.a.00), Villa-Lobos informou: “Tenho contratos para concertos na Espanha. Entretanto, transfiro a data de minha partida e aqui fico para realizar numa estada maior esses espetáculos do ‘Para Todos’, em tudo semelhantes aos que se realizam [...] em Londres, várias cidades norte-americanas e Paris”. Na *Folha da Manhã*, em fins de 1930 (02.070.1.d.00), ele foi mais explícito: “volto à Europa em princípios de novembro [...]. Tenho a continuação do meu programa, que sempre foi um: trabalhar para servir à minha arte.” A partida foi transferida para “princípios de dezembro”, segundo outras matérias no *Diário da Noite* e em *O Jornal*.

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.

E vem o *gran finale*:

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. Foi a revolução que nos revelou a arte russa.<sup>3</sup>

Para governar São Paulo, Getúlio Vargas designara João Alberto como interventor. Em seu romanceado livro sobre Villa-Lobos, Paula Barros comenta o interesse dessa autoridade pela “boa música” e narra a maneira como Villa-Lobos teria sido por ela chamado, sem informar a data do encontro entre ambos (BARROS: 55/56). Não tenho notícia de que João Alberto já conhecesse o compositor, ou, mesmo, alguma de suas obras, embora seja improvável que nome tão badalado lhe fosse estranho. É mais do que possível, porém, que o artigo sobre revolução e arte tenha chamado a atenção do interventor para a personalidade vulcânica do músico. E foi assim que, aos 43 anos, o compositor sem recursos próprios viu abrir-se um caminho real, ou revolucionário, à sua frente, e com apoio oficial – não um apoio qualquer, mas o de um dos próceres da Revolução de 30. Villa-Lobos já podia, em janeiro de 1931, retomar o plano dos Momentos Musicais Para Todos.<sup>4</sup>

O chamado de João Alberto foi decisivo para que Villa-Lobos não voltasse para Paris.<sup>5</sup> É a partir desse cha-

<sup>3</sup> *O Jornal*, 8/11/1930 (02.007.1.b.00). A afirmação segundo a qual a “arte russa” foi revelada pela “revolução [de 1917]” é uma das muitas que o compositor lançava sem a menor preocupação com a realidade. Esse foi o “artigo lamentável que [Villa-Lobos] escreveu sobre Música Revolucionária”, na opinião de Mario de Andrade (*O Estado de São Paulo*, 2/12/1930, in Andrade: 1964, p. 161-164; devo a Flavia Toni a informação sobre a fonte). Arthur Imbassahy criticou duramente, no *Jornal do Brasil* (1931; 02.081.1.a.00), a declaração de Villa-Lobos segundo a qual “cada crítico, na Europa, é um compositor, cujas obras já foram julgadas publicamente”.

<sup>4</sup> No *Diário Nacional* de 30/12/1931 (02.059.1.b.00), Villa-Lobos confirma a realização dessas apresentações, e não fala mais em voltar para a Europa, como nos recortes referidos à nota 3; os entendimentos com João Alberto deviam estar bem adiantados. Nessa mesma matéria, Antonieta Rudge declara: “O único local para concertos que possuímos é o Teatro Municipal, e esse é um espantinho para as pessoas simples, de hábitos modestos”. Pelo menos dois anúncios apareceram em jornais de São Paulo, em janeiro de 1931 (02.062.1.d.00, 02.063.1.a.00), informando a realização dos “Momentos Musicais Para Todos” com a participação dessa pianista, de Villa-Lobos e da cantora Anita Gonçalves.

<sup>5</sup> A afirmação do compositor transcrita na primeira citação deste texto não corresponde à realidade. Paula Barros confirma que a

mado que o envolvimento do compositor com as questões envolvendo a vida musical brasileira passa a ocupar um primeiro plano em suas preocupações, o que não significa que, antes, ele estivesse alheio a essas questões. Data de 1925 declaração sua ao *Jornal do Commercio* paulista:

Já muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical, desde os índios <sup>6</sup> até os chorões, como também [o] de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons. [...] comecei a empregar-los definitivamente desde 1916, sem nenhuma preocupação premeditada de fazer nacionalismo. [...] meu particular amigo dr. Arnaldo Guinle me convidou, em Paris, para organizar e sistematizar o nosso folclore de música e poesia, sobre o qual [ele] já dispunha de grande quantidade de dados e documentos, mandados colher em todo o Brasil. [...] Pus-me, então, a elaborar a grande obra em que estou empenhado e que compreenderá três volumes. O primeiro, unicamente sobre música, terá cinco capítulos: folclore dos índios, dos caboclos, dos pregressos, das crianças e dos chorões.<sup>7</sup>

---

nomeação de João Alberto “para governar o grande Estado constituiu uma reviravolta completa nos planos de Villa-Lobos [sobretudo no de voltar à Europa]. Alguns dos seus mais suntuosos castelos vieram abaixo com os de baralhos de cartas, só com um recado de João Alberto.” (BARROS: 64). Para *El Pueblo* (Montevideu, 5/5/1935; 04.043.1.a.01), Villa-Lobos declarou, deturpando o que realmente ocorrera: “Estando em Paris, fui consultado sobre a orientação que deveria ser dada ao ensino da música em minha pátria. Respondi de imediato e o resultado dessa gestão concretizou-se numa viagem precipitada a Rio de Janeiro.”

<sup>6</sup> Os relatos de Villa-Lobos sobre seus contatos com índios, são, sobretudo, imaginários, na melhor das hipóteses. Não chega a causar espanto que esses relatos tenham sido aceitas com tanta credulidade, numa época em que pouco ou quase nada se conhecia sobre as culturas indígenas. Assim, para a revista argentina *El Hogar* (28/6/1935; 04.007.1.d.00 e 04.008.1.a.00), o compositor contou que visitou tribos com um fonógrafo e alguns discos; ao tocar os com obras de Stravinski, os índios ficaram fascinados com aquela “música racial”, mas não gostaram de ouvir Wagner ou Debussy. Em Paris, relatou a Jules Casadesus que Roquette Pinto exasperou indígenas, ao fazê-los ouvir discos de árias europeias, e que eles ficaram muito satisfeitos ao ouvirem “disco” (!!!) com gravação de outra tribo: “essa segunda audição fez toda a tribo entrar em transe; o fonógrafo [...], de máquina infernal, foi sagrado tabu.” A seguir, o compositor afirmou que fez experiência análoga em outra tribo, deixando seus membros exasperados quando para eles tocou músicas europeias ao violão, mas levou “toda a tribo a uma exaltação quase histérica” ao improvisar “sobre ritmos próximos dos das danças características desses índios” (04.012.1.a.00; recorte informando “Paris – Presse – 1/4/930”, certamente narrando encontro bem anterior com o compositor; é possível que a data esteja errada).

<sup>7</sup> 1/8/1925 (01.042.1.a.00). Esse primeiro volume seria uma antecipação do *Guia prático*? As mutilações no recorte dificultam saber como seriam os outros dois. A revista *Ariel* (nº 15, dez. de 1924) refere: “O estudo crítico e a classificação genérica da música assim como das danças e poesias populares brasileiras constituem o principal objetivo dessa empresa em tão boa hora pensada e iniciada por

Em recorte não datado, certamente de dezembro de 1930, um articulista do *Correio da Tarde* paulista manifesta estranheza pelo fato de o compositor não aparecer entre os signatários de “memorial enviado pelos artistas nacionais [ou paulistas?] ao cel. João Alberto, expondo o plano que pretendiam realizar em prol da música e do aproveitamento das vocações artísticas manifestas nas crianças”.

Segundo esse articulista, Villa-Lobos respondeu que “havia sido um dos primeiros a ser convidado por Otavio Pinto” a participar do “programa que a novel sociedade dos Artistas Reunidos se propõe executar”, mas “Razões privadas, oriundas de sua vida agitada, cheia de atribulações, obrigaram-no, porém, a declinar da gentileza do convite.” O compositor considerou que tal memorial tem “grande valor artístico”, mas acrescentou que “está contra os meus princípios de reforma”:

“Ao invés de ser vertical, [...] visando o máximo desenvolvimento da música nacional, aproveitando-se dessa excelente oportunidade que a Revolução nos oferece – ele é horizontal, isto é, pouco contribui para a formação da música brasileira, embora seja um grande movimento para a elevação de nosso nível artístico. [...] Para conseguirmos a elevação da música brasileira, precisamos de uma educação artística de acordo com o temperamento do nosso povo. [...] A maneira de realizar, o mais rápido possível a educação artística desse povo, é tratar-se de educá-lo, hoje, pensando nas gerações futuras, representadas pelas crianças atuais. [...] O meu plano consiste na oficialização da música nacional. O governo deveria proibir a importação da música ruim, quero dizer, da má música popular pretensiosa, ou, pelo menos, reduzi-la a 50%. [...] Outro ponto do meu plano seria a criação de dois conservatórios: um científico [para “futuros professores”], outro artístico. [...] Isso é apenas uma minúscula parte do meu plano.”<sup>8</sup>

---

Villa-Lobos”, e que seria “a mais importante obra que jamais se tentou entre nós sobre o folclorismo nacional”

<sup>8</sup> Não foi possível encontrar o texto do memorial que suscitou essas declarações de Villa-Lobos ao *Correio da Tarde* paulista. Declarações análogas de Villa-Lobos, com variantes e acréscimos, foram publicadas no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em data não registrada. Flavia Toni me informou não ter conhecimento da “novel sociedade dos Artistas Reunidos” referida na matéria desse jornal. Segundo recortes de periódicos que recebi dessa pesquisadora, Mario de Andrade comentou realizações da associação intitulada Instrução Artística do Brasil, atuante em São Paulo em 1930 e 1931 (pelo menos) e “patrocinada pela Diretoria Geral de Ensino”, da qual participavam Antonieta Rudge, Nair Duarte Nunes, Frank Smit, Helena de Magalhães Castro e Maria Eugênia Celso. O *Diário de São Paulo* (02.062.1.b.00, data provável de fins de 1930/início de 1931) refere comissão formada no Rio de Janeiro por Bidu Sayão, Guiomar Novaes, Antonieta de Souza, Walter Burle Marx, Lorenzo Fernandez, Alfredo Gomes e outros, que “foram solicitar o auxílio do interventor carioca para a realização de um grande projeto para o levantamento da arte musical no Brasil, fazendo-lhe a entrega de um memorial nesse sentido.” (ver AZEVEDO: 1950, p.347-350)

Os recortes de periódicos do Museu Villa-Lobos colecionam dezenas de outras declarações, anteriores a 1930, sobre as inquietações do compositor com relação à música brasileira, inclusive à popular/folclórica, além das fantasmagóricas narrativas de encontros com índios. Declarações bombásticas e, no mínimo, fantasiosas, também incluem a música popular:

“É verdade que entre mim e o grande russo [Stravinski] existe certa afinidade: é que ele só escreve música russa e eu, hoje, só escrevo música exclusivamente brasileira, quase que maquinalmente. Ou por outra: o Stravinski é que tem muita afinidade com a música do Brasil, que há mais de três séculos possui os seus ritmos e melodias genuínos.”<sup>9</sup>

A aberrante afirmação segundo a qual nossa música folclórico/popular já existia três séculos antes foi reiterada em outros momentos:

“O samba, o maxixe e as canções típicas do Brasil são originais, resáem [?] da excelsa magnitude da própria natureza. O fox *yankee* e o tango argentino são músicas eruditas, em cujo bojo se lobrigam raízes estrangeiras.”

“[...] o *fox-trot*, o *one-step*, que têm o mesmo ritmo de algumas de nossas músicas populares, aparecem no fim do século 18, ao passo que o *samba* (brasileiro) e a *polca-chorosa* [...] datam do século 17. Por conseguinte, anteriores de um século.”<sup>10</sup>

Em alentada entrevista para *A Noite*, antes dos concertos que precederam sua primeira viagem à Europa, Villa-Lobos assim comentou sua iniciação à composição:

No princípio da minha vocação, fui realmente um disfarçado imitador; passei a continuador, mais tarde trabalhando no clássico com sus circunspectas formas. [...] As eras assírias, as relíquias esculturais da Coréia, o misticismo da Índia, o amor abnegado ao culto da beleza entre os visigodos, a melopeia romana, a epopeia grega, as excursões gregorianas que legaram à humanidade essa beleza eterna do cantochão, influíram fortemente sobre certos aspectos da minha estética.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> *O Jornal*, 6/6/1924 (02.040.1.c.00).

<sup>10</sup> As duas citações são do *Diário da Noite*, possivelmente de São Paulo, em recortes não encontrados no Museu Villa-Lobos. A primeira é de 17/12/1931; a segunda, de junho de 1928, traz trechos de discurso proferido pelo compositor em banquete que lhe foi oferecido em Paris. Juntando essas citações com a da nota anterior, vemos como Villa-Lobos mata três coelhos de uma só cajadada: a música popular brasileira é autóctone e anterior à dos EUA, da Argentina e da Rússia; Stravinski é que tem afinidade com a música brasileira; portanto, ele é mais original do que o russo. Em algum momento, Mario de Andrade criticou a mania de Villa-Lobos, de se pretender original em tudo o que fazia.

<sup>11</sup> 9/11/1922 (01.012.1.e.00 e 01.031.1.c.00). O real conhecimento das músicas praticadas na Ásia e na África só foi possibilitado a partir da gravação sonora, especialmente em fita-rolô, depois do fim da segunda guerra mundial; as da antiguidade só eram conhecidas

Até 1930, a quantidade de recortes em que o compositor se ocupa de questões envolvendo sua atuação e sua situação como criador, no Brasil e no exterior, é muitíssimo maior do que a dos referentes às músicas populares ou folclóricas. Abundam informações sobre concertos e apreciações sobre suas obras por compositores, intérpretes e críticos, brasileiros ou estrangeiros. Manoel Corrêa do Lago refere viagens de Villa-Lobos a Barcelona e a Colômbia, durante sua segunda permanência na Europa, onde teria assistido a grandes manifestações corais; ele pode ter conhecido o movimento coral francês graças a contatos com o conjunto vocal dirigido por Marcel Couraud, que participou de apresentações de obras suas em Paris.

É a partir de fins de 1930 que a questão educacional assume o primeiro plano nos preciosos recortes que o Museu Villa-Lobos conserva. Em São Paulo desde 1929, o compositor estava ocupado, principalmente em ganhar a vida, fazer apresentações e preparar a volta a Paris. Lá estava, também, Souza Lima, com quem mantinha sólida amizade, e que na Europa, teve possivelmente mais conhecimento e trato com questões educacionais do que Villa-Lobos; é muito provável que ambos conversassem sobre tais questões. Segundo Flavia Toni, o pianista participava do movimento Instrução Artística. Por outro lado, o movimento coral estava mais desenvolvido em São Paulo, inclusive em Piracicaba, do que no Rio de Janeiro. Que outros contatos Villa-Lobos teria feito na capital paulista, que pudessem influenciá-lo no sentido de aperfeiçoar ou desenvolver ideias sobre educação musical? E – *last, but not least* – que ideias ele teria efetivamente trazido da Europa, de vez que é impossível imagina-lo indiferente a um assunto que também agitava aquele continente? Afinal, em dezembro de 1930, segundo declarou ao *Correio da Tarde* (ver acima), ele já teria um alentado plano envolvendo questões educacionais em música, do qual só mostrou “uma minúscula parte”.

Em abril de 1930. Luciano Gallet lançou, no Rio de Janeiro, o incisivo artigo “Reagir”, com ferozes críticas à decadência da prática e da vida musical carioca: “A música atravessa entre nós um período de mal estar visível. [...] Esse estado agravou-se pouco a pouco de três anos para cá.”<sup>12</sup> As “principais causadoras e primeiras

---

por tratados teóricos e por notações suscetíveis, ainda hoje, de interpretações diversas, e o mesmo ocorre com as deixadas por Jean de Léry. As pretensas ‘fortes influências’ afirmadas por Villa-Lobos guardam notável simetria com o pantagruélico “Gráfico Planisférico Etnológico da Origem da Música no Brasil”, anexado ao *Guia Prático*. Não é aceitável que afirmações contraditórias e estapafúrdias sobre os mais variados assuntos desmereçam a genialidade do compositor, nem que o reconhecimento dessa genialidade sirva de pretexto para encobrir seus equívocos e disparates.

<sup>12</sup> *O Globo*, 22/4/1930. Três anos antes, por volta de 1928, começara a fabricação nacional de discos de gravação elétrica, de qualidade muito superior à dos de gravação mecânica. Esse aperfeiçoamento deu enorme fôlego às nascentes emissoras de rádio, ao diminuir os

responsáveis pela atual degrading 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. Gallet não se limitou a fazer denúncias: ele propôs uma grande campanha de soerguimento do gosto musical, com o indispensável apoio dos governos, que deveriam “zelar pera conservação do gosto-de-arte intuitivo dos brasileiros”. Em especial, seria necessário desenvolver “o gosto pela música coletiva, desde as escolas primárias até a fundação de corais, o melhor meio de formação musical.” No Rio de Janeiro, Luiz Heitor, João Nunes, Tapajoz Gomes, João Itiberê da Cunha, Lorenzo Fernandez, Renato Almeida e outros mais aplaudiram, apoiaram e publicaram artigos em defesa das posições tomadas por L. Gallet. Em São Paulo Mario de Andrade, Felix Otero e, certamente, muitos outros tomaram a mesma atitude (SILVA:2004).

Ainda no Rio de Janeiro, em outubro de 1930, Lorenzo Fernandez enunciou, na revista *Ilustração Musical*, as “Bases para a organização da música no Brasil”, a partir de quatro princípios básicos: “difusão máxima dos conhecimentos musicais; restrição e especialização do ensino técnico-profissional; unificação da orientação pedagógica e artística; orientação das manifestações artísticas, principalmente no sentido nacionalista.” A pretendida “difusão máxima” começaria na escola primária, por meio de “curso obrigatório das noções de teoria e solfejo” (!) e da “formação obrigatória de conjuntos corais infantis.” Essas observações são acrescidas de um comentário claramente maniqueísta e estatista sobre os papéis do Estado e da iniciativa privada no trato das questões artísticas e culturais:

“Sendo a arte um fator de alta cultura e unidade racial, ficariam todas essas manifestações controladas pelo Estado e sem finalidade mercantil. Nessas condições, o Teatro Nacional não poderia ser entregue a empresas particulares, cujo único fim é o comércio e não a cultura.”

Em fevereiro de 1931, L. Fernandez volta à carga na mesma revista, com o artigo “Pela organização da música no Brasil” (02.028.1.d.01/02), que começa criticando ideias expostas por Villa-Lobos em matéria do *Correio da Tarde* (referida à nota 9), em especial quanto à proposta de proibir a importação da música estrangeira de má qualidade:

“[...] a proibição constituiria uma iniquidade de ordem artística, lesiva à liberdade de cada um de, em não se tratando do ensino oficial, estudar as músicas que quiser. Admitiria o maestro Villa-Lobos que o Governo pusesse

---

problemas de emissão e de recepção de suas difusões: a música chegava mais clara aos aparelhos de então.

restrições ao seu gosto artístico? [...] não acompanhamos o maestro Villa-Lobos na sua extravagante ideia de haver um conservatório científico e outro artístico. Se assim formos criando conservatórios cada um para certo fim, porque não haver conservatório literário para os críticos e conservatório recreativo, se não recreativo-dançante, para os singelos amadores?

As ideias do maestro Villa-Lobos são curiosas, têm muito que se aproveite, embora não constituam novidade alguma, mas têm o inconveniente de se não encontrarem na forma imprescindível ao fim visado: de fazerem parte de um plano completo, homogêneos no todo, sem contradições.”

Segue um projeto da Associação dos Artistas Brasileiros,<sup>13</sup> que “aprontou uma organização completa de todas as artes no Brasil [...] composta de várias partes, que será entregue ao Governo. A [parte] que diz respeito à música [...] foi produzida pelos srs. professores Francisco Braga, Lorenzo Fernandez, Corbiniano Villaça e o dr. Augusto F. Lopes Gonsalves”. O projeto, extremamente detalhado, abrange diversos aspectos da formação e da difusão musical.

É impossível que Villa-Lobos não tivesse conhecimento da tempestade suscitada pelo artigo de Luciano Gallet e dos desdobramentos por ela suscitados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ao que parece, ele se guardou de propor a João Alberto alguma ação imediata na área educacional. O primeiro fruto do relacionamento com esse interventor foram as excursões pelo interior de São Paulo, acompanhado por Nair Duarte Nunes, Antonieta Rudge e Lucilia. Só depois, a 3 de maio, é que ele realizou a primeira enorme manifestação patriótico-musical no Brasil: a “Exortação Cívica Villa-Lobos”, com cerca de 12.000 participantes, entre professores, músicos, escolares e militares, durante a qual foi cantado o “hino revolucionário” *Brasil novo*.<sup>14</sup> A 21/10/1931, ele promoveu um “grande concerto” no Theatro Municipal paulista, quando foi executado seu *Momoprecoce*, com a “banda da Força Pública, inúmeros professores de música desta capital, senhoras, senhoritas e senhores, que formarão o corpo coral de 360 vozes”.<sup>15</sup> Em fins de dezembro desse ano, de volta ao Rio, Villa-Lobos regeu concerto no Teatro João Caetano, apresentando obras suas e de Carlos Gomes.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Não foi encontrada informação ligando essa associação carioca às duas outras referidas à nota 8.

<sup>14</sup> O recorte 02.020.1.f.00 menciona a participação de Fabiano Lozano, fundador do Orfeão Piracicabano, com quem “cerca de cinco mil crianças estão ensaiando os hinos nos grupos escolares, escolas normais, escolas profissionais etc. O Conservatório Dramático e Musical colaborará com um corpo coral de 500 alunos.” Também foi realizado ensaio na Escola Álvares Penteado, com a presença de Francisco Mignone e Camargo Guarnieri (01.055.2.b.00).

<sup>15</sup> *O Estado de São Paulo*, 20/10/1931 (02.020.1.e.00).

<sup>16</sup> Esse concerto foi anunciado no *Diário de Notícias* carioca de 25/12/1931 (02.083.1.a.01) e ‘comentado’ por Oscar Guanabara no *Jornal do Commercio* de 31/12/1931 (02.087.1.b.00): “O Sr.

## No Rio de Janeiro

Em fevereiro de 1932, Villa-Lobos repetiu o procedimento que, em minha opinião, levou João Alberto a mandar-lhe um “recado” (ver notas 3 e 5): pelo menos três jornais do Rio de Janeiro publicaram “Um apelo do maestro Villa-Lobos ao chefe do governo provisório”, “Em socorro das artes e dos artistas brasileiros”, considerando que “O panorama atual dos meios artísticos brasileiros” enfrentava uma “triste situação”:

No intuito de prestar serviço ativo a seu país, [...] vem o signatário [...] mostrar o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro [...]. O momento, Sr. Presidente, parece propício para que v. ex. possa mostrar com a ação e um gesto decisivo, o alto valor com que v. ex. distingue os nossos artistas e a grande arte no Brasil. [...] Depois de muito amadurecer ideias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos de realidade em realidade, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as sugestões que pedimos vênua para endereçar a v. ex. [...]. Mostre V. Exa, Sr. Presidente, [...] que V. Exa. é de fato o lutador, consciente e realizador, tornando incontinenti uma realidade o *Departamento Nacional de Proteção às Artes*. E com isso V. Exa. terá salvo nossas artes e nossos artistas, que bendirão toda a existência de V. Exa. – Seu humilde patricio, (a) *H. Villa-Lobos.*” (*Jornal do Brasil*).<sup>17</sup>

Da mesma forma como se dirigiu individualmente a João Alberto, Villa-Lobos não buscou nenhum parceiro ou grupo para denunciar mazelas e propor soluções salvadoras a Getúlio Vargas: ele se apresentou como o portador único de uma verdade incontestada, como se não houvesse ocorrido o movimento ali mesmo, no Rio de Janeiro, desencadeado por L. Gallet, aprofundado por L. Fernandez e apoiado por tantos outros. Tudo indica que João Alberto deva ter recomendado o compositor ao chefe do governo. A 20/2/1932 o *Correio da Manhã* elogiou a “nomeação do ilustre maestro Villa-Lobos para diretor de música e canto orfeônico do Departamento Geral de Instrução Pública Municipal”; na véspera, esse periódico noticiara “a criação dos ‘Cursos Populares’ no Instituto Nacional de Música [atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro], confiados à competência comprovada do maestro Oscar Lorenzo Fernandez e dos srs. Augusto de Feitas Lopes Gonsalves e Andrade Muricy”.<sup>18</sup>

Os textos escritos a João Alberto e a Getúlio Vargas, publicados em jornais do Rio e de São Paulo, certa-

mente esperando respostas,<sup>19</sup> abordam com prioridade as questões musicais, embora também refiram as demais artes, sem oferecer nenhum programa detalhado, ao contrário do que ocorre com os manifestos de L. Gallet e de L. Fernandez. Já afirmei a impossibilidade de Villa-Lobos desconhecer os documentos emanados destes dois compositores, mas é curioso observar que o inventor das *Bachianas* revelou aguçado senso prático, ao assumir o cargo antes referido: ele escolheu como objetivo prioritário e quase único o canto orfeônico, em detrimento de todas as outras questões educacionais e formativas defendidas por aqueles compositores. O golpe foi certeiro: a aplicação das amplas pregações reformas propostas por Gallet e Fernandez seria pouco produtiva ou impraticável, por sua complexidade. A escolha villalobiana possibilitou desdobramentos práticos e imediatos, com a organização de grandes manifestações públicas que o compositor conheceu na Europa e cujo sabor provara na “Exortação” paulista. A mobilização de multidões por esse meio não pode ter passado despercebida do compositor, que também deve ter percebido a utilidade que ela poderia ter para os que dirigiam o barco político naquela complicada conjuntura pós-revolucionária, e que tinham que se haver, não só com os que contra ela conspiravam, como com os opositores de antes e os adesistas de sempre. Assim como o canto orfeônico servia para alimentar as grandes concentrações cívicas, estas também serviriam para propagar a prática musical nas escolas, num desejado e necessário círculo virtuoso.

A tarefa começou pela mobilização dos professores. Ao que parece, a primeira apresentação do Orfeão dos Professores, ou do que viria a sê-lo, ocorreu na Escola Normal, a 22/03/1932, com “um formidável grupo de professoras primárias”, seguida de outra a 14/07, realizada apesar da “corrente dos desafetos gratuitos”, quando foi anunciada, para o mesmo mês, “uma grande demonstração de 13.000 vozes, na maioria alunos das Escolas Primárias e Secundárias, do Instituto de Educação, das Escolas e Institutos Profissionais”. A 3/12/1932 foi oferecida uma “grande audição [ao] Proletariado” no Teatro João Caetano; o compositor cogitou “formar o Orfeão Proletário, como já há o Orfeão Escolar, para que todos juntos cantem em coro as belezas realizadoras da atividade construtiva e pacífica, coordenada dentro da ordem e do ritmo, sob o céu glorioso do Brasil.”<sup>20</sup>

A primeira grande manifestação no estádio do Fluminense, que reuniu 15 mil vozes, ocorrera antes, a 13 de outubro. O comentário de um periódico relacionou-a com as de “nações com tendências coletivistas ou já em pleno regime do coletivismo”, mas acrescenta:

---

Villa-Lobos, com sua música de negros, índios e carnavalescos, tem procurado desmoralizar o Brasil no estrangeiro e julga-se por isso um benemérito e digno de uma pensão avultada e vitalícia.”

<sup>17</sup> *Correio da Manhã* (4/2/1932; 01.061.1.b.00), *Jornal do Brasil* (18/2/1932; 02.029/1.e.00) e jornal sem identificação e sem data (01.063.1.a.00).

<sup>18</sup> “Esses cursos compreendem [...] um orfeão infantil, iniciação musical, folclore nacional e história da música.” (02.020.1.g.00)

<sup>19</sup> Anos mais tarde, o compositor escreveria: “Minhas obras são cartas escritas para a posteridade, sem esperar resposta.”

<sup>20</sup> *O Globo*, 23/3/1932 (01.076.1.f.00); *Jornal do Brasil*, 16/7/1932 (01.062.1.e.00); *O Globo*, 2/12/1932 (01.076.1.g.00).

“[...] o deslumbrante espetáculo [...] nada teve da engrenagem artístico-social da estepe [russa], onde o musicista buscou a sugestão vitoriosa. O cântico oficial dos obreiros estatizados da moscóvia não tem a claridade alboroscente [*sic*] das livres vozes ameríndias”.<sup>21</sup>

As sugestões russófilas dessa citação encontram eco na referência à chegada de Villa-Lobos ao estádio, “dentro do seu blusão russo”. Um outro periódico informa: “Quanto à blusa de mujique, ele só a usou no período Anísio Teixeira” – citação particularmente ferina por evocar a acusação de comunista que levou esse educador a ser afastado do cargo que ocupava na prefeitura do Distrito Federal.<sup>22</sup> Comentário análogo apareceu em periódico não identificado:

Com a mudança do Secretario de Educação [...] houve uma transformação radical no ambiente da Instrução Pública. [...] O maestro Villa-Lobos [...] não só tem se mostrado mais brando como cortou os seus cabelos revolucionário e deixou de aparecer com a sua indumentária eslava. [...] É que a sua indumentária russa esteve pondo em perigo dois ótimos empregos municipais. [...] Vi-se mais seguro depois que a tesoura de um simples barbeiro [...] levou-lhe aquele ar de conspirador tenebroso, e de russo de loja de dois mil réis...” (6/2/1936; 06.004.1.b.00).

Essas referências de época apontam muito mais no sentido de um pendor do compositor voltado para o comunismo do que para o nazismo ou fascismo, ao contrário do que hoje é costumeiramente afirmado, em particular pelos interessados em converter o período de 1930 a 1945 num imenso Estado Novo, só decretado em fins de 1937. Apesar do interregno constitucional decorrente da deposição de Washington Luis, havia um razoável clima de liberdades públicas, antes de edição daquele decreto, graças ao qual floresceram, inclusive, os movimentos antidemocráticos cristalizados na quartelada comunista de 1935 e nas tentativas integralistas de *putsch*, inspiradas em totalitarismos europeus que agitavam, também, as populações de ascendência germânica no sul do país.<sup>23</sup> O orfeonismo brasileiro elaborado por Villa-Lobos herdou de movimentos análogos na Europa a ênfase em abordagens sócio-

<sup>21</sup> *Vida Doméstica*, nov. 1932 (01.073.1.c.00).

<sup>22</sup> *Correio da Manhã*, 25/10/1932 (02.113.1.a.01; essa matéria traz foto de Villa-Lobos ao lado de Getúlio Vargas, portando o “blusão russo”); *O Radical*, 30/10/1937 (03.079.1.b.00). Reproduções de fotos com a “blusa de mujique” ou “indumentária eslava” aparecem no final desse texto, após as Fontes.

<sup>23</sup> A prática das variadas bandeiras, logomarcas e ideologias totalitárias tem sido a de servir-se dessas liberdades para suprimi-las, quando instaladas no poder. Observo que a obrigação do ensino em português nos estados sulistas, depois de instaurado o Estado Novo, foi motivo de fortes críticas do *establishment* nazista, no Brasil e na Alemanha.

educacionais. De variadas formas, as preocupações sociais se manifestaram, tanto no New Deal dos EUA pós 1929, como nos nacionalismos culturais, artísticos e políticos que podiam levar ao comunismo *light* de Mario de Andrade, à apologia de Mussolini por Marinetti, aos clamores de superioridade racial numa Alemanha humilhada pela derrota de 1918, à exaltação messiânica do papel libertador de um proletariado transcendendo barreiras nacionais.

Declarações do compositor, já perto do fim do Estado Novo, apontam para um sentido francamente utilitário do canto orfeônico:

“Há por aí, espalhada, muita confusão em torno das finalidades do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Misturam constantemente esse novo instituto com os de música. É preciso acabar com isso. Canto orfeônico não é música, não tem objetivo artístico. Precisamos desfazer de uma vez por todas essa compreensão errada de que para ser professor de canto orfeônico basta possuir um diploma de conservatório musical. Puro engano. Canto orfeônico é uma doutrina nova; uma nova pedagogia de educação social.” (*Diário de São Paulo*, 23/04/1944; 16.043.1.d.00)

Opinião análoga foi manifestada a *O Globo* de 26/8/1944 (16.119.1.b.00), quando o Brasil já havia entrado na guerra contra o Eixo. Villa-Lobos procurou estabelecer distinção entre as grandes manifestações corais que organizava e “os espetáculos aparatosos dos estádios fascistas, na Alemanha e na Itália”: “Ali, tudo se fazia para endeusar o Estado, com finalidades político-partidárias. Os nossos cantos orfeônicos têm objetivos de educação das massas, precisamente de educar o indivíduo num espírito de coletividade”. Aceitar essa distinção não é tarefa simples: compare-se, a propósito, o conteúdo dos opúsculos de 1937 e de 1942 – *O ensino popular da música no Brasil e A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. No segundo, a louvação ao governante não aparece só no título, mas espalha-se por várias páginas do texto; as manifestações orfeônicas tornaram-se, cada vez mais, ocasiões de culto não apenas ao civismo, mas também ao chefe do governo.

A mais de uma pessoa, inclusive a mim, Mindinha repetiu que o compositor não tinha interesse em política; o que lhe importava era a música. Não vejo motivo para duvidar dessa afirmação. É perfeitamente compreensível que ele tenha, tanto usado o “blusão russo” à época de Anísio Teixeira, como participado do ‘culto à personalidade’ de Getúlio Vargas, ditador a partir de 1937, para assegurar a permanência do trabalho que desenvolvia, sem se preocupar com questões ideológicas ou com a repressão que se abateu sobre lideranças contrárias ao *status quo*. E é indubitável que ninguém mais tinha a liderança, o carisma e a capacidade de realização de Villa-Lobos para levar adiante um trabalho tão ambicioso como o por ele realiza-

do, e cujos resultados ainda despertam admiração e espanto, apesar de restrições que possam suscitar.

### A favor da “música elevada”<sup>24</sup>

“[...] as músicas populares de grande sucesso provém sempre dos especialistas. As nossas maiores autoridades em técnica musical raramente conseguem um sucesso popular. [...] Carlos Gomes compôs modinhas e lundus e não teve com eles o êxito de Anacleto de Medeiros, de Eduardo das Neves, de Zequinha de Abreu. Villa-Lobos fez canções e até sambinhas, dos quais ninguém toma conhecimento. Mignone, Lorenzo Fernandez, Nepomuceno e os demais acadêmicos da nossa música jamais conseguiram um êxito popular como têm conseguido Noel Rosa, Ari Barroso, Nássara, Alberto Ribeiro, Dorival Caymmi, Roberto Martins e tantos outros.”<sup>25</sup>

“As músicas do carnaval, os programas de rádio e a gravação de discos [...] hão de sofrer, fatalmente, a influência da elevação do gosto popular. Os resultados, que já se vem colhendo, fazem esperar que dentro de 3 a 4 anos a música popular, mesmo a que se canta nos dias de carnaval, será uma verdadeira manifestação de arte do povo.”<sup>26</sup>

“A música popular entra na coleção de discos escolhidos, apenas para prender a atenção dos ouvintes e servir-lhes de preparação, pois sem essa gravação, dificilmente se consegue despertar interesse pelas músicas sérias.”<sup>27</sup>

Em 1940, o compositor resolveu recriar os cordões de fins do século XIX, com o “Sôdade do Cordão”. A imprensa derramou-se em elogios à iniciativa, que teve uma pífia reapresentação no ano seguinte. Da estreia, sobrou a filmagem de uma ‘dança primitiva’, atentamente acompanhada por Villa-Lobos, com ‘índios’ emplumados lembrando espanadores, e um trecho do filme *Argila*, de 1942, dirigido por Humberto Mauro, em que a bailarina Anita Otero, participante do cordão de 1940, apresenta uma dança semi-acrobática tributária daquele evento.<sup>28</sup> Bem

<sup>24</sup> “Música elevada” era a expressão com que Villa-Lobos designava o que era chamado de “boa música”, “música séria”, “música fina” (também havia um “folclore fino”), “música artística” (preferida por Mario de Andrade) ou música clássica. “Música erudita” foi a melhor tradução encontrada, possivelmente nos anos 1940, para a *musique savante* francesa, muito mais adequadas do que “música sábia” ou “música culta”.

<sup>25</sup> Declarações de Eratóstenes Frazão a *Dom Casmurro*, 11/09/1949 (15.019.1.b.00).

<sup>26</sup> Declarações de Villa-Lobos ao *Correio da Manhã*, 5/1/1935 (05.078.1.e.00).

<sup>27</sup> Explicação de Villa-Lobos, justificando o critério de escolha dos “discos selecionados [...] para servir à educação do bom gosto artístico dos que se interessam pelo progresso da arte musical”, em *O ensino* [...], p. 31-32.

<sup>28</sup> Uma filmagem parcial do cordão aparece no curta-metragem *2 artistas nacionais* (Villa-Lobos e Portinari), produzido por volta de

antes, o povo já havia aposentado o cordão em favor das escolas de samba; a iniciativa do compositor, a pretexto de reviver tradições, era profundamente reacionária e, mesmo, anti-popular.

É corrente a afirmação da enorme importância atribuída que Villa-Lobos atribuiria à música popular brasileira. Na mega-manifestação de 7/9/1940, com a participação de 40.000 escolares no Estádio do Vasco da Gama, Francisco Alves cantou *Meu jardim*, de Donga e David Nasser, que seria, segundo Villa-Lobos “a expressão máxima das nossas canções”.<sup>29</sup> Quem, hoje, conhece essa marcha-rancho? A arguta observação de Eratóstenes Frazão e as duas citações de Villa-Lobos, acima, acrescidas de dezenas de outras em que o compositor manifesta pensamentos análogos, deveriam servir para refrear os ímpetos dos que advogam a “fusão do erudito com o popular” a partir da mistura de pedaços de obras eruditas com criações populares, como se essa mistura representasse a essência do pensamento do músico, talvez melhor expresso na citação abaixo:

“Outrora, a arte não se dirigia senão a uma elite culta e preparada para recebê-la. Sem dúvida, o povo sempre gostou de divertir-se, é um direito que ninguém lhe tira, e para ele compunha-se um ritmo adequado ou canta [*sic*] para disfarçar a tristeza. Mas a arte, na sua própria essência, tem necessidade de um público refinado. Hoje, a tendência é para endereçar toda arte ao povo; pintura torna-se decoração; a música que se compõe é, geralmente, a música popular; a literatura degenera nas expressões fáceis dos romances de cordéis e sensacionalistas. Se isso continuar assim, se insistirem em por a arte ao alcance do povo, não chegaremos a elevar o povo mas apenas a rebaixar a arte. A música chamada popular não é verdadeiramente música. Quanto mais elevado for o nível cultural de um povo, mais será [*sic*] a sua arte, e é certo que na França, na Alemanha, na Itália e na Inglaterra a arte poderá ainda resistir por algum tempo.

O nível musical do Brasil é dos mais baixos do mundo inteiro. Mesmo inferior ao da China. [...] E é a música popular que impera por toda a parte. Até as nossas elites cuidam dela.”<sup>30</sup>

1942 pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo/INCE. O tema musical cantado pelo cordão é o da obra *Mandu Çarará*, também de 1940, e utilizado por Anita Otero em sua apresentação dançada no filme *Argila*.

<sup>29</sup> Afirmação atribuída ao compositor, em *O Globo*, 10/09/1940 (09.016.1.b.00), que, nessa mesma data, publicou elogiosa matéria sobre *Meu jardim*, assinada por “Ed.”.

<sup>30</sup> Trecho de entrevista de Villa-Lobos a Louis Wiznitzer; em *Amanhã*, 8/4/1951; álbum de recortes de periódicos na Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional.

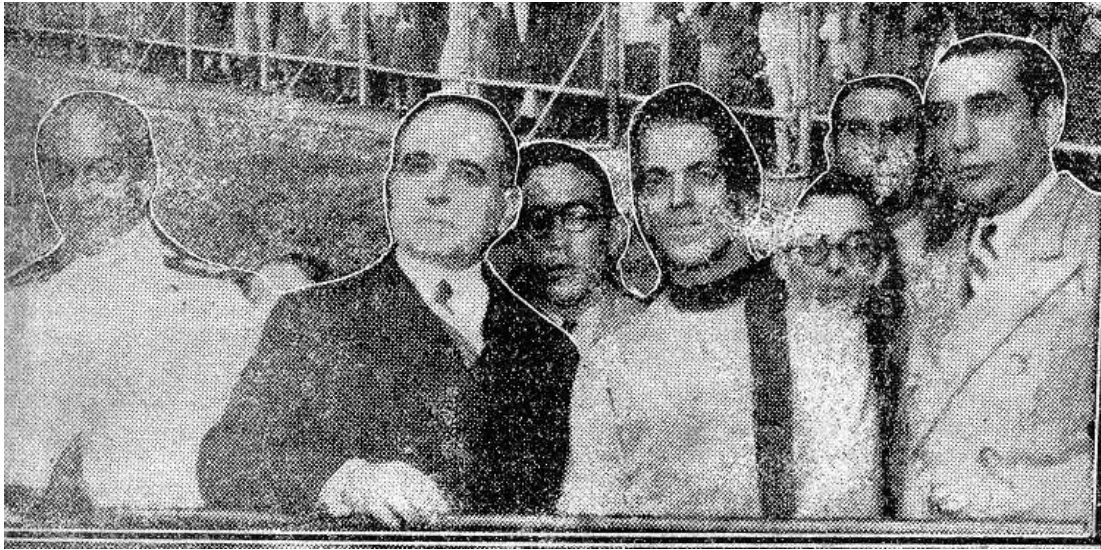


## FONTES

- 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.
- 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.
- 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.
- GALLET, Luciano. “Reagir”, *O Globo*, 22/3/1930.
- 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.
- PAZ, Ermelinda A. *Sôdade do cordão*. Rio de Janeiro: Fundação Universitária José Bonifácio, 2000, 100p.
- SILVA, Flavio. *Música Brasileira – Saneamento e difusão entre 1930 e 1945* (segundo lugar em concurso de monografias promovido pela Academia Brasileira de Música, 2004. 106p.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, (1942). 69p.
- \_\_\_\_\_. *Guia Prático* (edição comentada e revista por Manoel Corrêa do Lago). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música / Funarte, 2009. 4v., 109+101+135+85p.
- \_\_\_\_\_. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937. 56p. + anexos

**VILLA-LOBOS DE "INDUMENTÁRIA ESLAVA"**

*segundo recortes no Museu Villa-Lobos*



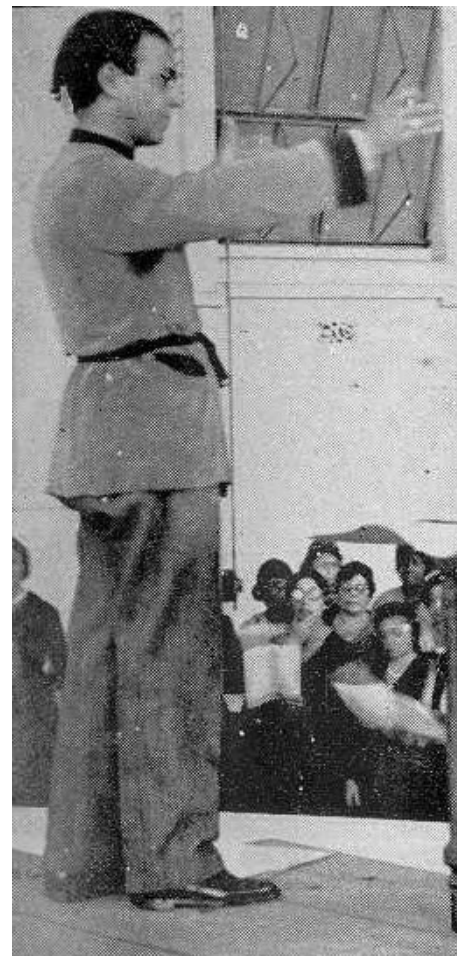
02.113.1.a.01



06.001.1.h 00



05.072.1.b.00



05.109.1.c.01