

A REPRESENTAÇÃO INDÍGENA NA OBRA CANCIONEIRA DE HEITOR VILLA-LOBOS (1917-1937): “UIRAPURU” E O “DESCOBRIMENTO DO BRASIL”

THE INDIGENOUS REPRESENTATION IN THE HEITOR VILLA-LOBOS CANCIONEIRA (1917-1937): “UIRAPURU” AND THE “BRAZILIAN DISCOVERY”

Lucimeire Severo da Silva Lima*
Verônica Karina Ipólito**

RESUMO

Este trabalho analisa a representação indígena na obra de Heitor Villa-Lobos, em especial nas suas composições Uirapuru (1917) e o fundo musical para o filme “Descobrimento do Brasil” (1937). Em uma breve análise de sua produção musical foi possível notar que Villa-Lobos se dedicou na composição de canções que apresentassem o índio como parte integrante da nação. Entre 1930 e 1940, por meio de sua obra cancioneira e no trabalho de exaltação do índio, Villa-Lobos contribuiu para tornar a música um instrumento propagador dos ideais políticos fundamentados em um Estado centralizador e totalitário. Deste modo, escolhemos o ano de 1937 como encerramento de nossa pesquisa pelo fato de Villa-Lobos ter produzido, na ocasião, o fundo musical para o filme “Descobrimento do Brasil” no momento oportuno de implantação do Estado Novo (1937-1945). Tal recorte temporal baseia-se no levantamento de fontes realizadas no Museu Villa-Lobos, localizado no Rio de Janeiro (RJ, Brasil).

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Uirapuru; O descobrimento do Brasil; representação indígena; música.

ABSTRACT

This work analyzes the indigenous representation in the work of Heitor Villa-Lobos, especially in his compositions Uirapuru (1917) and the musical background for the film “Descobrimento do Brasil” (1937). In a brief analysis of his musical production it was possible to note that Villa-Lobos dedicated himself in the composition of songs that presented the Indian as an integral part of the nation. Between 1930 and 1940, Villa-Lobos contributed to making music an instrument that propagated political ideals based on a centralizing and totalitarian state, through his songwriting and in the work of exaltation of the Indian. In this way, we chose the year 1937 as the end of our research because Villa-Lobos produced the musical background for the film “Descobrimento do Brasil” at the opportune time of the Estado Novo (1937-1945). This temporal cut is based on the survey of sources made at the Villa-Lobos Museum, located in Rio de Janeiro (RJ, Brazil).

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Uirapuru; The discovery of Brazil; Indigenous representation; music.

* Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pós-graduanda em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: lucimeire.severo@hotmail.com

** Doutora em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp/Assis-SP). Membro do Laboratório de Pesquisa em Política e Movimentos Sociais (UEM). Professora do Centro Universitário de Maringá (UniCesumar) e Secretária de Estado de Educação do Paraná (SEED-PR). E-mail: veronicaipolito@yhoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

No levantamento de composições e arranjos orquestrais da obra cancionista de Heitor Villa-Lobos, no período que corresponde aos anos de 1917 a 1937, notamos uma presença constante com a questão indígena. As primeiras décadas do século XX indicam que o Brasil estava a caminho da modernidade, associada às transformações que envolviam a vinda de imigrantes europeus para o país, associada ao crescimento das cidades em virtude da instalação vertiginosa de indústrias nos já conhecidos grandes centros de São Paulo e Rio de Janeiro. A cidade, nesse sentido, torna-se o símbolo de trabalho, de progresso e de modernização.

O capital industrial aliou-se ao capital proveniente das lavouras cafeeiras, dando a impressão de um país próspero. Uma nova burguesia surgiu e se manteve por meio de subsídios oriundos da aristocracia rural cafeeira, bem como da ascensão de imigrantes bem sucedidos, seja por investirem em atividades lucrativas no comércio e na indústria ou por meio de matrimônios contraídos com os filhos (as) de fazendeiros, proporcionando uma mistura de elites dominantes. (BRITO, 1971)

Na arte e na literatura este contexto de mudanças foi marcado pelo nascimento de uma nova tendência: o Modernismo. Tal movimento teve como marco fundamental a Semana de Arte Moderna de 1922, mas pelo menos na música, podemos dizer que antecipou-se com a participação singular de Heitor Vila-Lobos (1887-1959). Maestro e compositor, Villa-Lobos destacou-se por traduzir uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo, por isso, considerado um dos expoentes do Modernismo no Brasil.

Suas composições e arranjos orquestrais remetem à questão indígena, como os seus primeiros trabalhos voltados para essa temática, a exemplo dos poemas musicais “Amazonas”, “Uirapuru”, “Saci Pererê” e “Iara” e, mais tarde, na década de 1930, a composição musical “Descobrimiento do Brasil”.

O Brasil de fins da Primeira Guerra Mundial (1914-1917) despontava como um país de contradições entre o “velho” e o “novo”: de um lado, a chamada “Política do café-com-leite” que protagonizava o cenário de poder comandado pelas oligarquias no país; e de outro, o descontentamento das camadas sociais marginalizadas do poder, a exemplo da nova burguesia industrial, do Exército e das classes médias.

Neste momento e com maior força nos anos de 1920, grande parte dos intelectuais passou a defender alguns ideais nacionalistas que visavam o resgate da cultura brasileira e a valorização dos nativos como protagonistas iniciais dessa cultura. Em âmbito internacional, as produções musicais de Villa-Lobos ganharam notoriedade em 1923, quando se apresentou na Europa e surpreendeu a comunidade artística ao demonstrar seu trabalho voltado para a criação da alma brasileira, seja por meio de suas composições ou arranjos orquestrais.

De fato, o Modernismo brasileiro tentou buscar uma nova identidade nacional, mas é inegável que a construção de um projeto de resgate da cultura brasileira por meio de obras literárias e musicais não assumisse sua faceta política. No entanto, o projeto de uma nova identidade nacional recebeu atenção especial na chamada Era Vargas (1930-1945) e de forma mais profícua na ditadura do Estado Novo (1937-1945). A construção do ideal cívico neste último período foi de suma importância para a manutenção do braço do estado e, concomitantemente, a alimentação de um sentimento que se supôs comum a todos: a brasilidade:

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. (PARADA, 2009, p. 21)

A busca pela brasilidade tinha como objetivo eliminar vestígios da República Velha, mas, ao mesmo tempo, trazia no seu bojo o ideal de suprimir inimigos políticos, a exemplo dos comunistas e movimentos grevistas de início do século XX. Estabeleceu-se a concepção de que o Partido Comunista do Brasil (PCB)¹ e as ideias anarquistas e anarco-sindicalistas

¹ Conforme Verônica Karina Ipólito (2009, p. 14): “De 1922 a 1960, o nome correto era Partido Comunista do Brasil, cuja sigla era PCB. No entanto, em fins da década de 1940, a oposição do partido alega que o nome Partido Comunista do Brasil, sugeria uma extensão do Partido Comunista Internacional (comandado pela União Soviética) no país. Nesse sentido, acreditava-se que o partido não defendia os interesses brasileiros, mas os interesses internacionais. Em 1960, o PCB, buscando retornar à legalidade, muda o nome para Partido Comunista Brasileiro e a sigla continua a mesma. Nesse mesmo ano, dividiu-se

eram oriundos de outros países e, portanto, eram chamadas de “alienígenas” por não condizerem e nem supostamente se preocuparem com as particularidades que integram o Brasil. A fim de estabelecer o anseio de pertencimento, o projeto brasilianista de Vargas investiu até mesmo na mudança de calendário, criando datas cívicas e exaltando até hoje os conhecidos como “heróis nacionais”, a exemplo de Tiradentes, colocando-os no panteão dos mitos a inspirarem os jovens.

Necessitando de uma propaganda que atingisse a massa foram produzidas até mesmo cartilhas, a exemplo da intitulada “A juventude no Estado Novo”, nas quais traziam orientações, segundo Maurício Parada (2009, p. 49) de que os jovens deveriam, no futuro, abandonarem o caráter de “desordeiras, desviantes ou revolucionárias, para se tornarem um recurso político capaz de garantir a segurança e a estabilidade do regime”. No intuito de impregnar as mentes dos mais jovens com o ideal nacionalista, Vargas garantiu a obrigatoriedade da disciplina de Moral e Cívica nas escolas. (ROSA, 2007)

Em meio à implantação da brasilidade, Villa-Lobos desenvolve, a partir de 1930, um plano de fundação do canto orfeônico nas escolas. Com o objetivo de conseguir apoio político para o seu projeto, Villa-Lobos enviou, em 1932, uma carta a Vargas propondo enrijecer o ideal de nacionalidade por meio da música. Neste mesmo ano o compositor recebeu o convite para liderar o Serviço de Música e Canto Orfeônico. Estaria, a partir de então, firmada uma parceria entre o maestro e Vargas que rendeu frutos até mesmo no cinema, quando Villa-Lobos compôs o fundo musical do filme “O descobrimento do Brasil”, produzido em 1937, mesmo ano de implantação do Estado Novo.

O objetivo de desenvolver, a partir do Estado Novo, uma geração compromissada com a fidelidade à pátria ficou ainda mais claro com vários investimentos

canalizados para a área cultural. Assim, Gustavo Capanema, ministro da Educação entre os anos de 1937 a 1945, criou o Departamento Nacional de Música e Teatro, pois o Estado via o teatro e o cinema, como fortes expressões da cultura nacional. Foi nesse contexto que Villa-Lobos atuou sempre defendendo um projeto que levasse música a maioria das pessoas. Segundo o seu pensamento, a música folclórica era a “expressão biológica da raça”. (BORGES, 2008, p. 65)

Além disso, Villa-Lobos acreditava que as atividades grupais estimulavam o sentimento de bem comum e união, raciocínio que convergia com as propostas do governo Vargas. Em consonância com Borges (2008, p. 98), “as apresentações orfeônicas não eram exibições artísticas ou recreativas. O objetivo era estabelecer a formação da disciplina coletiva da multidão, pois, segundo o maestro, a maioria da população brasileira ainda não compreendia a importância da disciplina coletiva” (BORGES, 2008, p. 98). Dessa forma, a articulação em grupo seria uma das formas de contribuir com o projeto varguista: “o canto coletivo, além dessas rupturas, predispõe o indivíduo à recusa do individualismo, fazendo crescer cada vez mais o sentimento de coletividade, de pertencimento, de renúncia e disciplina.” (BORGES, 2008, p. 99)

Nesse ponto, Villa-Lobos não foi tão inovador, haja vista que já em 1921 o canto orfeônico foi utilizado em São Paulo. No entanto, o maestro ofertou essa proposta no momento certo para atender os anseios de Vargas. Conforme Mirelle Ferreira Borges (2008, p. 101):

Villa-Lobos desenvolvera um projeto educacional voltado para a música com a utilização de temas folclóricos, algo que era bem divulgado em meio à intelectualidade brasileira naquele contexto. Portanto, não havia nada de inovador e nem de extraordinário na ação do maestro. O folclore representava uma eficiente possibilidade de inspiração para a construção da nacionalidade brasileira por apresentar uma linguagem simples, voltada para o cotidiano brasileiro, que ressaltava também o passado e as experiências da cultura popular.

Ainda assim, apesar da parceria com Vargas, os projetos de Villa-Lobos não podem ser reduzidos a interesses políticos e ao engrandecimento profissional,

em duas alas: a dos “reformistas”, que pretendiam mudar o nome para Partido Comunista Brasileiro, visando a obtenção de uma situação eleitoral legal e convencer o Tribunal Superior Eleitoral de que o partido era verdadeiramente nacionalista por natureza e não um instrumento da União Soviética, como havia afirmado o Tribunal em 1947, quando da proscrição do PCB; e a ala dos “revolucionários”, que queriam manter a radicalização implantada no Partido desde o Manifesto de Agosto de 1950. A partir da cisão do PCB, foi criado em 1962 um novo partido, denominado, nesse momento em diante, de Partido Comunista do Brasil. Portanto, a partir de 1962 teremos dois partidos comunistas: o tradicional e objeto de nossa análise, que passou a se chamar Partido Comunista Brasileiro (PCB) e outro, o Partido Comunista do Brasil (PcdoB), criado em 1962 e fruto da cisão de 1960.”

muito embora o maestro nutrisse uma admiração e amizade visivelmente manifesta nos documentos²:

O grande interesse do maestro ao desenvolver seu projeto, era ensinar música às crianças nas escolas. Ainda que fosse bem remunerado pelo Estado, não podemos afirmar que o dinheiro movia seu trabalho. Embora Villa-Lobos expressasse sua postura política, a preocupação principal dela era a música, o ensino, a educação.

O ideal de pertencimento, de união, da pátria como via única e organizacional fez parte dos planos de Vargas e também contou com a colaboração de Villa-Lobos. É inegável que o maestro tirou proveito de cargos assumidos no Estado Novo, assim como é fato que em 1917 ele não era tão bem conhecido. Depois de sua participação em 1930 seu nome se popularizou, mas seria simplista dizer que Villa-Lobos desejou empreender tais projetos apenas com o intuito de promover seu nome ou como forma de enriquecimento. Conforme deixou claro em seus documentos (cartas, entrevistas etc) Villa-Lobos desejava ensinar música para as crianças na escola, ou seja, embora adotasse uma postura política, ele privilegiou o ensino de música.

Se partirmos do pressuposto de que a linguagem é o conjunto de símbolos organizados por uma cultura ao longo do tempo, logo estabelecemos uma relação entre eles. Dessa forma, podemos afirmar que toda a cultura é um fenômeno de comunicação. Portanto, cultura e comunicação se estruturam como linguagem e toda e qualquer ação social se constitui como prática significante, na qual a produção de linguagem estabelece sentidos.

Em consonância com Marcos H. Camargo (2009, p. 191), algumas características são importantes para compreendermos a definição do que vem a ser a linguagem e qual a sua importância no entendimento de uma cultura. Um desses elementos é a “arbitrariedade”, ou o fato da linguagem ser formada por sinais que são codificados/decodificados por seus usuários por meio de um acordo, um conjunto de regras que

todos partilham. Outro elemento é a “instituição social e comunidade de uso”, ou seja, a compreensão de que a linguagem se desenvolve de forma coletiva. Além desses, existe a “estabilidade”, ou seja, o fato desses sinais permanecerem fixos por um período relativamente longo, caso contrário, seus usuários não poderiam compreender um ao outro. A “lógica” assegura com que as pessoas conheçam o significado de sinais pelos quais se comunicam. A “retórica”, por sua vez, diz respeito à arte do bem falar, de um discurso coerente e sequencial. A “sintaxe” são regras previamente estabelecidas para que a combinação de signos formem os textos. E, por fim, o “signo” que forma a letra, a qual conjugada com outras letras designam as palavras. Enfim, tais elementos são básicos na análise semiótica no esforço de compreensão de linguagens existentes em qualquer cultura. De acordo com Marcos H. Camargo (2009, p. 184):

A forma que assume o signo é, portanto, determinante do tipo de conteúdo que será veiculado por ele. Isso implica em dizer que determinados tipos de signos veiculam conteúdos específicos. A escala harmônica forma signos musicais e transmite seus conteúdos próprios; as letras formam as palavras e transmitem pensamentos de uma certa categoria, diferentes daqueles veiculados por imagens e, assim por diante.

Como um conceito multifacetado, a cultura pode ser compreendida em contato com outros campos da sociedade, como a política. Em consonância com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, 1982), cultura é um “conjunto de características distintas espirituais, materiais, intelectuais, afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Como parte integrante de toda a sociedade, a cultura define os contornos de uma sociedade. Para Stuart Hall (1997) há uma “centralidade da cultura”, na qual a cultura se faz presente nos sistemas de código e significados de uma sociedade.

Nesse sentido, a música é parte integrante de toda a sociedade sendo considerada, em algumas, como item essencial para a sua compreensão ou, em outras, como um elemento supérfluo. De qualquer forma, a música é, dentre tantas coisas, “uma forma de representar o mundo, de relacionar-se com ele e de concretizar novos mundos” (MORAES, 1989, p. 84).

² Nos documentos consultados no Museu Villa-Lobos são recorrentes os agradecimentos, felicitações de aniversário e parabenizações de eventos manifestados em telegramas trocados entre Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Em um deles, datado de 30 de maio de 1938, Villa-Lobos agradece a visita que Getúlio Vargas lhe fez durante a madrugada do dia 11 de maio desse mesmo ano, o que indica que ambos nutriam laços amistosos e de companheirismo. (ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Telegrama de Villa-Lobos ao Palácio do Catete, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1938)

Assim, este trabalho percorre a ideia de edificação da imagem de um povo, tanto em relação a si mesmo bem como em relação ao outro, na alteridade, acreditando que tal imagem também pode ser feita também por meio da música. Moraes (1989, p. 65) complementa essa ideia ao referir que “ouvir emotivamente, no fundo, não deixa de ser ouvir mais a si mesmo do que propriamente a música. É usar a música a fim de que ele desperte ou reforce algo já latente em nós”.

Nascido no Rio de Janeiro em 1887, Villa-Lobos ingressou cedo seus estudos na música, influenciado por seu pai e primeiro professor de música Raul Villa-Lobos. Na adolescência, o maestro passou a frequentar locais boêmios, chegando a tocar em bares, cabarés e realizando serestas com os amigos. (SILVA, 2001)

Em 1905, decidiu conhecer as músicas reinantes nos quatro cantos do país. No entanto, nem todas as viagens que Villa-Lobos relatou ter feito foram plenamente documentadas, o que faz com que desconfiemos da veracidade de todas elas. Em consonância com Lisa Peppercorn (1972), Villa-Lobos tinha fama de “aumentar” histórias relacionadas às “terras selvagens” do Brasil no exterior, sobretudo na Europa. Ainda que ele não tivesse lutado com índios canibais ou andado a pé na imensidão da floresta amazônica é fato que bem provavelmente ele teria navegado pelos rios que compõem a região.

Ao todo, suas viagens somaram 10 anos (1905-1915), percorrendo vastas regiões do Norte, Sul e Nordeste do Brasil. Em meio a uma viagem ou outra, Villa-Lobos retornava ao Rio de Janeiro. No entanto, somente fixou residência ali em 1915, quando finalizou sua aventura por terras tupiniquins e teve a oportunidade de ministrar concertos. Em tais apresentações, o maestro não esconde a influência dessas viagens, perceptíveis em suas composições, tais como “Danças Africanas” (1914-1915), “Amazonas” (1917) e “Uirapuru” (1917), este último é um dos objetos de nossa análise.

Nesse momento, o maestro ainda não era muito conhecido, marcando presença apenas em pequenas orquestras. Sua composição, entretanto, tornou-se mundialmente apreciada em 1922 quando o então famoso pianista Arthur Rubinstein interpretou a “Prole do bebê n. 1”, de autoria de Villa-Lobos. Tal interpretação ocorreu neste mesmo ano, no Rio de Janeiro e teria sido repetida em Paris, no ano de 1924, fator que proporcionou a internacionalização de Villa-Lobos.

2 UM BREVE BALANÇO HISTORIOGRÁFICO SOBRE A OBRA CANCIONEIRA DE VILLA-LOBOS

A análise de composições e arranjos orquestrais da obra cancionista de Heitor Villa-Lobos, no período que corresponde aos anos de 1917 a 1937 ainda se trata de um tema pouco estudado e que carece de pesquisas mais aprofundadas.

A produção acadêmica sobre Heitor Villa-Lobos tende a analisar momentos isolados em sua vida, focando basicamente na parceria que o maestro concretizou com Getúlio Vargas, em especial durante o Estado Novo (1937-1945), conforme o trabalho “Heitor Villa-Lobos e a formação moral do povo brasileiro”, de Priscila Paglia e Marlene dos Anjos Schaffracht (2008). É uma tendência entre os trabalhos sobre Villa-Lobos abordar suas canções de forma isolada, seja decodificando seus choros, conforme o artigo de André Alcman Damasceno, intitulado “O triunfo de uma negociação: a série choros de Heitor Villa-Lobos” (2009) ou analisando a perspectiva sociológica em uma de suas músicas, como o “Uirapuru” no trabalho “O Uirapuru de Villa-Lobos: uma visão musical da Amazônia no começo do século XX”, de Gabriel de Souza Alencar (2012).

Além disso, alguns trabalhos na área da música são profícuos em analisar as melodias, harmonias e notas de suas composições, como no caso de “O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização” (2010), de Gabriel Ferrão Moreira. No entanto, deixam de lado a contextualização histórica e ignoram de certa forma a simbolização do trabalho de Villa-Lobos e a sua relação com o momento em que foi produzido.

A trilha sonora do filme “O descobrimento do Brasil”, de 1937, praticamente não configurou como tema de pesquisa na literatura especializada. Isto porque os autores tendem a privilegiar a análise do filme como um todo, em vez de se aprofundar na composição musical especialmente realizada por Villa-Lobos para este filme. Nessa linha de pensamento enquadram-se os trabalhos “Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise do seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro” (2000) e “Uma análise do filme descobrimento do Brasil” (1999), ambos de Eduardo Victorio Morettin. A produção musical, bem

como os vínculos estabelecidos especificamente por Villa-Lobos durante os anos de 1930 e no contexto de produção filmográfica foram abordados de forma secundária em ambos os trabalhos, tendo em vista que o autor foca sua pesquisa nos elementos de produção cinematográfica, não aprofundando sua análise em relação à música.

Portanto, a análise comparada da obra cancionista de Villa-Lobos é um tema pouco abordado, sobretudo das comparações de músicas em um momento em que Villa-Lobos era conhecido (como em 1917) com outro período no qual o seu trabalho já havia sido consagrado em âmbito nacional e internacional (em 1937).

3 A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA EM “UIRAPURU”

Em “Uirapuru”, Villa-Lobos retrata o espaço amazônico que no início do século XX, até meados da década de 1920 estava em processo de formação em âmbito nacional e internacional. Isso significa que até este momento não havia uma imagem explícita do que seria a Amazônia, tendo em vista que as fronteiras ainda estavam sendo definidas por meio da diplomacia do Barão do Rio Branco. A noção da Amazônia como o “pulmão do mundo”, as ideias de preservação, ecologia, bem como biopirataria somente vão surgir décadas mais tarde.

Nesta época, a representação da Amazônia estava associada à imagem de “mundo perdido”, uma visão colonizadora que a integrava a um local distante da “civilização”, isto é, um lugar coberto pelo verde e onde os humanos viviam de forma “primitiva”. Tal visão imperava em âmbito mundial, já que no Brasil essa imagem simplista estava em processo de mudança em razão da necessidade de se formar um novo país e de resgatar a cultura indígena. Nesse ponto, o poema sinfônico “Uirapuru”, composto por Villa-Lobos em 1917, buscava mesclar a representação de uma Amazônia exótica com uma Amazônia “simples”, interpretação esta que terá em “Uirapuru” a imagem não mais de um “país selvagem”, mas de um “país conquistado”. (ALENCAR, 2010, p. 2)

“Uirapuru” se configurou em uma das primeiras obras-primas do maestro Villa-Lobos, pois traz elementos de uma linguagem orquestral tipicamente villa-lobiana. Na partitura são visíveis a retratação

dos habitantes da floresta amazônica e seus nativos, os índios, como uma riqueza imensurável de detalhes. Segundo documentação encontrada no Arquivo do Museu Villa-Lobos:

O argumento que serviu de base para a composição desse poema sinfônico é de autoria do próprio autor, e conta a história de um pássaro (o uirapuru, que na mitologia indígena é considerado o “deus do amor”) que se transforma em um belo índio, disputado pelas índias que o encontram. Um índio ciumento, não suportando aquela adoração, flecha-o mortalmente. Ao retornar a sua condição de pássaro torna-se invisível e dele se ouve apenas o canto que desaparece no silêncio da floresta. (ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS, Heitor Villa-Lobos. Uirapurú, symphonic poem, p. 4).

Na partitura original, feita pelo punho de Villa-Lobos e encontrada em meio à documentação hospedada no Museu Villa-Lobos, é possível localizar, no poema sinfônico, partes do que retrataria a lenda do uirapuru. Seguindo essa lógica, o poema sinfônico encontra-se dividido nas seguintes partes: 1) “O pássaro encantado”: uma ênfase à espécie biológica da ave associada à alcunha de “deus do amor” na cultura indígena; 2) “Entra o índio feio”; 3) “A flauta do índio feio”: certamente uma referência ao nativo que irá, mais adiante, flechar o uirapuru por ciúmes; 4) “As índias dansam (sic) porque se lembram do canto do uirapuru”: o som do canto do uirapuru simboliza o início do encantamento que transforma o ambiente em um local agradável e festivo; 5) “Cai o uirapuru flexado (sic) pela índia caçadora”: trata-se do momento em que o uirapuru, representado como o “deus do amor” deixa-se seduzir (ou seduz) a nativa, uma referência ao sentimento da paixão que contamina o uirapuru e é representado pela flecha referenciada no texto da partitura; 6) “Índio bonito”: alusivo à transformação do uirapuru em um belo índio, conforme reza a lenda; 7) “Galanteio das índias ao índio bonito”: momento no qual o uirapuru, já transformado em um belo nativo, passa a ser cobiçado pelas índias; 8) “O índio feio flecha o índio bonito”: enciumado, o nativo que entrou em cena no início da composição não suporta os galanteios que o uirapuru, em sua forma humana, estava recebendo das nativas e acaba desferindo uma flecha contra ele; 9) “A morte do índio bonito”; 10) “A transformação do índio bonito no uirapuru”; 11) O canto de despedida do uirapuru”; 12) “A desolação

das índias”: esses quatro momentos finais retratam o falecimento da forma humana do uirapuru, sua reconstituição em pássaro, bem como o seu desaparecimento em meio à floresta, restando apenas o ecoar do seu canto. (ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Partitura original e manuscrita de “Uirapuru” feita por Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1917, p. 1, 2, 7, 10, 11, 20, 23-25)

As doze passagens da partitura, distribuídas em 25 páginas, conforme o manuscrito original, mostram a lenda do uirapuru, algo típico da cultura oral indígena. Tal preocupação simboliza, em Villa-Lobos, a

preocupação em divulgar as estórias cultivadas pelos nativos por meio da música a qual sequencialmente retrata as fases da lenda dessa ave considerada emblemática pelos nativos.

Em consonância com Simon Wright (1987, p. 135), a “(...) brasilianização de todas as coisas europeias era a ordem do dia, e tal revisão ousada nas artes era ativamente e oficialmente encorajada” [tradução nossa]³. Portanto, a preocupação de Villa-Lobos em realizar essa composição parece estar associada à busca pela brasilidade, algo já em evidência entre antropólogos e artistas brasileiros do início do século XX.

Cópia de uma das páginas da partitura original que integra a composição “Uirapuru”, de Heitor Villa-Lobos. ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Partitura original e manuscrita de “Uirapuru” feita por Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1917.

³ “(...) brazilianization of all things European was the order of the day, and such bold overhaul in the arts was actively and officially encouraged”.

4 A REPRESENTAÇÃO DO INDÍGENA EM “DESCOBRIMENTO DO BRASIL”

A trilha sonora do filme “O descobrimento do Brasil”, feita por Villa-Lobos e lançado em 1937, foca no contato entre índio e portugueses, demonstrando as relações “amistosas” que se estabeleceram entre ambos a partir do contato dos lusitanos com os nativos. Se no ano de 1917, quando compôs o “Uirapuru” a preocupação era retratar a Amazônia desmistificando a ideia de “Mundo Perdido”, nos anos de 1930, quando produziu a trilha sonora do filme “O descobrimento do Brasil”, o maestro estava vinculado a programas varguistas, diferentemente das primeiras décadas do século XX, quando seu trabalho musical era praticamente autônomo, com exceção de alguns momentos, como na década de 1920, período em que contou com a colaboração do pianista Arthur Rubinstein. No entanto, como nossa análise é comparativa, focaremos no trabalho de Villa-Lobos em 1936-1937, especialmente para a elaboração da música do filme “O descobrimento do Brasil”.

O longa-metragem foi produzido pelo cineasta Humberto Martins e seu enredo contou com a contribuição da Carta de Pero Vaz de Caminha, datada de 1 maio de 1500 e destinada ao rei de Portugal, D. Manoel. Além deste documento, o filme também se inspirou na pintura em tela de Victor Meirelles, produzida em 1860 e na qual retratava a primeira missa celebrada na Ilha de Vera Cruz.

Para Maria Helena R. Capelato (2007), Vargas investiu na produção cinematográfica privilegiando temas que enfocassem a natureza brasileira e determinadas passagens históricas. Para o “pai dos pobres”, como Vargas ficou conhecido, o cinema poderia ser considerado um método pedagógico:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito de nossa administração, será uma admirável escola (VARGAS, 1938, p. 182).

Embutido neste projeto de brasilidade, Getúlio Vargas (1983, p. 12) decretou que fossem exibidos, de forma obrigatória, filmes nacionais. Ainda assim,

conforme Jorge Garcia (1997, p. 1) o cinema na Era Vargas foi considerado um “fracasso”:

O lançamento de “O Descobrimento do Brasil” foi cercado de publicidade nos jornais, exibições para as autoridades, mas o filme não alcançou propriamente um grande sucesso, nem no Brasil nem em Portugal, onde foi exibido pouco depois. Apesar da relevância do episódio nos dois países, não havia propriamente um enredo que atraísse o público, e os poucos diálogos do filme eram, na maior parte, em tupi.

O filme foi uma produção conjunta entre o Ministério da Educação e Cultura e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), contando ainda com o patrocínio do Instituto de Cacau da Bahia. A coreografia indígena ficou sob a responsabilidade de Mário Queiroz, ao passo que a trilha sonora foi feita por Villa-Lobos. A produção cinematográfica de Humberto Mauro, com seu estilo de poucos diálogos, inspirou vários cineastas, a exemplo de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Conforme Sheila Schvarzman (2004, p. 47), na fase do Estado Novo “o homem comum não (...) [existia] no cinema de Mauro. Estamos imersos no universo do positivismo, do cientificismo de uma noção romântica de nação. Tudo é grandioso, a natureza é portentosa e a ciência funciona”.

Baseando-se principalmente na Carta de Pero Vaz de Caminha, o filme narra o “descobrimento” do Brasil de forma épica, natural e amistosa. O roteiro privilegia as privações que os portugueses enfrentaram rumo ao desconhecido e a alegria contagiosa em razão do encontro de novas terras. Tal felicidade também é atribuída aos indígenas, que teriam demonstrado surpresa e alegria no encontro com os lusitanos. A responsabilidade da correção histórica ficou a cargo de Roquete Pinto, Bernardino José de Souza e Afonso de Taunay, então diretor do Museu Paulista. O coreógrafo das danças indígenas foi Mário de Queiroz e a trilha sonora foi composta por Villa-Lobos.

A celebração da Santa Missa, como representada no filme, confirma a ideia de cordialidade e harmonia entre portugueses e os nativos. Trabalhando com a ideia de nação brasileira, o filme procura demonstrar um contato cordial e pacífico entre ambas às partes. Nesse sentido, a música de Villa-Lobos era fundamental. Com seus arranjos que remetem à floresta e ao mundo indígena, o maestro conseguia transmitir ao povo o sentimento de nação unida, mas ao mesmo

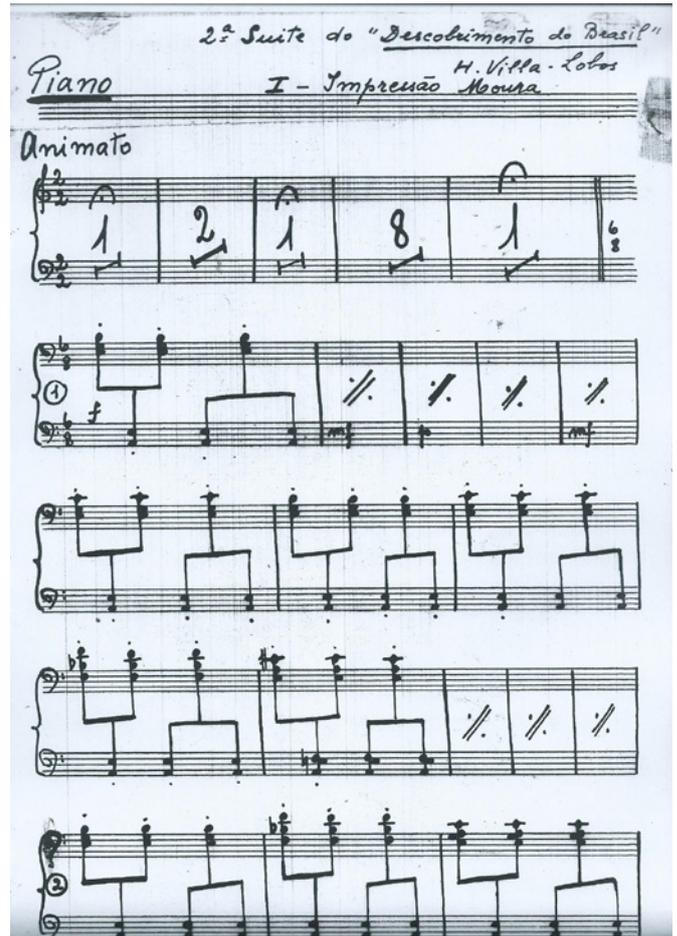
tempo partilhada, por todos os seus integrantes. Deste modo, a emoção ao patriotismo era ainda mais arraigada na música, a qual, por sua própria composição, se tornava um instrumento mais eficaz, por aguçar o nacionalismo, o que era o real objetivo de Vargas. Assim, o próprio enredo do filme privilegiou as relações amistosas entre colonizador e colonizado, ignorando os conflitos que se estabeleceram naquele momento. Embora maquiassem a realidade, a trilha sonora de “O descobrimento do Brasil”, assim como o próprio filme, buscava criar a ilusão de que a pátria foi construída sem agitações e pelo estabelecimento de ajuda mútua entre os portugueses e os indígenas, caracterizando a feição paterna e protetora dos primeiros.

O fundo musical “Descobrimento do Brasil” está dividido em 4 suítes⁴, quais sejam:

- 1^a) Suíte
 - Introdução
 - Alegria
- 2^a) Suíte
 - Impressão Moura
 - Adagio Sentimental
 - Cascavel
- 3^a) Suíte
 - Impressão Ibérica
 - Festa nas selvas
 - Ualalocê
- 4^a) Suíte
 - Procissão da Cruz
 - Primeira Missa no Brasil
 - Final

(ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Pasta HVL 02.10.05. Obras anotações/Descobrimento do Brasil, p. 1, grifos do documento)

Cópia da primeira página da partitura original que integra a composição “Descobrimento do Brasil”, de Heitor Villa-Lobos. ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Partitura original e manuscrita de “Descobrimento do Brasil” feita por Heitor Villa-Lobos, p. 1. Rio de Janeiro, 1937.



Em uma programação de execução da música podem ser encontradas maiores informações sobre essa composição de Villa-Lobos:

Na grande obra de Villa-Lobos, escolhemos uma partição que é chamada O DESCOBRIMENTO DO BRASIL. Esta música foi composta em 1937 para uso como música de fundo em um filme contando a chegada dos navegadores portugueses nesta parte do mundo ainda desconhecido na Europa. O filme, realizado no Brasil, foi apresentada no Rio de Janeiro em 06 de dezembro de 1937.

Nela pode-se notar a importância da orquestra, a qual vai muito além do âmbito da música do filme. A orquestra tem, de facto, para além dos instrumentos tradicionais: saxofone, harpa, piano, celesta, xilofone, vários instrumentos de percussão típica e - no quarto Suíte que muito infelizmente não po-

⁴O termo suíte tem origem francesa e significa uma “obra instrumental, geralmente uma sequência de danças para instrumento solista, pequenos conjuntos ou orquestra (...)”. (DOURADO, 2004, p. 319)

demos representar, um coro misto.⁵ [tradução nossa] (ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Pasta HVL 02.10.02. Obras anotações/Descobrimento do Brasil, p. 3)

Pelo o que foi analisado, pode-se afirmar que a composição de Villa-Lobos feita para o filme “Descobrimento do Brasil” é uma representação do encontro entre portugueses e nativos, buscando relacionar tal evento à conjuntura política da época, ou seja, a Era Vargas, sobretudo no que tange à ênfase na utilização da figura indígena para enaltecer o nacionalismo conforme sugeria o modelo varguista.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa da conclusão pode-se dizer que se em “Uirapuru”, composto em 1917, Villa-Lobos vinculava os índios e, conseqüentemente, a Amazônia com a ideia de “mundo perdido” a ser desbravado e conquistado, vemos, de forma contrária em “O descobrimento do Brasil”, um esforço de mostrar a face de uma aceitação dos portugueses pelos índios e do embrião da unidade que formaria a nação brasileira. Num primeiro momento, Villa-Lobos estava influenciado pelas viagens que fez e tinha a preocupação de apresentar temas inovadores ao mundo. Durante a década de 1930, entretanto, sua parceria com Vargas irá fazer com que ele utilizasse suas composições para reforçar a ideia de espírito nacional, tão propagada por Getúlio. Nesse sentido, consideramos que tal tema é relevante para a pesquisa histórica, visto que a análise da obra cancionista de Villa-Lobos foi raras vezes analisada sobre a ótica de uma metodologia que privilegiasse a sua faceta política-cultural e de forma comparada tal como aqui está sendo proposto.

⁵“Dans l’oeuvre immense de Villa-Lobos, nous avons choisi une partition qui s’appelle LA DECOUVERTE DU BRESIL. Cette partition a été composé en 1937 pour servir de fond musical à un film racontant l’arrivée des navigateurs portugais dans cette partie du monde encore inconnue de l’Europe. Le film, réalisé au Brésil, a été présenté à Rio-de-Janeiro le 6 décembre 1937. Vous voyez déjà que, par l’importance de l’orchestre, l’oeuvre dépasse de beaucoup le cadre d’une simple musique de film. L’orchestre comporte, en effet, outre les instruments traditionnels: saxophones, harpes, piano, célesta, xylophone, plusieurs instruments typiques a percussion et - dans la Quatrième Suite que, très malheureusement nous ne pouvons pas vous faire entendre, un chœur mixte.” (ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Pasta HVL 02.10.02. Obras anotações/Descobrimento do Brasil, p. 3)

6 REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Gabriel S.. O Uirapuru de Villa-Lobos: uma visão musical da Amazônia no começo do século XX. **Examâpaku**, Boa Vista, v. 3, n. 2, p. 1-8, 2012.
- BORGES, Mirelle Ferreira. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Mestrado em História. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2008.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMARGO, Marcos H. Semiótica: leitura e interpretação de imagens. In: CRUZ, Ana Lúcia R. B. da. **Especialização em História, Arte e Cultura**: Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2009, p. 175-233.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: Novas histórias. In: FREITAS, Marcos César (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 183-211.
- DAMASCENO, André Álcman O.. O triunfo de uma negociação: a Série Choros de Heitor Villa-Lobos. In: **Simpósio Internacional Heitor Villa-Lobos**, São Paulo, 2009.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressão da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GARCIA, Jorge Edson. **Humberto Mauro: 100 anos**. 1997. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/hummauro/>>. Acesso em: 15 set., 2014.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n^o2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- IPÓLITO, Verônica Karina. **É permitido proibir: o DOPS e a repressão aos comunistas no Norte do Paraná (1945-1953)**. Maringá: 2009. Dissertação (Mestrado em História) UEM.
- MORAES, J. Jota de. **O que é música**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAGLIA, Priscila; SCHAFFRATH, Marlene dos A. S.. Heitor Villa-Lobos e a formação moral do povo brasileiro: o canto orfeônico. In: **I Encontro do Grupo Interdisciplinar em Artes**, 2008, Curitiba. Anais do I Encontro do Grupo Interdisciplinar em Artes da FAP, 2008.
- MOREIRA, Gabriel F.. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. In: **I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**, 2010, Rio de Janeiro. Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937),

de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História** (Impresso), São Paulo, v. 20, n.39, p. 135-165, 2000.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Uma análise do filme ‘Descobrimento do Brasil’. **Revista de História (USP)**, São Paulo, v. 1, n.141, p. 175-178, 1999.

PARADA, Maurício. O calendário Cívico do Estado Novo / As cerimônias cívicas como objeto: o conceito de “cerimônias sintéticas”. In: PARADA, Maurício. **Educando corpos e criando a nação: Cerimônias cívicas e práticas disciplinares no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2009.

PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos’s Brazilian Excursions. **The Musical Times**, v. 113, nº 1549, Mar., 1972, p. 263-265. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/957131>>. Acesso em: 17 set. 2014.

ROSA, Josineide. A construção da brasilidade: a política educacional no governo Vargas (1930-1945). **Revista Saber Acadêmico**. São Paulo, n. 4, dezembro de 2007 [online]. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/revista/revista4/publi-art2.php?codigo=1>>. Acesso em: 17 set. 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Unesp, 2004.

SILVA, Francisco Pereira da. **A vida dos grandes brasileiros: Villa-Lobos**. São Paulo: Editora Três Ltda., 2001.

UNESCO. **Cultura y Diversidad**. México, 1982. Disponível em: <<http://www.unescomexico.org/cultura/index.htm>>. Acesso em 19 set. 2014.

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país. In: **A Nova Política do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos: Modernism in the Tropics. **The Musical Times**, V. 128, Nº 1729 (mar., 1987), p. 132-135. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/964493>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

FONTES

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS, Heitor Villa-Lobos. Uirapurú, symphonic poem.

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Partitura original e manuscrita de “Descobrimento do Brasil” feita por Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1937.

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Partitura original e manuscrita de “Uirapuru” feita por Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1917.

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Pasta HVL 02.10.02. Obras anotações/Descobrimento do Brasil.

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Pasta HVL 02.10.05. Obras anotações/Descobrimento do Brasil.

ARQUIVO MUSEU VILLA-LOBOS. Telegrama de Villa-Lobos ao Palácio do Catete, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1938.