

**MELLIANDRO MENDES GALINARI**

**A ERA VARGAS NO PENTAGRAMA:  
DIMENSÕES POLÍTICO-DISCURSIVAS DO  
CANTO ORFEÔNICO DE VILLA-LOBOS**

**UFMG**

**BELO HORIZONTE**

2007

*MELLIANDRO MENDES GALINARI*

**A ERA VARGAS NO PENTAGRAMA: DIMENSÕES  
POLÍTICO-DISCURSIVAS DO CANTO ORFEÔNICO DE  
VILLA-LOBOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Lingüística.

Área de concentração: Lingüística.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

**BELO HORIZONTE  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

**2007**

Tese defendida por MELLIANDRO MENDES GALINARI em 30/08/2007 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Profs. Drs. relacionados a seguir:

---

**Renato de Mello – UFMG**  
**Orientador**

---

**William Augusto Menezes – UFOP**

---

**Maria Celina Soares D’Araújo – FGV**

---

**Antônio Luiz Assunção – UFSJ**

---

**Oiliam José Lanna – UFMG**

A tutti quelli che stanno scappando.  
(del film *Mediterraneo*, di Gabriele Salvatores)

Alla memoria di Carlo Gallinaro, viaggiatore.

À memória de Luís Carlos Prestes.

## AGRADECIMENTOS

Tarefa necessária para este trabalho, e que não se trata de cumprir protocolos, é agradecer infinitamente a paciência, o incentivo e a contribuição de muitos que, às vezes mesmo sem saber, co-construíram comigo o texto que se segue. A “marcha” foi árdua e atravessa por dificuldades de várias ordens: decepções, desilusões, falta de dinheiro, e mesmo revoltas e insultos, os mais endiabrados, direcionados a deus (pena que ele não existe... ou sorte pra ele...), obstáculos mais ou menos vencidos por conversas de apoio, ouvidos pacientes, trocas de opinião sobre a vida, as viagens que nunca aconteceram (já que tenho sido um andarilho sem estrada), a própria pesquisa etc. Louvo então (e que me perdoem muitos pelo esquecimento), os bons samaritanos que se seguem.

Um grande obrigado aos amigos de curso, como os companheiros e companheiras Ana Gini Madeira (e seu marido Sérgio), Teresa Cristina Homem de Melo, Cássio Soares Miranda, Cláudio Umberto Lessa, Juan Pablo Cabrera e muitos outros que, infelizmente, não listarei por mera falta de espaço. Saúdo também o Flávio Barbeitas, que tentou me ensinar violão nos idos tempos da Escola de Música, e que agora contenta-se em discutir comigo questões de Semiologia Musical!

Agradeço com devoção ao meu orientador Renato de Mello que, meio como psicólogo, meio como professor, esteve carinhosamente todo o tempo *presente* em minha vida acadêmica, e sempre disponível, ao mesmo tempo em que soube dar a mim a liberdade intelectual necessária a um pesquisador. Acredito que, com a nossa parceria, uma grande amizade nasceu, e digo que estarei sempre disposto para aquele cafezinho da Judite! Valeu pela dedicação e também por possibilitar a conclusão de uma etapa importante da minha vida!

Agradeço à professora Ida Lucia Machado, que me apresentou a Análise do Discurso, me ajudando, assim, a achar o meu lugar na Universidade. Teria sido um milagre, quando, sem conhecer ninguém da AD, e tendo ido à faculdade procurar saber sobre o assunto, achar pela frente a agora amiga Ida, que me acolheu da melhor maneira possível.

Agradeço veementemente ao professor William Augusto Menezes, que, além do companheirismo, simplicidade e inteligência combinados, raríssimos entre intelectuais, muito me ensinou sobre Retórica e Argumentação, contribuindo enormemente para o

quadro teórico desta tese. Agradeço ao professor Paulo Henrique Aguiar Mendes (não é meu parente, infelizmente!), que deu, juntamente com o professor William, dicas preciosas durante o exame de qualificação.

Agradeço às boas aulas do professor Antônio Augusto Moreira de Faria, das professoras Maria Sueli de Oliveira Pires e Janice Helena Chaves Marinho, da professora Júnia Diniz Focas, da professora Patrícia Collina Bastianetto, onde aprendi o italiano e os caminhos para se chegar à “bota” (!), da professora Maria Lúcia Jacob, quando tive as primeiras lições de francês. Agradeço ao Poslin, nas figuras da Geralda Martins Moreira e da Maria Aparecida Jorge Machado, que sempre me atenderam e me ajudaram com respeito e simpatia.

Agradeço ao meu pai Melquizedeque Galinari, que principalmente *confiou* em mim durante vários anos, permitindo com sacrifício a minha saída do interior com 17 anos, 14 anos atrás, e garantindo o meu sustento por um bom período na “selva de pedras”. Mesmo nos tempos das querelas políticas, das brigas e enfrentamentos, da cara amarrada, da fofoca da família, não deixou de ser pai... e de trazer aquela cachaça... Esse sabe! Agradeço também à minha mãe Luzia Maria Mendes, que tem me recebido muito bem nas raríssimas vezes que vou lá, no torrão natal!

Convém falar agora dos amigos de Nova Era: Elvécio Eustáquio da Silva, a quem admiro e com quem aprendi muito nessa vida, aquelas lições de resistência e de rara inteligência, homem de sonhos, lutas e utopias, que teve uma importância muito grande para mim, trazendo-me para o lado encapetado da força! (a culpa é dele!); a Eugênio Pereira que, além da cerveja vendida a mim no seu/meu boteco, sempre foi ombro amigo e fonte de saber (e irônico e sarcástico contra a hipocrisia do vilarejo!); a Júlio Carvalho, pela companhia e papo sempre agradáveis; ao Fernandão, imbatível nas madrugadas! [ainda te derrubo!].

Agradeço agora ao Julinho (Caetano/“Zumbi Guerreiro”), o qual ainda não sei onde situar (e onde está...), se em Nova Era ou outro lugar qualquer, senhor das transversalidades, criatura do entrelugar! Foi ele quem me rememorou outro dia a nossa infância autoritária, no grupo, em nossa cidade, antiga São José da Lagoa, depois Presidente Vargas (1938) e, finalmente, Nova Era (1942), lá pela década de 1980... A professora (ou algo não parecido) dizia, no pátio, após o sinal: “todos em fila, em ordem de tamanho, um braço de distância, em silêncio, cospe o chicletes”... Depois erguia o seu longo braço como um “mastro

cívico”, imponente, forte, e, de sua mão de chumbo, cerrada feito cadeado, alçavam, um a um, os dedos rígidos: 1..., 2..., 3..., 4.... e... 5. Ai de quem não estivesse em ordem quando a enorme mão, como a própria bandeira, entreabria-se... Será que é por isso que fiz este trabalho? [a propósito, e pedindo aos leitores que mantenham sigilo, o escrevente que vos fala era (foi) tocador de tarol nos memoráveis desfiles de 7 de setembro, promovidos civicamente pela escola]

Agradeço ao Diogo Camisassa [Diogro], pela ajuda ao piano e na cerveja, que perdeu para mim um campeonato de pinga e, adianto, os que virão pela frente! Obrigado pela companhia em vários momentos de angústia e de esbravejamentos pelos caminhos bifurcados da noite, da briga com o barbicha, da bebida choca no Banzai etc., etc. e etc.! [estamos num espaço acadêmico!] À propósito, louvo também a figura do Mathias Koole, fatias, mafias, maria, Maria de Fátima! Que, mesmo nas terras geladas da Bélgica, naquela cidade de nome estranhíssimo, conseguiu estar presente com a sua, digamos, singularíssima risada... Agradeço também à Imara Mineiro, pela amizade e discussões sobre a Era Vargas, embora tenha caçoado da minha cidade (“aquela cidadezinha...”) e imitar-me balbuciante e desprovido de consciência. Grande Miguel Ávila, não poderia esquecer-me de you, valeu também pela força e companhia, cara! Você não gosta mesmo de pequeno burguês! De bicho autoritário! Qual é! Saudações também ao Senhor Pimentão (vulgo Daniel Bredel), logo logo farei um trabalho sobre o seu discurso...

Dou vivas e gracias igualmente ao grande Henrique Milen, mestre nas artes do computador e que me ajudou diversas vezes a converter este enorme arquivo para PDF, sem o qual seria impossível a impressão... Obrigado, meu caro!

E, finalmente, agradeço a você, Carolzinha, presente dessa vida! Você é o máximo! Você foi minha luz guiadora, você me deu forças e confiança, este trabalho deve muito a você, agradecê-la é antes uma questão de justiça que de namorado. Só você sabe o que eu passei, só eu sei o quanto recebi de carinho, de ternura, de paciência... Sou eternamente grato a você pela sua presença na minha vida, no meu dia-a-dia, pela sua preocupação, pela sua boa vontade, pela sua beleza e alegria, contrastando com as minhas diatribes tempestuosas, as quais não impediram, por outro lado, a existência da grande admiração e maravilhamento que tenho por você. Adoro-te e venero-te! Carinhosamente!

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

### PARTE I

#### DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

1. DISCURSO: NOÇÕES GERAIS.....	30
1.1. CHARAUDEAU E O PROCESSO DE ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM.....	31
1.1.1. O QUADRO ENUNCIATIVO.....	35
1.1.2. O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO.....	37
1.1.3. AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS.....	38
1.2. DISCURSO, INTERDISCURSO E ARQUIVO.....	43
1.2.1. INTERDISCURSO.....	44
1.2.2. ARQUIVO.....	46
2. ARGUMENTAÇÃO: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA.....	50
2.1. A ARGUMENTAÇÃO: SEM “NORMAS” E “FRONTEIRAS”.....	51
2.2. A ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO.....	56
2.3. DAS PROVAS RETÓRICAS.....	63
2.3.1. <i>LOGOS</i> .....	65
2.3.2. <i>ETHOS</i> .....	71
2.3.3. <i>PATHOS</i> .....	81
2.4. O PROBLEMA DOS <i>GÊNEROS</i> NA ARGUMENTAÇÃO.....	98
2.4.1. OS <i>GÊNEROS</i> NAS <i>RETÓRICAS</i> .....	98
2.4.2. OS <i>GÊNEROS</i> NA ANÁLISE DO DISCURSO.....	103

### PARTE II

#### A ERA VARGAS E A PRESENÇA DE VILLA-LOBOS

3. A ERA VARGAS.....	110
3.1. O GOVERNO PROVISÓRIO.....	111
3.2. O PERÍODO CONSTITUCIONAL.....	127
3.3. O ESTADO NOVO.....	131
3.4. O PAPEL DA EDUCAÇÃO.....	139
4. VILLA-LOBOS E O ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO.....	145
4.1. DO DEBATE CULTURAL-MUSICAL.....	145
4.2. DESCONFORTO EM TERRAS TROPICAIS <i>VERSUS</i> EMPREGO NO ESTADO FORTE.....	152
4.3. DAS <i>EXCURSÕES ARTÍSTICAS VILLA-LOBOS</i> .....	155
4.4. O ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO.....	158

4.5. AS CONCENTRAÇÕES ORFEÔNICAS.....	168
4.6. SOBRE A FINALIDADE DO ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO.....	173

### PARTE III

#### O CANTO ORFEÔNICO: DIMENSÕES VERBAIS

5. DAS VARIÁVEIS SITUACIONAIS À ESCOLHA DO GÊNERO.....	178
5.1. AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO CANTO ORFEÔNICO E O CONTRATO CÍVICO-EDUCATIVO MUSICAL.....	178
5.2. O ESTADO-COMUNICANTE (Euc) E SEU <i>ETHOS PRÉVIO</i> .....	188
5.3. RUMO À SOCIEDADE EMPÍRICA (Tui) .....	193
5.4. O ENQUADRAMENTO GENÉRICO DO CANTO ORFEÔNICO.....	195
6. O ENUNCIADOR ORFEÔNICO: <i>AUTORIDADE</i> E VEICULAÇÃO DO INTERDISCURSO OFICIAL.....	205
6.1. DAS REFERÊNCIAS/REVERÊNCIAS AO ESTADO.....	207
6.2. A POLÍTICA ECONÔMICA OU O POSTULADO DO “PROGRESSO”.....	210
6.3. A POLÍTICA SOCIAL: TRABALHO, DISCIPLINA E ORDEM.....	214
6.4. REPRESSÃO SIMBÓLICA, AUTONOMIA E HIERARQUIA.....	220
6.5. <i>ETHOS</i> COLETIVO E/OU POPULAR.....	228
6.6. O RESGATE E A VALORIZAÇÃO DO FOLCLORE.....	232
6.7. ENFIM, UM ENUNCIADOR COMPLEXO.....	237
7. <i>INTENÇÕES</i> OU <i>DIMENSÕES</i> ARGUMENTATIVAS DO CANTO ORFEÔNICO.....	239
7.1. O <i>LOGOS</i> : ERA UMA VEZ UM PARAÍSO E UM POVO VIRTUAL QUE ALI VIVIA.....	241
7.2. O <i>ETHOS</i> : IDENTIDADE NACIONAL E INFLUÊNCIA NAS CONDUTAS CÍVICAS.....	263
7.3. O <i>PATHOS</i> : “LEVANTA A FRENTE, QUE ÉS BRASILEIRO”.....	275

### ADENDO

#### O CANTO ORFEÔNICO: DIMENSÕES MUSICAIS

8. A ENUNCIÇÃO MUSICAL E OS EFEITOS DO CANTO COLETIVO.....	292
8.1. A LINGUAGEM MUSICAL NUMA PERSPECTIVA DISCURSIVA.....	293
8.2. BRASILEIROS! ATENÇÃO AO RITMO!.....	303
8.3. MELODIA: EXPRESSANDO LÍRICA E ENERGICAMENTE A NACIONALIDADE.....	314
8.4. HARMONIA: RESOLVENDO AS TENSÕES MUSICAIS-NACIONAIS.....	337
8.5. O BRANCO, O NEGRO E O ÍNDIO: FELIZES NO PENTAGRAMA.....	339
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	350
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	363

## ANEXOS

CANÇÕES CÍVICAS E PATRIÓTICAS.....	II
<i>MEU PAÍS</i> .....	III
<i>BRASIL NOVO</i> .....	IV
<i>P'RA FRENTE, Ó BRASIL!</i> .....	VII
<i>HERANÇAS DE NOSSA RAÇA</i> .....	XIII
<i>DESFILE AOS HERÓIS DO BRASIL</i> .....	XIV
<i>MARCHA PARA OESTE</i> .....	XV
<i>JURAMENTO</i> .....	XVI
<i>INVOCAÇÃO EM DEFÊSA DA PÁTRIA</i> .....	XVII
<i>BRASIL UNIDO</i> .....	XVIII
CANÇÕES ESCOLARES.....	XIX
<i>VAMOS CRIANÇAS</i> .....	XX
<i>MARCHA ESCOLAR (IDA PARA O RECREIO)</i> .....	XXI
<i>MARCHA ESCOLAR (VOLTA DO RECREIO)</i> .....	XXIV
<i>ESPERANÇA DA MÃE POBRE</i> .....	XXVII
<i>BRINCADEIRA DE PEGAR</i> .....	XXVIII
<i>VAMOS, COMPANHEIROS</i> .....	XXIX
<i>SOLDADINHOS</i> .....	XXX
<i>MARCHA ESCOLAR (VOCALISMO)</i> .....	XXXIII
<i>MARCHA ESCOLAR (PASSEIO)</i> .....	XXXVI
CANÇÕES DE OFÍCIO.....	XXXVII
<i>CANÇÃO DO TRABALHO</i> .....	XXXVIII
<i>O FERREIRO</i> .....	XXXIX
<i>CANÇÃO DO OPERÁRIO BRASILEIRO</i> .....	XLII
<i>CANÇÃO DA IMPRENSA</i> .....	XLV
CANÇÕES MILITARES.....	XLVI
<i>DUQUE DE CAXIAS</i> .....	XLVII
<i>DEODORO</i> .....	XLVIII
<i>CANÇÃO DO ARTILHEIRO DE COSTA</i> .....	XLIX
<i>ALERTA!</i> .....	L
CANÇÕES DE INSPIRAÇÃO FOLCLÓRICA E OUTRAS.....	LIII
<i>NOZANI-NÁ</i> .....	LIV
<i>ESTRELA É LUA NOVA</i> .....	LVI
<i>O CANTO DO PAGÉ</i> .....	LX
<i>SAUDAÇÃO A GETÚLIO VARGAS</i> .....	LXVI
OUTROS DOCUMENTOS.....	LXIX

## RESUMO

O presente trabalho realiza uma análise discursiva do *canto orfeônico* disseminado na sociedade brasileira nos anos conhecidos como “A Era Vargas” (1930-1945), como parte do ensino de música instaurado nas escolas pelo Estado e administrado por Villa-Lobos. O canto coletivo, com seus *hinos nacionais* e/ou *canções patrióticas*, era destinado, também, a ser executado por grandes concentrações corais, as quais tinham lugar em solenidades e comemorações públicas, promovidas pelo governo em datas e ocasiões cívicas.

Com a análise, ressaltamos a contribuição dessas composições para a formação de um cidadão adequado às demandas político-econômico-ideológicas do Estado, através da elucidação de algumas estratégias e dimensões político-discursivas apreensíveis na materialidade textual e, em alguma medida, musical. Teoricamente, o trabalho realiza reflexões acerca dos processos enunciativo e argumentativo, buscando sempre subsídios conceituais para compreender o objeto *discurso*. Dada a importância social do canto coletivo no período aqui focado, e de sua complexidade semiótica (letra e música), o trabalho tece relações também com referências oriundas da História e da Semiologia Musical.

Esta tese procura, portanto, contribuir para uma melhor compreensão do funcionamento do discurso orfeônico em seu contexto de circulação, além de permitir uma crítica à “tradição musicológica brasileira” e à “cultura oficial”, as quais insistem na não pertinência da abordagem política da relação Estado/Villa-Lobos. Em suma, trata-se de um trabalho interdisciplinar entre a Análise do Discurso e outras áreas de conhecimento.

## RÉSUMÉ

Cette thèse réalise une analyse discursive du *chant orphéonique* disséminée dans la société brésilienne dans les années connues comme « A Era Vargas » (1930-1945), comme partie de l'enseignement de musique instauré dans les écoles par l'État et dirigé par Villa-Lobos. Le chant collectif, avec ses *hymnes nationaux* et/ou *chansons patriotiques*, était destiné, aussi, à être exécuté par de grandes concentrations chorale, qui avaient lieu dans des solennités et commémorations publiques, promues par le gouvernement dans des dates et des occasions civiques.

Avec cette analyse, nous soulignons la contribution de ces compositions pour la formation d'un citoyen approprié aux exigences politique-économique-idéologiques de l'État, à travers l'élucidation de quelques stratégies et des dimensions politique-discursives perceptibles dans la matérialité textuelle et musicale. Théoriquement, cette thèse réalise des réflexions concernant les processus énonciatif et argumentatif, cherchant toujours des subventions conceptuelles pour comprendre l'objet *discours*. Étant donné l'importance sociale du chant collectif dans la période ici focalisée, et sa complexité sémiotique (lettre et musique), ce texte tisse des rapports aussi avec des références issues de l'Histoire et de la Sémiologie Musicale.

Cette thèse a comme but, donc, contribuer à une meilleure compréhension du fonctionnement du discours orphéonique dans son contexte de circulation, outre de permettre une critique à la « tradition musicologique brésilienne » et à la « culture officielle », qui insistent sur la non pertinence de l'abordage politique de la relation État/Villa-Lobos. Enfin, il s'agit d'un travail de recherche interdisciplinaire entre l'Analyse du Discours et autres domaines de connaissance.

## ABSTRACT

This work makes a discursive analysis of the *orpheonic singing* spread through Brazilian society, in the years known as ‘The Vargas Age’ (1930-1945), taken as part of the music teaching established by the State and commanded by Villa-Lobos. The collective singing, with its *national anthems* and/or *patriotic songs*, was also created to great chorus groups’ performances, which used to take place in solemnities and public celebrations, promoted by government in civic dates and occasions.

With the analysis, we emphasize this pieces’ contribution to the formation of an adequate citizen, according to the politic, economic and ideological demands of the State, by elucidating some political-discursive strategies and dimensions understandable in the textual and, in some amount, in the musical materiality. Theoretically, this work creates reflections about the enunciative and argumentative processes, always looking forward to finding conceptual subsidies to comprehend the *discourse*. Based on the social importance and on the semiotic complexity (lyrics and music) of the collective singing, during the period broached for this job, some relations with History and Musical Semiology references were also weaved.

This Thesis has the goal, therefore, to contribute for a better understanding of the orpheonic discourse’s functioning in its context of circulation, besides allowing a critic to ‘Brazilian musicological tradition’ and to ‘official culture’, which insist on an impertinent political approach of the relation between the State and Villa-Lobos. In summary, this is an interdisciplinary work from Discourse Analysis with others knowledge domains.

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho possui como objetivo principal realizar uma análise discursiva do *canto orfeônico* disseminado no período da História Brasileira conhecido como “A Era Vargas”, em função da conjuntura política estabelecida entre os anos 1930-1945 e da instituição do ensino de música nas escolas. As prioridades, então, nos termos dos pressupostos teóricos da disciplina Análise do Discurso (AD), na qual esta pesquisa se situa, seriam as de compreender os *efeitos possíveis* de tal objeto simbólico – o canto coletivo – em seu contexto de circulação social, tendo em mente os sujeitos efetivos da interação comunicativa.

Entretanto, essas prioridades, ligadas ao domínio da AD, acabaram impondo ao trabalho a necessidade de dialogar com outras disciplinas, dentre elas a História, uma vez que as *circunstâncias de produção* dos discursos aqui enfocados conceberiam-se como “momentos arquivados” em documentos da época e textos posteriores (historiográficos), sem os quais seria impossível reconstituir o *habitat* natural das composições. Por outro lado, os hinos nacionais e/ou canções patrióticas que integraram o canto orfeônico compõem-se de uma complexidade semiótica que ultrapassa o conteúdo verbal, o que nos levou a dialogar também com alguns trabalhos situados na área da Musicologia e/ou da Semiologia da Música. Para apimentar ainda mais essa complexidade interdisciplinar, acabou atravessando as nossas reflexões a

presença de uma figura controversa, nunca vista de uma maneira neutra, criticada por uns e amada por muitos, e que foi a responsável por dirigir e organizar as práticas orfeônicas no país: o compositor Heitor Villa-Lobos.

O fenômeno da disseminação do canto coletivo na Era Vargas, a sua atuação nas escolas, a sua presença nas comemorações nas variadas datas e ocasiões cívicas, em teatros, praças públicas ou estádios de futebol, foram dinamicamente “regidas” pelo maestro. Foi ele o responsável por selecionar o conteúdo musical a ser inserido nos materiais didáticos, por formar as primeiras turmas de professores de música e por formular os planos a serem executados nas séries ou níveis dos ensinos primário e secundário, durante a chefia da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), do Departamento de Música da Faculdade de Educação do Distrito Federal e do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico.

Ao entrar nesse universo, o pesquisador pode se deparar com várias perguntas concernentes à natureza da relação entre o maestro e o Estado: teria Villa-Lobos inclinações político-autoritárias? Seria “descompromissado” o seu envolvimento com a implantação da educação musical no Brasil? Qual seria o significado social do ensino do canto orfeônico? Que efeitos ele acarretaria, de fato, na consciência dos cidadãos brasileiros? As composições foram colocadas em circulação para servir a uma finalidade educativa ou política? Se a resposta comporta as duas opções, qual seria a dominante? Qual seria, possivelmente, a repercussão desse tipo de saber? Quem comunica com quem por intermédio dos textos das canções patrióticas? Trataria-se de uma interlocução entre Villa-Lobos e o Povo? Entre o Estado e as massas? Professores e alunos? ...

Ao longo da história e aquém das evidências, um posicionamento vem lutando e insistindo no sentido de isentar/defender o músico de qualquer ligação com a política oficial ou com convicções de cunho ideológico. Uma destacável representante desse ponto de vista tem sido Paz (1989 e 2004)<sup>1</sup>. Em seus dois principais trabalhos sobre o tema, a autora “esclarece”, após exaustiva argumentação, a não pertinência da abordagem política da relação Estado/Villa-Lobos. Para ela, tal associação sempre foi construída “(...) por aqueles que não estavam **à altura** de compreender **as verdadeiras razões** que levaram um homem da notabilidade de Villa-Lobos a se ocupar de **tão espinhosa missão** (...)”. (Paz, 1989:98 e 2004:28) (grifo nosso) Em vários trechos da sua obra, são citados fragmentos de discursos como esse do professor e musicólogo Luís Heitor Correia de Azevedo (Paz, 1989:100): “Villa-Lobos era **apolítico**: sua única política era o **progresso da música** e da educação musical”. (O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 nov. 1984, p.14) (grifo nosso)

Mais adiante, no capítulo intitulado “O Villa-Lobos que conhecemos”, a autora registra uma série de entrevistas com professores, musicólogos e escritores, incrementando a argumentação em prol de sua tese. Eis alguns trechos dos entrevistados:

*Eu repito: tive uma convivência de anos com Villa-Lobos e **nunca vi uma referência sequer a Getúlio feita por ele. É evidente que ele fazia aquilo porque tinha o apoio do governo. Ora, inferir daí que esse apoio implicava uma subordinação àquela ideologia é um absurdo, porque não existe, realmente, nenhuma relação.*** (Eurico Nogueira França, professor e musicólogo) (Paz, 1989:116) (grifo nosso)

---

<sup>1</sup> O texto relativo a Paz (1989) – *Villa-Lobos, o Educador* –, pode ser encontrado na página pessoal da autora (*internet*). O endereço eletrônico é: <<http://usuarios.uninet.com.br/~ermepaz/livros/villa-lobos.pdf>>. (Último acesso em: 1 set. 2004)

*Hoje compreendo que Villa-Lobos, para perseguir o que queria, aproximava-se de qualquer governo, de quaisquer pessoas e **pouco se importava** com a atitude de cada um ou com o pensamento e a ideologia. Porque **ele tinha uma ideologia própria que não era uma ideologia política**. Era uma ideologia, vamos dizer assim, **sentimental**.* (Guilherme Figueiredo, professor e escritor) (Paz, 1989:119) (grifo nosso)

*Villa-Lobos é um dos Brasileiros mais ilustres que o Brasil já produziu, logo merece todo o nosso respeito. E **emprestar um aspecto político-ideológico ao Villa-Lobos por ter feito aquelas grandes manifestações absolutamente não tem sentido**.* (Vasco Mariz, musicólogo) (Paz, 1989:131) (grifo nosso)

Dentre as “citações preferidas”, vale a pena, ainda, ver esta do pianista Homero de Magalhães: “considero **uma idéia barata** associar o nome de Villa-Lobos ao totalitarismo: ele tinha a cabeça muito cheia de música para pensar em outra coisa”. (Jornal do Brasil, 8 de março de 1987) (Paz, 2004:28) (grifo nosso)

Kiefer (1986:142), historiador da música brasileira, ao tratar do assunto, ressalta vários motivos para também isentar o músico das amarras do Estado:

- 1) *Villa-Lobos, ao estourar a **Revolução de 30**, recém tinha chegado da Europa, onde permanecera durante alguns anos, mais preocupado com a sua carreira de compositor do que com coisas da política.*
- 2) *Conforme nos testemunhou Adhemar Nóbrega, musicólogo que, por convívio e por estudo, tornou-se um dos melhores conhecedores de Villa-Lobos, o compositor era pouco menos que **analfabeto em política**;*
- 3) *O compositor já tinha apresentado um plano de educação musical ao Governo de São Paulo antes de eclodir a mencionada revolução;*
- 4) *A idéia de criar coros populares é bem anterior à sua segunda viagem à Europa. Com efeito, na **Folha da Noite** (Rio), de 3 de novembro de 1925, Villa-Lobos veicula idéias a respeito através da pena de um cronista (...). (grifo do autor, com exceção de “analfabeto em política”)*

Para Kiefer, interessam as “(...) intenções verdadeiras do compositor (...)”, fato reforçado pela conclusão seguinte, tirada dos argumentos acima (1986:143):

*cremos que os argumentos aduzidos mostram com clareza que Villa-Lobos não partiu para a organização do canto orfeônico em nossas escolas – ou em praça pública na presença de autoridades – originariamente por incumbência dos donos do poder de 1930 em diante, mas sim por **um ideal, tanto artístico como patriótico, acalentado desde, pelo menos, 1925, se não antes. A oportunidade, finalmente, se ofereceu e Villa-lobos agarrou-a firme. Do resto, pouco entendia.** (grifo nosso)*

Enfim, as linhas anteriores apresentam-nos uma amostragem dos discursos oriundos da “tradição musicológica brasileira” e da “cultura oficial”, que têm imperado nos imaginários sociais e, até mesmo, nos correntes comentários das comunidades das faculdades de música ou espaços afins. Segundo Cherñavsky (2003), a gênese de tudo isso estaria na primeira biografia sobre Villa-Lobos – *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro* –, de Vasco Mariz, amigo e admirador do maestro, publicada em 1949<sup>2</sup>, a qual teria funcionado

*(...) como matriz para a maior parte das obras posteriores. Com onze edições, sendo seis no exterior, este livro se multiplicou em uma série de outros que reproduziram e continuam reproduzindo suas informações e idéias. A memória conhecida de Villa-Lobos foi construída sobre esta narrativa de Mariz, adotada como única e verdadeira pelos biógrafos que foram surgindo posteriormente. (Cherñavsky, 2003:25)*

Nessa memória oficial, estudada com detalhes também por Guérios (2003), Villa-Lobos é consagrado, além de um “cidadão apolítico”, como o gênio absoluto, detentor de uma progressiva criatividade e sabedoria, e como compositor *autenticamente brasileiro*,

---

<sup>2</sup> A referida obra foi reeditada com algumas alterações em 1989. Vide Mariz (1949 e 1989).

ligado às nossas *raízes* folclóricas e às sonoridades da natureza. Ao mesmo tempo, o maestro seria aquele quem também teria domado os materiais sonoros urbanos, inserindo-os no complexo “registro da erudição”, o qual não apenas dominava, mas constituía-se como um dos seus maiores expoentes. Podemos dizer que seriam esses os pontos biográficos mais conhecidos acerca do compositor, onde haveria certo excesso de palavras. O mesmo não acontece quando o assunto é a ligação de Villa-Lobos com o governo Vargas (a não ser em rápidas e esporádicas defesas do compositor, como mostramos nas citações acima). De acordo com Cherñavsky (2003:39), a ligação com o Estado é constantemente “esquecida” pelas biografias tradicionais:

*em um livro com duzentas e trinta páginas, Vasco Mariz dedicou onze páginas ao capítulo “O Educador”, que resume a experiência de quinze anos de educação musical do maestro. Villa-Lobos: O índio branco, de Anna Stella Schic, possui duzentas e duas páginas, das quais apenas três voltadas à questão da educação musical. Luiz Paulo Horta<sup>3</sup> concentrou todas as informações sobre este assunto em apenas seis páginas. Um pouco mais prolixa, Lisa Peppercorn<sup>4</sup> escreveu catorze páginas sobre a investida educacional do maestro. Estas são apenas algumas referências numéricas que evidenciam a pouca importância com que os biógrafos trataram a atividade educacional de Villa-Lobos, aspecto central para a discussão de muitos dos significados de sua obra e de sua relação com o Estado e com as questões políticas de seu tempo. (sublinhado nosso)*

É interessante remarcar que, no mesmo ano em que a autora acima (Cherñavsky) concebeu o seu texto elucidativo, surgia finalmente a primeira biografia crítica sobre a vida do compositor – *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* –, de Guérios (2003). Nessa obra é tratado desde muito cedo o processo de construção das imagens do maestro – a sua memória, o seu mito –, sem a exclusão costumeira dos anos

---

<sup>3</sup> HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

<sup>4</sup> PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

devotados ao governo Vargas. O autor comenta os vários mecanismos presentes na cultura que têm entronizado Villa-Lobos como o “maior músico brasileiro de todos os tempos”: biografias, premiações, homenagens de escolas de samba, a sua face estampada na cédula de quinhentos cruzados etc. Este trabalho, como veremos, acabará por questionar uma parcela importante do “mito Villa-lobos”, no que concerne o seu “desinteresse” por questões e posicionamentos políticos no âmbito da educação musical varguista.

Ao analisarmos o canto orfeônico, através do referencial teórico da AD, procuraremos, além de compreender o funcionamento social de um discurso – os seus *efeitos possíveis* numa conjuntura dada –, contribuir para o entendimento das relações simbólicas entre o Estado Vargas e a Sociedade da época, numa relação interdisciplinar com os estudos históricos. Ao mesmo tempo, buscaremos visualizar como alguns elementos da estrutura sonora atuariam nesse sentido, através de algumas reflexões sobre a discursividade musical. Finalmente, com tudo isso, procuraremos lançar um olhar crítico sobre a “questão Villa-Lobos”, afastando-nos da visão corrente da “tradição musicológica brasileira” e da “cultura oficial”.

Acreditamos ser insofismável a ligação política e ideológica do maestro com a engrenagem Vargas. Podemos adiantar que os ditos e as condutas públicas do compositor guardam ainda consigo muitos escritos ricos do ponto de vista histórico e discursivo, capazes de possibilitar interpretações interessantes do período 1930-1945, e permitir ao pesquisador em AD por em prática os seus princípios e desenvolvimentos teóricos. Vejamos, então, alguns procedimentos metodológicos que passarão a reger o nosso trabalho.

A organização do *corpus*: a implantação do ensino do canto orfeônico na Era Vargas teve como consequência didática a organização contínua de um conjunto de obras compostas, selecionadas e/ou arranjadas por Villa-Lobos (enquanto funcionário burocrático do governo) para serem utilizadas no processo de educação musical<sup>5</sup>. Essas obras comportam uma certa variedade de estilos e encontram-se reunidas em três referências bibliográficas decorrentes de coletâneas publicadas por Villa-Lobos: o *Guia Prático*<sup>6</sup> e os dois volumes do *Canto Orfeônico*<sup>7</sup>. A partir dessas referências, realizamos a seleção dos hinos nacionais e das canções patrióticas que analisaremos.

O *Guia Prático* constitui-se de canções essencialmente folclóricas (ou de “inspiração folclórica”), sem comportar outras variedades de música como aquelas de cunho cívico-patriótico ou de apologia ao trabalho. Nos dois volumes do *Canto Orfeônico*, contrariamente, temos presentes todas essas variações, inclusive aquelas que se encontram no *Guia Prático*. Sendo assim, descartamos esta última obra das nossas escolhas e ficamos apenas com os 2 volumes do *Canto Orfeônico*, por serem mais abrangentes e representativos. Neles, temos a soma de 86 composições (41 no primeiro volume e 45 no segundo), das quais selecionamos 30 para serem analisadas neste trabalho, ou seja, 34,8% da totalidade.

Em nossos anexos, agrupamos essas composições em 5 domínios temáticos, a saber, (i) *Canções Cívicas e Patrióticas*, (ii) *Canções Escolares*, (iii) *Canções de Ofício*, (iv)

---

<sup>5</sup> Aproveitamos, aqui, para justificar o título desta tese: quando dissemos canto orfeônico “de” Villa-Lobos, não queremos afirmar que as composições sejam, necessariamente, de sua autoria. O que estamos considerando é a apropriação realizada pelo maestro de várias peças (inclusive as suas) para a efetivação dos objetivos sócio-educacionais previstos pelo Estado.

<sup>6</sup> Villa-Lobos (1941). O *Guia Prático*, teoricamente, seria uma obra de seis volumes, mas, na prática, possui apenas um.

<sup>7</sup> Villa-Lobos (1940 [primeiro volume] e 1951 [segundo volume])

*Canções Militares* e (v) *Canções de Inspiração Folclórica e Outras*<sup>8</sup>. Encontram-se aí peças datadas desde o período que precede a Era Vargas até o seu fim, as quais teriam uma (re)significação particular no contexto em questão. Cabe dizer também que a divisão das 30 composições em cinco domínios temáticos não foi realizada de maneira exata, ou seja, cada domínio com a mesma quantia de peças, pois seguimos alguns critérios percentuais. O fato é que somente o primeiro volume do *Canto Orfeônico*, publicado por volta de 1940, possui claramente as divisões temáticas mencionadas. Provavelmente pelo fato de ter sido organizado no auge do Estado Novo, período em que o maestro deveria ter uma precisão maior quanto ao conteúdo ideológico. No segundo volume, organizado em 1951, quando Villa-Lobos encontrava-se já bem distante da educação musical (e esta já não possuía mais o respaldo e a grandiosidade do Estado Novo), o que se vê, nos parece, é um amontoado de composições sem nenhuma organização seqüencial de conteúdo, sobressaindo-se mais uma vez as canções folclóricas.

Assim, apesar de também analisarmos canções do segundo volume, nos valem de critérios proporcionais para as nossas 30 composições com base *apenas no primeiro*, que exhibe uma organização de conteúdo explícita. Neste, das 41 músicas, 13 são Canções Cívicas e Patrióticas, 12 são Canções Escolares, 6 são Canções de Ofício, 5 são Canções Militares e 5 são Canções de Inspiração Folclórica e Outras. Proporcionalmente, se escolhemos aqui um total de 30 composições, a ordem fica da seguinte maneira: 9,5 CCP, 8,7 CE, 4,3 CO, 3,6 CM e 3,6 CIFO. Arredondamos esses números para 9, 9, 4, 4, 4, que somam exatamente 30. Pensamos que, assim, alcançamos um número de composições representativo das dimensões político-

---

<sup>8</sup> Essa divisão não implica em exclusividade dos temas, mas apenas numa melhor organização de nossa análise, pois o leitor poderá notar que todos esses domínios, no fundo, se completam e se “citam” mutuamente, tratando de questões parecidas ou das mesmas questões.

discursivas do canto orfeônico, além deste número se basear numa divisão temática concebida durante o Estado Novo.

Cabe-nos ressaltar, ainda, que algumas peças corais encontram-se anexadas em duas “versões”: uma primeira apenas com a linguagem verbal, devidamente numerada, linha a linha; e uma segunda com a partitura completa transcrita pelo programa *Finale for Windows*, com a letra, notação musical e os compassos numerados. Essa “dupla aparição” de algumas obras em nossos anexos se deve a dois motivos: na Parte III, analisaremos somente as letras; no capítulo acrescido a este trabalho como Adendo (Capítulo 8), abordaremos mais especificamente a notação musical.

Assim, com a nossa divisão, ficaria mais cômodo nas análises fazer menções, por exemplo, apenas à letra do hino *P'rá Frente, Ó Brasil* (suponhamos: “vide anexo 3/linhas 3-4”). Ou, da mesma forma, aludir apenas à partitura musical: “vide anexo 3P/compasso 5”<sup>9</sup>. Outro motivo para a colocação de duas versões diz respeito ao fato de nem todos dominarem (ou terem intimidade) com a notação musical (partitura). Assim, para esses, a leitura tornaria-se um pouco menos problemática. Acrescentamos, ainda, às partituras anexadas, uma harmonização simplificada logo acima dos compassos. Na parte dos anexos referentes às letras, inserimos, com a ajuda do catálogo das obras de Villa-Lobos<sup>10</sup>, a data de criação das composições (quando existe) e os seus respectivos autores ou arranjadores. Os anexos de número 31 a 36 tratam-se de documentos sobre o ensino musical, suas diretrizes, e alguns fatos curiosos ou ilustrativos, aos quais faremos menções no decorrer de nossa exposição.

---

<sup>9</sup> Uma mesma obra, então, como *P'rá Frente, Ó Brasil*, possui a sua versão “anexo 3” (linguagem verbal) e sua versão “anexo 3P” (partitura completa).

<sup>10</sup> O catálogo foi concebido pelo Museu Villa-Lobos (1989).

A organização em partes e capítulos: a tese possui três Partes e um capítulo acrescentado como Adendo. Na Parte I, trataremos de considerações estritamente teóricas do campo da *Análise do Discurso*. Os objetivos consistem em traçar os princípios gerais dessa disciplina, com base (i) nas reflexões de Charaudeau sobre o *processo de encenação do ato de linguagem* (o processo enunciativo) e (ii) nas reflexões de Maingueneau sobre os conceitos de *interdiscurso* e *arquivo* (Capítulo 1). Em seguida, aprofundamos nossas considerações com um quadro teórico no âmbito da chamada *Análise Argumentativa do Discurso*, com o auxílio de vários autores como Aristóteles, Amossy, Plantin e outros (Capítulo 2). Acreditamos que, assim, mostraremos o nosso posicionamento acerca das questões que envolvem o termo *discurso* e o respectivo processo retórico-argumentativo, no sentido de compreender futuramente as relações sociais mediadas pelo canto orfeônico de Villa-Lobos.

Na Parte II, traçaremos, coerentemente com nossas reflexões teóricas, o contexto psicossócio-cultural do discurso orfeônico, ressaltando algumas características político-econômico-ideológicas da Era Vargas (Capítulo 3). Descreveremos alguns fatos históricos no sentido de ilustrar uma disposição político-autoritária existente no governo, a qual teria as suas demandas favorecidas pela circulação das composições aqui anexadas. No Capítulo 4, ressaltaremos a presença de Villa-Lobos e o processo de implantação/legalização do canto orfeônico no país. Como o leitor poderá perceber, esse quadro situacional construído ao longo dos Capítulos 3 e 4 acaba sendo um desdobramento quase que “natural” dos pressupostos teóricos da AD, desenvolvidos na Parte I. Num momento ou outro, teríamos que reconstituir, através de documentos ou referências historiográficas, as condições de produção do discurso, o seu contrato de

comunicação e as finalidades e projetos em jogo, que dariam sentido ao *corpus* analisado.

Com o quadro teórico em AD e a situacionalidade do discurso estabelecidos, passaremos finalmente para a Parte III, onde começaremos a realizar os nossos objetivos principais: analisar as composições orfeônicas. Para tanto, estabeleceremos os *sujeitos reais* da interação discursiva subjacentes ao canto coletivo (Estado e Sociedade), interpretaremos o *contrato de comunicação* que teria sancionado a circulação dos textos e cogitaremos os impactos persuasivos advindos do funcionamento político do gênero *hino nacional* (Capítulo 5). Em seguida, notaremos como o *enunciador* (ou a “*personagem orfeônica*”), inscrito na materialidade do discurso, constrói a sua “autoridade” e o seu “pertencimento” ao ideário varguista (Capítulo 6). Enfim, buscaremos demonstrar a potencialidade argumentativa do canto coletivo, ou seja, as suas disposições retóricas para *fazer-criar*, *fazer-fazer* e *fazer-sentir*, através daquilo que funcionaria como *logos*, como *ethos* e como *pathos* (Capítulo 7).

Por último, como Adendo (Capítulo 8), analisaremos o funcionamento persuasivo da linguagem musical presente nas composições, com base na sua estrutura rítmica, melódica e harmônica. Para tanto, elaboraremos algumas reflexões que nos permitirão tratar a estrutura musical como uma discursividade particular, através de conceitos da Semiologia da Música. A análise, que reporta algumas prescrições didáticas da educação musical, presentes nos anexos 34 e 36, buscará revelar como o canto orfeônico poderia ter funcionado como uma verdadeira “ciência” a serviço da catequese dos corpos e das mentes, transmitindo uma noção de *ordem*, *coesão* e *disciplina* muito cara àquele período, elementos também presentes na dimensão verbal. Essa análise

musical, que acrescentamos apenas no sentido de enriquecer o trabalho, não se aplica a todas as 30 composições, mas somente a algumas que já seriam suficientes para representar a retórica sonora do canto orfeônico como um todo. Somente após o Adendo, realizaremos, enfim, as nossas considerações finais.

Antes de terminarmos esta parte introdutória, gostaríamos de evidenciar como o pesquisador “atrevido”, desejoso de trilhar um itinerário “proibido”, tem sido tratado pela tradição. Frequentemente, ao querer desvendar as relações Villa-Lobos/Estado Vargas ou, mesmo, analisar o canto orfeônico sem preocupar em buscar ali a simples constatação do “heroísmo” educativo-musical do compositor, o estudioso se depara com animadoras qualificações: além de descobrir que não está “à altura” da questão, pois já seria “um absurdo” ou “uma idéia barata” associar o tão querido Villa (ou o canto orfeônico) a ideários autoritários, ele (o pobre pesquisador) chega a ser alçado à categoria do mais perfeito idiota! Assim, um belo dia, folheando a revista *Caros Amigos*, encontramos outra constatação estimulante para a realização deste trabalho:

*até hoje surge, de vez em quando, um badameco intelectual, metido a sabichão, para estigmatizar Villa-Lobos de autoritário, populista, fascistóide, por causa de sua vinculação ao Estado Novo getuliano. Babaquice movida pelo imperativo ideológico das pictures jotakás fazendo a defesa do muzak e da indústria cultural, que culmina na patota axémiuziqui de ACM, o Rítler do Pelourinho. (Vasconcellos, 1999:31)*

Recusando-nos a analisar esse discurso, e munidos dos mais belos e instigantes adjetivos, passamos ao cumprimento das etapas de nosso trabalho. Acreditamos que a análise do canto orfeônico poderá revelar muitas surpresas, além das palavras do

próprio Villa-Lobos colocadas aqui e ali, muitas vezes silenciadas por seus amigos-admiradores-pesquisadores.

# **PARTE I**

## **DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS**

# 1

## **DISCURSO: NOÇÕES GERAIS**

Começamos, aqui, a construir as bases de uma interseção entre a Lingüística do discurso, a História e a Musicologia, tripé interdisciplinar deste trabalho. Os objetivos de tal interação, entre campos de pesquisa aparentemente distantes, caminham para entender como a circulação do canto orfeônico poderia ter funcionado – em termos de linguagem – para dar vasão às demandas político-econômico-ideológicas do governo no período 1930-1945 da História Brasileira. Como primeiro passo, então, procuramos mostrar a seguir as “ferramentas” teóricas em Análise do Discurso (AD) a serem utilizadas nesta tese.

Começamos, no Capítulo 1, por colocar os princípios gerais da AD aqui utilizados, através: (i) das reflexões de Charaudeau sobre o *discurso* e o processo de encenação do ato de linguagem, elaboradas no âmbito de sua Teoria Semiolingüística, como se convencionou chamar, e (ii) das reflexões de Maingueneau sobre os conceitos de *arquivo* e *interdiscurso*. No Capítulo 2, proporemos uma reflexão teórica acerca da interação retórico-argumentativa, valendo-nos de pesquisadores como Amossy, Plantin e outros. Acreditamos que esses subsídios teóricos, somados à contextualização histórica de nosso *corpus* (Parte II), nos permitirá melhor analisar as composições anexadas neste trabalho.

## 1.1. CHARAUDEAU E O PROCESSO DE ENCENAÇÃO DO ATO DE LINGUAGEM<sup>11</sup>

As reflexões de Charaudeau acerca do discurso, ligadas à chamada Teoria Semiolingüística, tornam-se uma escolha apropriada diante dos objetivos desta pesquisa, devido ao seu posicionamento face à linguagem. Resumidamente, pode-se dizer que a linguagem (objeto de estudo) é aqui apreendida como algo indissociável de seu contexto sócio-histórico, no qual ganha vida para satisfazer certas intenções provenientes dos sujeitos em interação. As conseqüências desse posicionamento epistemológico caracterizam-se, sobretudo, por uma atividade analítica de *elucidação*, responsável por detectar a maneira pela qual as formas da língua são/estão organizadas de modo a atender determinadas demandas, oriundas das circunstâncias particulares nas quais se realiza o discurso.

Nesse sentido, a significação de qualquer manifestação languageira deve ser dada em função das condições sociais que a presidem, levando-se em conta o explícito e o implícito da linguagem. Para realizar essa tarefa, parte-se do pressuposto de que toda circunstância de comunicação exige um uso estratégico da língua, apropriado às suas especificidades, e determinado pelas intenções comunicativas dos sujeitos envolvidos na troca. Para a Semiolingüística, o ato de comunicação torna-se algo muito similar a uma *encenação* (*mise en scène*):

*(...) assim como o diretor de uma peça teatral usa os espaços cênicos, a decoração, a luz, os efeitos sonoros, os atores, um determinado texto – para*

---

<sup>11</sup> Em todo este primeiro capítulo, faremos uma síntese dos principais conceitos elaborados por Charaudeau a serem utilizados em nossa análise. Para tanto, nos apoiaremos, sobretudo, nas seguintes referências bibliográficas: Charaudeau (1983, 1994, 2001). Serão também de grande importância para a compreensão da Teoria Semiolingüística os seguintes trabalhos: Machado (2001) e Mello (2002a).

*produzir efeitos de sentido em um público – assim o locutor, querendo comunicar, seja pela fala, seja por escrito, seja por gestos, desenhos – usará os componentes do dispositivo de comunicação, em função dos efeitos que visa provocar em seu interlocutor.* (Machado, 2001:51)

Imbuída desses princípios, a Teoria Semiolingüística oferece-nos, então, um modo particular de tratar o discurso, útil aos nossos propósitos de análise. Antes de considerar, com detalhes, a linguagem no interior dessa teoria, faz-se necessário, juntamente com Charaudeau (2001:24-25), afastar algumas “confusões” relativas ao emprego do termo *discurso*.

Primeiramente, deve-se dizer que o *discurso* não se restringe ao caso da manifestação verbal: “(...) o discurso ultrapassa os códigos de manifestação linguageira na medida em que é o lugar da encenação da significação, sendo que pode utilizar, conforme seus fins, um ou vários códigos semiológicos”. (Charaudeau, 2001:25) Nesse sentido, tanto os recursos da expressão verbal (oral ou escrita), quanto da expressão gestual ou da icônica (...), podem ser utilizados discursivamente [veremos, no Adendo, que a estrutura musical também faria parte dessa lista]. O termo *discurso* não deve ser confundido também com o objeto *texto*: este é apenas a materialização daquele, ou seja, a materialização da encenação do ato de linguagem<sup>12</sup>.

Esclarecendo um pouco mais, o *discurso* não deve se confundir com a unidade que ultrapassa a frase: para receber um estatuto discursivo, uma seqüência de frases deve, necessariamente, corresponder à expectativa da troca linguageira entre *parceiros* em

---

<sup>12</sup> A dissociação entre *discurso* e *texto* implica, ainda, numa segunda diferenciação, a saber, entre *texto* e *corpus*. Este seria o resultado de uma seleção operada pelo pesquisador-analista (ou seja, um “recorte”), a partir de um conjunto de *textos* particulares. Por exemplo: neste trabalho selecionamos 30 composições utilizadas por Villa-Lobos no ensino do canto orfeônico nas escolas. Essa seleção foi feita a partir de certos critérios, no intuito de ser representativa de um conjunto que é bem maior que o número supracitado.

circunstâncias bem determinadas. Fora desse quadro situacional, a mesma seqüência torna-se apenas uma possibilidade de discurso, podendo se realizar ou não mediante uma apropriação/utilização. Em um contexto real de comunicação, não só uma frase, como também uma palavra ou um gesto, podem ser portadores de discurso se utilizados por seres reais num processo comunicativo particular.

Finalmente, é necessário dizer que o *discurso* não será considerado no sentido de Benveniste, “(...) com sua oposição entre ‘discurso’ e ‘história’, ou seja, ‘dois planos diferentes de enunciação’. Uma vez mais, o discurso diz respeito ao conjunto da encenação da significação do qual um dos componentes é enunciativo (discurso) e o outro enuncivo (história)”. (Charaudeau, 2001:25) Esclarecidos esses pontos, pode-se abordar, com mais segurança, a caracterização do termo *discurso* dentro do quadro epistemológico da Teoria Semiolingüística.

Para Charaudeau (2001:26), o *discurso* deve ser considerado como parte integrante de um processo bem amplo, relacionado ao fenômeno da *encenação do ato de linguagem*. Tal encenação abarca um dispositivo contendo dois circuitos: um *circuito externo*, relativo ao lugar do *fazer* psicossocial (elemento situacional), e um *circuito interno*, no qual situa-se o lugar da organização do *dizer*, sede do discurso. O elemento situacional (circuito externo) corresponde às *circunstâncias de produção* do discurso, nas quais encontramos *sujeitos* dotados de *intencionalidades* e interligados por uma situação de comunicação concreta. Todos esses elementos circunstanciais precedem e determinam a materialização do discurso (circuito interno).

Nessa perspectiva teórica, o *ato de linguagem* torna-se uma *totalidade* enunciativa que combina dois elementos indissociáveis um do outro: o *dizer* (circuito interno/nível discursivo) e o *fazer* (circuito externo/nível situacional). Charaudeau ressalta, ainda, mais duas características desse fenômeno:

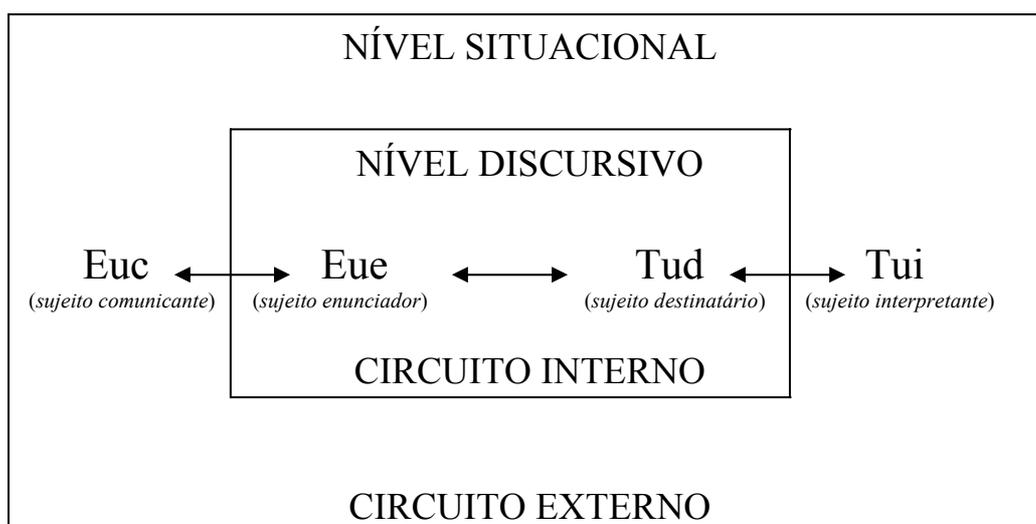
*(...) todo ato de linguagem corresponde a uma dada expectativa de significação. O ato de linguagem pode ser considerado como uma interação de intencionalidades cujo motor seria o princípio do jogo: “jogar um lance na expectativa de ganhar”. O que nos leva a afirmar que a encenação do dizer depende de uma atividade estratégica (conjunto de estratégias discursivas) que considera as determinações do quadro situacional.*

*(...) todo ato de linguagem é o produto da ação de seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem. Isso nos leva a colocar que o ato de linguagem não é totalmente consciente e é subsumido por um certo número de rituais sócio-linguageiros. (Charaudeau, 2001:28-29)*

Ao abordar o fenômeno da significação languageira, a Teoria Semiolingüística leva em conta, portanto, o aspecto situacional, ou seja, os fatores histórico, social, cultural, psicológico e intencional do *ato de linguagem*, incluindo tanto o *sujeito* que deseja comunicar quanto aquele que vai interpretar. Passamos agora à apresentação do *quadro comunicacional* de Charaudeau, a partir do qual os conceitos apontados acima serão aprofundados.

### 1.1.1. O QUADRO ENUNCIATIVO

Para formalizar os aspectos que envolvem o termo *discurso*, Charaudeau (1983 e 2001) vai propor um quadro enunciativo abarcando todo o vasto *processo de encenação do ato de linguagem*, o qual passamos a apresentar:



No nível situacional (circuito externo) encontram-se duas instâncias: uma instância de produção do discurso, representada pelo *sujeito comunicante* (Euc) e uma instância de recepção, representada pelo *sujeito interpretante* (Tui). Tais sujeitos são *seres reais, empíricos*, historicamente constituídos, e recebem o nome de *parceiros*. Em virtude de suas funções, obrigações e intenções, decorrentes de uma situação de comunicação específica, eles realizam, respectivamente, um *projeto de fala* e uma *expectativa de interpretação*. O nível situacional ainda não é, portanto, o *discurso*, mas é determinante para a sua configuração. Trata-se, aqui, das *condições de produção* do discurso (*fazer*).

No nível discursivo (circuito interno), encontram-se dois *seres de fala*, denominados *protagonistas*: o *sujeito enunciador* (Eue) e o *sujeito destinatário* (Tud). Eles constituem o resultado da encenação do *dizer* realizada pelo Euc, a qual será interpretada pelo Tui. De acordo com a situação de comunicação, o Euc deverá se valer de *estratégias discursivas* apropriadas em relação ao que se deve, se pretende e se espera dizer. Para tanto ele acionará um Eue<sup>13</sup>, responsável por materializar, lingüisticamente, as suas estratégias. O Eue é, portanto, uma imagem de si que o indivíduo constrói através da linguagem. Essa imagem, constantemente (re)construída por nós falantes, pode variar segundo nos encontramos em um ambiente de trabalho, diante de nossos pais ou com um amigo numa mesa de bar, por exemplo. Em cada uma dessas situações, usaremos, enquanto Euc's, uma configuração lingüística (ou “máscara”) apropriada (Eue's). Mas, para além das conversas cotidianas, os enunciadores (Eue's) podem ser entendidos também como personagens (ou narradores) colocados por um *sujeito-comunicante-autor* numa obra literária, ou, como veremos no canto orfeônico de Villa-Lobos (Parte III), um exortador colocado em ação por uma instituição-comunicante: o Estado Vargas<sup>14</sup>.

O Euc, ao ativar o Eue, cria também um receptor idealizado (Tud). Este é a configuração lingüística da imagem que o Euc projeta e/ou imagina do sujeito real (Tui), o qual tomará efetivamente a iniciativa do processo de interpretação. O Tud (interlocutor fabricado pelo discurso) pode coincidir ou não com o Tui (interlocutor real). Nesse sentido, o ato de linguagem torna-se uma verdadeira *expedição*, uma

---

<sup>13</sup> O Eue é um locutor feito de linguagem, ou seja, uma “máscara” lingüística: sua existência é limitada ao mundo do discurso.

<sup>14</sup> Enfim, não é simples definir teoricamente o sujeito enunciador (Eue), pois de acordo com cada discurso seria mais apropriado certas designações e não outras, como, por exemplo: uma imagem de si, um estilo, um posicionamento, um comportamento linguageiro (assertivo, imperativo, descritivo, narrativo etc.), um papel, uma personagem e assim por diante.

*aventura* rumo a um interlocutor do qual não se pode prever a reação exata: esta nem sempre coincide termo a termo com a prevista ou idealizada. Para Charaudeau (1983:50-51), o sujeito comunicante deverá, para o sucesso dessa expedição, fazer uso de *contratos* e *estratégias*, de modo que os contratos sejam percebidos e aceitos pelo sujeito interpretante e que as estratégias produzam o efeito esperado. A partir de agora, precisaremos esses dois conceitos.

### 1.1.2. O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO<sup>15</sup>

Em termos bem gerais, pode-se utilizar a noção metafórica de “contrato” como uma certa condição para que os parceiros de um ato de linguagem se compreendam minimamente e interajam, co-construindo o sentido, que é meta essencial de qualquer ato de comunicação. Sendo assim, uma definição contratual do ato de linguagem implicaria:

*(...) a existência de dois sujeitos em relação de intersubjetividade, a existência de convenções, de normas e de acordos que regulamentam as trocas linguageiras, a existência de saberes comuns que permitem que se estabeleça uma intercompreensão do todo em certa situação de comunicação.* (Charaudeau & Maingueneau, 2004:131)

No escopo da Teoria Semiolingüística, o conceito de contrato comunicacional relaciona-se ao nível situacional do quadro enunciativo. Para o autor, toda e qualquer situação de comunicação pressuporia um conjunto de “dados fixos”, os quais implicariam, de uma só vez, um quadro de *restrições discursivas* e um *espaço de*

---

<sup>15</sup> Para definir o conceito de Contrato de Comunicação, optamos por Charaudeau (1994) e Charaudeau & Maingueneau (2004).

*estratégias* para os parceiros envolvidos. (Charaudeau, 1994:9) No quadro das restrições discursivas (quadro contratual), a troca linguageira é restringida por quatro tipos de dados (ou, como arriscaríamos a dizer, “cláusulas”):

- a **finalidade** comunicativa (o sujeito falante está aqui para fazer o quê e para dizer o quê?)
- a **identidade** dos parceiros (quem comunica com quem? Quais papéis/estatutos linguageiros eles possuem?)
- o **propósito** da troca (qual é o assunto da conversação? Os parceiros comunicam para falar de quê? De quais temas?)
- as **circunstâncias materiais** nas quais se realiza o *ato de linguagem* (em qual ambiente, com quais recursos, valendo-se de qual canal de transmissão?)

O quadro contratual limita, assim, a liberdade dos sujeitos falantes na concepção do discurso, o que pode variar “para mais ou para menos” segundo a situação de referência. Para Charaudeau, é imprescindível descrever o contrato de comunicação relativo a um discurso, se desejamos analisá-lo. É baseando-se nesse contrato que o sujeito comunicante procederá à *mise en scène* de estratégias.

### 1.1.3. AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS

Apesar das restrições (ou “cláusulas”) relativas ao contrato comunicacional, o sujeito falante contaria, sempre, com um *espaço de estratégias*, dispondo de uma relativa margem de manobra para realizar o seu projeto de fala. Essa margem pode variar – sendo maior ou menor – de acordo com as especificidades da situação de comunicação,

e se traduz na escolha dos *modos de dizer* (como dizer?), os quais implicam comportamentos discursivos, ou seja, enunciadores (Eue's) destinados a produzir determinados efeitos no destinatário.

Nesse sentido, segundo suas possibilidades e finalidades, o sujeito enunciador poderia optar – de modo mais ou menos consciente – por utilizar operações como narrar, descrever, argumentar; instaurar o seu discurso na primeira, segunda ou terceira pessoas (produzindo, respectivamente, “efeitos de subjetividade”, “interlocução” ou “objetividade”); mostrar explícita ou implicitamente a sua adesão a certos valores, representações, estereótipos; em suma, dar a entender infinitas atitudes discursivas convenientes e/ou apropriadas ao contexto de interação. Em alguns momentos, Charaudeau (1992 e 1994) agrupa as estratégias discursivas em três domínios de possibilidade, comportando um vasto conjunto de operações discursivas. Assim, os elementos lingüísticos poderiam configurar estratégias de:

- **Legitimidade:** ocorre quando se está diante de toda e qualquer operação lingüístico-discursiva que instaura a posição de *autoridade* do sujeito. Assim, o enunciador, de alguma maneira, poderia deixar indícios discursivos da validade/legalidade da sua posição, enquanto profissional, candidato a um cargo político, porta-voz de uma moral, chefe de família etc<sup>16</sup>. Nesse sentido, ele mostra o seu vínculo *legítimo* ao contrato de comunicação em funcionamento no presente enunciativo. Poderíamos dizer, também, que a legitimidade está em consonância com um certo histórico, com uma *experiência* acumulada com o tempo e que se deixa revelar (ou é forjada) pela linguagem.

---

<sup>16</sup> A autoridade pode, assim, ser pessoal ou institucional.

- **Credibilidade:** da mesma forma, ocorre diante de elementos discursivos propensos a instaurar uma posição de *verdade* do sujeito, com a qual poderia/deveria ser tomado a sério. Trata-se, por um lado, de fazer passar a *autenticidade* das idéias e/ou fatos asseverados. Por outro, dar *explicações* e *provas* daquilo que foi dito, explicitando as causas e as conseqüências. Assim, temos uma série de procedimentos como: a atenção ao detalhe, a precisão descritiva, os discursos reportados (do senso comum, do especialista, da ciência...), as analogias, os exemplos etc.
- **Captação:** trata-se aqui das estratégias e artifícios de linguagem capazes de *tocar* a sensibilidade do interlocutor, fazendo-o entrar no quadro de pensamento do sujeito falante. Para tanto, é necessário captar o universo de crença e os estados emocionais do interlocutor em questão, fazendo apelo a imaginários discursivos ou, em outros termos, a valores e representações sociais integrantes dos saberes, desejos e anseios do destinatário do discurso. Assim, pode-se, dentre outras coisas, seduzi-lo ou agradá-lo com brincadeiras; tratar de seus temas preferidos (que o alegra, o empolga...), de temas polêmicos (que o choca, o deixa perplexo, paralisado, chama a sua atenção...) etc. Pode-se falar aqui, seguramente, em espetáculo (caso das mídias), dramatização, demagogia...

De um modo mais associado ao processo de encenação do ato de linguagem, sistematizado anteriormente através do quadro enunciativo, a noção de estratégia é colocada da seguinte forma:

*(...) la notion de stratégie, elle, repose sur l'hypothèse que le sujet communiquant (JEc) conçoit, organise et met en scène ses intentions de façon à produire certains effets – de conviction ou séduction – sur le sujet interprétant (TU<sub>i</sub>), pour amener*

*celui-ci à s'identifier – consciemment ou non – au sujet destinataire idéal (TUd) construit par Jec*<sup>17</sup>. (Charaudeau, 1983:50)

As estratégias, portanto, são passíveis de produzir *efeitos de discurso* no interlocutor, mas deve-se atentar para a diferença entre os *efeitos possíveis*, que poderíamos repertoriar num dado discurso, e os *efeitos produzidos* concretamente junto ao sujeito interpretante (Tui). Nesse último caso, entraríamos (ou deveríamos entrar) no âmbito dos estudos sobre a *recepção*, que exige uma metodologia toda particular, que não pretendemos tratar neste trabalho. Caberia dizer também que o termo *estratégia* não deve ser entendido, neste quadro teórico, como uma ação necessariamente premeditada. Como já ressaltamos, o ato de linguagem não é totalmente consciente, visto que é subsumido por um certo número de rituais sócio-linguageiros.

Com todo o conteúdo acima, podemos dizer enfim que as reflexões de Charaudeau oferecem um instrumental teórico apto a analisar vários tipos de discurso, fato possibilitado por (re)considerar um “elemento” há muito tempo excluído, pelo estruturalismo, das teorias lingüísticas: o próprio *sujeito*. Na Semiolingüística, “(...) a presença dos responsáveis pelo ato de linguagem, suas identidades, seus estatutos e seus papéis, são levados em consideração”<sup>18</sup>. (Charaudeau, 2001:27) Como vimos, o ato de linguagem passaria a ter de acordo com o autor quatro sujeitos ou instâncias enunciativas: duas situacionais (Euc e Tui) e duas discursivas (Eue e Tud). Apesar de nossa adesão ao pensamento de Charaudeau, expresso nas linhas anteriores, teríamos

---

<sup>17</sup> A noção de *estratégia* é baseada na hipótese de que o sujeito comunicante (Euc) concebe, organiza e põe em cena suas intenções de maneira a produzir certos efeitos – de convicção ou sedução – sobre o sujeito interpretante (Tui), para levá-lo a se identificar – conscientemente ou não – ao sujeito destinatário ideal (TUd) construído por Euc. (Esta e as futuras traduções são nossas)

<sup>18</sup> Não queremos dizer, com isso, que essa teoria foi a primeira a reconsiderar o *sujeito*. Antes de Charaudeau, como este mesmo afirma (2001:27), outros teóricos como Jakobson, Benveniste (...) já haviam resgatado esse “elemento”, abordando-o muito além de uma simples realidade gramatical.

uma pequena ressalva a fazer. Ela diria respeito às duas dimensões instituídas pela encenação do ato de linguagem – os níveis situacional e discursivo –, mais precisamente sobre *como* Charaudeau as nomeia em certo momento: circuito *externo* e circuito *interno*, respectivamente.

A *escolha* desses termos, a nosso ver, daria margem a um mal entendido que gostaríamos de evitar: de que existiria uma realidade “extralingüística” (ou “pré-discursiva”) demarcada do discurso a ser analisado, instituindo-o mecanicamente. Acreditamos que tal “realidade”, supostamente *externa*, onde se encontram os seres empíricos e as variáveis psicossócio-culturais, também é plenamente constituída de linguagem. Tal afirmativa seria pertinente na medida em que o homem (ou analista) só poderia acessar esse “mundo real” *através* do material simbólico que o reveste e, concomitantemente, *com* o material semiótico que constitui a sua própria subjetividade, isto é, vivências e competências lingüístico-discursivas.

Sendo assim, no dito circuito interno, teríamos sobretudo um discurso atravessado/abastecido por uma complexa discursividade *ao redor*, à qual ele se liga visceralmente e revela enquanto acontecimento. Para o analista, então, cada *corpus* instituiria uma busca dessa “parafernália simbólica” que o constituiu (esse mesmo *corpus*) como discurso, e que, por sua vez, também foi constituída por ele. Nesse sentido, preferimos pensar que a dita discursividade (*ao redor* do objeto estudado), assim como as circunstâncias sociais reveladas por ela, não poderiam ser encaradas como algo *externo*, mas sim como elementos que já fariam parte da substância do discurso, de modo acentuado ou não.

Queremos enfatizar que a nossa ressalva a Charaudeau se dá apenas quanto à *escolha* das ditas terminologias (externo/interno), a qual poderia dar margem à crença de que existiriam duas realidades separadas (uma situacional e outra discursiva), e que a primeira seria isenta de um material simbólico. O próprio autor nos mostra em alguns momentos que o seu pensamento não seria esse, quando, por exemplo, afirma: “(...) esta dupla realidade do *dizer* e do *fazer* nos leva a considerar que o ato de linguagem é uma **totalidade** que se compõe de um *circuito externo* (fazer) e de um *circuito interno* (dizer), **indissociáveis um do outro**”. (Charaudeau, 2001:28) (grifo nosso). Assim, os termos em negrito, que salientam o pensamento do autor (e o nosso), entrariam em contradição com as terminologias externo/interno, que preferimos evitar posteriormente em nossa análise do canto orfeônico por questões de coerência<sup>19</sup>. Acreditamos que na próxima seção, dedicada aos conceitos de *interdiscurso* e *arquivo*, poderemos precisar melhor o problema aqui evocado.

## 1.2. DISCURSO, INTERDISCURSO E ARQUIVO<sup>20</sup>

Maingueneau problematiza a noção de *condições de produção* do discurso pela dificuldade de defini-la claramente, apesar ser muito utilizada pela AD com a designação geral de um “contexto social” que “envolve” um *corpus*, ou de elementos que permitam descrever uma “conjuntura”. Apoiando-se em Bakhtin, o autor diz o seguinte:

---

<sup>19</sup> Pode-se perceber na página 179, quando esquematizamos o processo de encenação do ato de linguagem subjacente ao canto orfeônico, que não utilizamos as terminologias *externo* e *interno*, mas, sim, *nível discursivo* e *nível interdiscursivo*.

<sup>20</sup> Adotamos aqui as formulações de Maingueneau (1991).

*s'il est vrai que, comme l'écrivait Bakhtine, « en aucun cas la situation extraverbale n'est uniquement la cause extérieure de l'énoncé, [qu'] elle n'agit pas du dehors comme une force mécanique », mais entre dans l'énoncé comme « un constituant nécessaire de sa structure sémantique », alors il faut reconnaître que dans son usage courant la notion de « conditions de production » se révèle tout à fait insuffisante*<sup>21</sup>. (Maingueneau, 1991:188)

E essa insuficiência é preenchida em seu trabalho com o acréscimo de conceitos salutares para a AD, dentre os quais ficamos aqui com a noção de *interdiscurso* e *arquivo*, pois, além de serem úteis à análise posterior do canto orfeônico, já nos permitem contestar “la trompeuse évidence de la conception qui oppose à un ‘intérieur’ du texte l’‘extérieur’ des conditions qui les rendent possibles”<sup>22</sup>. (Maingueneau, 1991:188) A nosso ver, o “primado da interdiscursividade” viria assegurar à dita realidade externa, ou seja, às circunstâncias materiais de produção do discurso, um caráter também discursivo e simbólico, pois, como diria Maingueneau (1991:20), o *dizer* é inseparável de um *interdizer*.

### 1.2.1. INTERDISCURSO

Completando o parágrafo anterior, podemos dizer que o discurso analisado pelo pesquisador co-existe, relaciona-se e/ou constitui-se de outros discursos que se imbricam no presente da enunciação, o que comumente se chama de *interdiscurso*. Nessa perspectiva, os enunciados sociais circunscritos a um domínio religioso, suponhamos, são capazes de simular em sua estrutura traços variados de outros

---

<sup>21</sup> se é verdade, como dizia Bakhtin, que “em nenhum caso a situação extraverbal não é a única causa exterior do enunciado, [que] ela não age de fora como uma força mecânica”, mas entra no enunciado como “um constituinte necessário de sua estrutura semântica”, então é necessário reconhecer que no seu uso corrente a noção de “condições de produção” se revela de fato insuficiente.

<sup>22</sup> “a enganosa evidência da concepção que opõe a um ‘interior’ do texto o ‘exterior’ das condições que o tornam possíveis”.

enunciados (políticos, filosóficos etc.), ligados a outras esferas da comunicação, seja entrando em acordo ou desacordo. Questões como essas têm sido estudadas às luzes de diversas terminologias, quando se fala, por exemplo, em *dialogismo*, *intersubjetividade*, *heterogeneidade* ou *polifonia*, e poderia ser visualizada por todos os conceitos que alertam para a presença de outros discursos (ou outras vozes) num dado *corpus* de referência.

Em conjunto com Maingueneau (1991:157-158), acreditamos que a noção de *interdiscurso* careceria de uma definição mais precisa, no sentido de torná-la mais operatória, pois a princípio podemos associá-la a um conjunto muito vasto de enunciados sociais, vindos das mais diversas fontes enunciativas e temporalidades. Dessa forma, entram em cena três conceitos complementares ou, na verdade, três sinônimos possíveis para interdiscurso, passíveis de serem usados e encontrados na literatura sobre AD: (i) *universo discursivo*, (ii) *campo discursivo* e (iii) *espaço discursivo*.

No primeiro caso, teríamos uma pluralidade de enunciados de todos os tipos que coexistem e interagem numa conjuntura dada, isto é, uma totalidade discursiva inapreensível pela AD. No interior desse imenso *universo discursivo*, poderia-se discriminar certos *campos discursivos*, ou seja, um conjunto de *arquivos* que se encontram, num sentido amplo, em relação de concorrência, e se delimitam por uma posição enunciativa numa região dada. No caso do canto orfeônico que analisaremos, por exemplo, entendido aqui como um conjunto de textos (ou arquivo), podemos situá-lo na interface de três campos discursivos: o *político*, o *didático* e o *artístico-musical*. Teríamos, assim, a incidência *no* discurso de “domínios” ou “regiões” sociais que

disputam o seu monopólio, e que dariam a ele, cada um, significações e posicionamentos particulares<sup>23</sup>.

Enfim, um último sentido para interdiscurso seria o de *espaço discursivo*, o qual delimita um subconjunto do campo discursivo ligando ao menos dois arquivos que mantêm algum tipo de relação (de aliança ou de oposição) importante para a compreensão dos discursos concernentes. O *espaço discursivo* acaba sendo, assim, um “recorte” do pesquisador, em função de seus objetivos de trabalho. Voltando ao exemplo do canto orfeônico, atemo-nos em nossa análise ao *campo* da comunicação sociopolítica, que comporta um espaço discursivo onde uma moralidade oficial, presente na estrutura das composições, entra em conflito (“velado”, pela via do saneamento ideológico) com os discursos não-oficiais, taxados pelo governo como obras do desregramento, da imoralidade ou da anarquia. É nesse sentido que diremos nos Capítulos 6 e 7 que o canto coletivo reflete, em seu *intradiscurso*, o *interdiscurso estatal*, isto é, os seus principais valores, postulados e representações simbólicas. Vejamos, agora, um outro conceito importante e, em seguida, a sua ligação com a questão da interdiscursividade.

### 1.2.2. ARQUIVO

Outro conceito de interesse para esta pesquisa trata-se da noção de *arquivo*, que utilizamos ligeiramente enquanto definíamos acima os três níveis da interdiscursividade. Maingueneau (1991:21-24) procurou adaptar esse conceito aos

---

<sup>23</sup> Assim, o que chamamos de tradição musicológica brasileira na Introdução e na análise posterior, que isenta Villa-Lobos de seu vínculo ideológico com o Estado Vargas, aborda estrategicamente o canto orfeônico como um arquivo estritamente ligado aos *campos didático* e *artístico-musical*, ressaltando ora o progresso do ensino da música entre os populares, ora a genialidade composicional do maestro, negando ou negligenciando as peças como um arquivo do *campo político*.

interesses da AD, retomando-o da conhecida obra de Foucault: *Arqueologia do Saber*. De modo geral, o termo implicaria a existência de um conjunto de “inscrições” associadas a um mesmo posicionamento, ligando-se em sua acepção usual à *conservação* e à *memória*, o que nos permite dizer sobre o grande interesse dos historiadores nesse tipo de texto. O arquivo supõe, assim, o vínculo de um conjunto de enunciados a certos *fundamentos* e *valores*, respondendo a uma série de restrições práticas e conjunturais. Mas, além disso, ele permitiria legitimar um certo exercício da palavra por um grupo particular:

*(...) c'est une certaine organisation de l'univers d'une collectivité qui se trouve impliquée. L'étude de l'archive joue aussi un rôle comparable à celle du mythe pour les sociétés primitives. Pour l'AD comme pour le mythologue, il s'agit de considérer des positions énonciatives qui nouent un fonctionnement textuel à l'identité d'un groupe*<sup>24</sup>. (Maingueneau, 1991:23)

Posição ideológica e identidade são fatores que teriam sido projetados, por exemplo, para a circulação social do “arquivo orfeônico”, conforme veremos no Capítulo 4, quando reportamos as falas oficiais de Villa-Lobos. Mas, falta-nos ainda ressaltar a *ligação* entre arquivo e interdiscurso, no sentido de refutarmos a já citada escolha de termos como *externo* e *interno* para designar, respectivamente, as condições de produção do discurso e a estrutura simbólica a elas ligada, materializada no *corpus* do analista. Se entendemos bem, Maingueneau (1991:152), após ressaltar a presença multiforme do interdiscurso no discurso, apresenta-nos a tese – com a qual estamos de acordo – do primado ou da importância do interdiscurso para o arquivo.

---

<sup>24</sup> (...) é uma certa organização do universo de uma coletividade que se encontra implicada. O estudo do arquivo desempenha assim um papel comparável àquele do mito para as sociedades primitivas. Para a AD como para o mitólogo, trata-se de considerar as posições enunciativas que ligam um funcionamento textual à identidade de um grupo.

Podemos interpretar essa tese como a impossibilidade do pesquisador de acessar uma situacionalidade “nua e crua”, principalmente em discursos oriundos de arquivos, pela simples razão de haver um certo distanciamento, ou mesmo um “abismo histórico”, entre ele, analista do presente, e as condições de produção, conjuntura passada. Desse modo, o contexto enunciativo, que o pesquisador em AD não poderia negligenciar, seria nada mais que um interdiscurso a ser considerado, ou melhor, uma “realidade” empírica acessível apenas através de textos. No caso do arquivo orfeônico, a situação comunicativa só poderá ser reconstituída, como o fizemos nos Capítulos 3 e 4, através de uma série de documentos oriundos dos anos 1930-1945 (como aqueles dos anexos 31-36) e outros, presentes numa ampla bibliografia do campo da História (como os textos de Dutra, Gomes, D’Araújo etc.), ou seja, uma verdadeira interdiscursividade ao redor do *corpus* aqui analisado, que nos ajudará a compreender os seus efeitos possíveis.

Na verdade, poderíamos dizer que todos os discursos sociais apresentariam essa incontornável problemática, a saber, a de contar apenas com uma *conjuntura interdiscursiva* para compor as suas condições de produção. A diferença é que no arquivo isso ficaria mais evidente, ao contrário de textos produzidos no calor da ora, através dos quais teríamos a ilusão de que algo “exterior” – uma infra-estrutura desprovida de linguagem – estaria determinando mecanicamente o objeto estudado. Aliás, em contrapartida, tal objeto (ou *corpus*) seria apenas um recorte que *compõe* à sua maneira o universo discursivo de uma época: o seu interdiscurso. Assim, adotando um posicionamento mais amplo, consideramos, em conjunto com Maingueneau (1991:152), “(...) l’archive comme un *travail sur l’interdiscours*, refusant d’opposer de

manière immédiate son ‘intérieur’ et son ‘extérieur’”<sup>25</sup>. Voltando ao exemplo do canto orfeônico, estudar as composições seria uma forma de trabalhar sobre os postulados varguistas, ou seja, sobre o *interdiscurso oficial*. Em outros termos, estudar as peças aqui anexadas poderia ser uma “porta de entrada” aos valores, representações, construções imaginárias e artifícios simbólicos caracterizadores do Estado autoritário dos anos 1930-1945.

Finalmente, com tudo isso, pensamos ter levantado os princípios gerais acerca do discurso que servirão à nossa análise posterior do canto orfeônico, objetivo que regeu este primeiro capítulo. Para tanto, adotamos a perspectiva contratual e comunicacional presente nas reflexões de Charaudeau (recusando apenas a escolha de termos como *exterior e interior*) e as definições de Maingueneau acerca de interdiscurso e arquivo. Nas próximas linhas, procuramos elaborar uma reflexão sobre a Análise Argumentativa do Discurso, desta vez com o auxílio de outros teóricos. Mas – é importante ressaltar – o faremos sem perder de vista os princípios gerais elaborados através de Charaudeau e Maingueneau. A análise argumentativa, como veremos, pode ser vista como um *enfoque* dentre outros da AD.

---

<sup>25</sup> “(...) o arquivo como um *trabalho sobre o interdiscurso*, recusando opor de maneira imediata o seu ‘interior’ e o seu ‘exterior’”.

## 2

# ARGUMENTAÇÃO: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

Nas últimas décadas, analistas do discurso de várias correntes teóricas têm se preocupado com o problema da *argumentação*, presente nas relações sociais mediadas pela linguagem. Não poderia ser de outra forma: seria empresa difícil, senão impossível, contornar a sua realidade, diante do fato de estarmos todos nós condenados a influenciar o outro, interferindo em sua maneira de pensar, agir e sentir. Ciente dessa incontornável condição humana, Amossy (2006) procura formular as bases conceituais e metodológicas para uma *Análise Argumentativa do Discurso*, filiando-se aos fundamentos retóricos da arte de persuadir. Em suas considerações, a autora busca reorientar a antiga *Retórica* (de Aristóteles) e a mais recente (de Perelman e Olbrechts-Tyteca<sup>26</sup>) para uma convergência com os postulados modernos acerca do *discurso*<sup>27</sup>.

Assim, ao entrarmos no campo da argumentação, procuramos elaborar essa mesma convergência, embora libertos da obrigação de construir a paráfrase “perfeita” (ou “leal”) do passo-a-passo traçado por Amossy. Neste trabalho, buscamos apenas enfatizar alguns dos princípios gerais da argumentação, partindo não só das reflexões da autora, mas, também, de outros teóricos, tais como Aristóteles, Perelman, Plantin e

---

<sup>26</sup> Referimo-nos ao *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica* (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2002).

<sup>27</sup> Dentre os quais ficamos, aqui, com aqueles desenvolvidos acima com o auxílio de Charaudeau e Maingueneau.

Maingueneau. Portanto, a intenção primordial de nossa ancoragem teórica – a sua verdadeira justificativa – é subsidiar a análise posterior do canto orfeônico difundido no contexto da Era Vargas, no sentido de apreender o processo de influência instaurado entre Estado e Sociedade<sup>28</sup>.

No intuito de pensar, então, o fenômeno argumentativo de dentro da Análise do Discurso, procuramos remarcar: (i) os princípios gerais dessa abordagem, (ii) a nossa posição quanto à denominação conceitual da argumentação, (iii) algumas categorias da *Retórica* reaproveitadas pela AD (as provas retóricas ou argumentos) e (iv) a importância da questão dos *gêneros* na apreensão dos impactos argumentativos. Nessa ordem, é o que passamos a tratar a partir de agora.

## 2.1. A ARGUMENTAÇÃO: SEM “NORMAS” E “FRONTEIRAS”

Muitas vezes, o vocábulo *argumentação* encontra-se definido por oposição a seu duplo – *retórica* –, na instauração de um antagonismo não sem conseqüências apreciativas. Na literatura sobre o assunto, a palavra *retórica* acha-se constantemente associada à *manipulação*, ou seja, a comportamentos discursivos pautados na *demagogia*, lidando perigosamente com as *emoções*, *desejos* e *anseios* das subjetividades humanas. Na melhor das hipóteses, tais investidas verbais, taxadas como retóricas, entrariam no inventário dos “erros” (ou “vícios”) abusivos do raciocínio, propensos a *persuadir*. Bem diferente seria o *status* conferido à *argumentação*: nessa outra práxis discursiva, “superior”, estaríamos diante de procedimentos *racionais*, tendentes a *convencer* o auditório pela exposição lógica, coerente e verídica das idéias.

---

<sup>28</sup> Apesar disso, utilizaremos neste capítulo ilustrações das reflexões teóricas não ligadas ao canto orfeônico, como fizemos no capítulo anterior, pois trata-se de uma pesquisa em andamento sobre a argumentação que pretendemos continuar e aplicar, a princípio, em todo e qualquer discurso.

Esse tipo de formulação, apresentado no parágrafo anterior, seria o responsável pela instauração de um recorrente antagonismo conceitual – “*argumentação x retórica*” –, que tem se desdobrado em outras oposições respectivamente análogas: “*convencer x persuadir*”, “*razão x emoção*”, “*lógica x retórica*”, “*não-falacioso x falacioso*”, “*argumento válido x não-válido*”, “*boa retórica x má retórica*” etc. Temos, assim, o desenho de uma polarização avaliativa acerca dos processos de influência: “*Influência do Bem (argumentação) x Influência do Mal (retórica)*”<sup>29</sup>.

Neste trabalho, optamos por abandonar as dicotomias citadas, visto que à Análise do Discurso não caberia traçar as normas e juízos necessários à atribuição de estatutos aos processos de influência, distinguindo, assim, os argumentos “válidos” daqueles “falaciosos”. Por conseguinte, *argumentação* e *retórica* não possuem, para nós, nenhuma diferenciação, e referem-se indistintamente a toda e qualquer modalidade de discurso propensa a produzir *intensidades de adesão* numa situação específica. Como conseqüência, desfazemo-nos, aqui, das demais oposições, dentre elas a renomada dupla: “*convencer x persuadir*”<sup>30</sup>.

Diversamente das abordagens normativas, o que importa para a análise retórica (ou argumentativa) é a elucidação do funcionamento do discurso, conjeturando as suas

---

<sup>29</sup> A definição “positiva” do substantivo *argumentação*, viabilizada pelos antagonismos citados, está na origem de algumas perspectivas teóricas sobre o tema, ditas *normativas*, destacando-se nesse terreno os trabalhos desenvolvidos na América do Norte por Hamblin (1970) e seus sucessores (Woods & Walton, 1992). Segundo Amossy (2006:18), a abordagem normativa pretende, a partir da apuração daquilo que seria um “bom” argumento, denunciar os raciocínios falaciosos utilizados nas interações. Destaca-se, nessa epistemologia, o estudo dos *paralogismos* (em inglês, *fallacies*), nome dado a argumentos “inválidos” do ponto de vista lógico. A prioridade, então, seria trabalhar/educar para evitá-los e, sempre que possível, denunciá-los nos mais diversos discursos sociais.

<sup>30</sup> Como bem dizem Perelman & Olbrechts-Tyteca (1999:63) “(...) a oposição convicção-persuasão não pode ser suficiente quando se sai dos âmbitos de um racionalismo estrito e se examinam os diversos meios de obter a adesão das mentes. Constata-se então que esta é obtida por uma diversidade de procedimentos de prova que não podem reduzir-se nem aos meios utilizados em lógica formal nem à simples sugestão”.

possibilidades de influência, independentemente da “maldade” ou “bondade” dos argumentos. No entanto, se a obsessão cartesiana continua a buscar normas nesse sentido, os únicos parâmetros possíveis seriam aqueles relacionados à *eficácia*, o que implicaria em esclarecer as prováveis inclinações (do discurso) de alcançar o *êxito* persuasivo numa circunstância qualquer. Assim sendo, insistimos em dizer que o discurso, em sua constitutividade, *não discrimina* enunciados (supostamente) “falaciosos” de “não-falaciosos”, “lógicos” de “não-lógicos” ou “argumentativos” de “retóricos”, mas se preocupa pragmaticamente com aquilo que seria *eficiente* para produzir a adesão<sup>31</sup>. É nessa perspectiva que as possibilidades de análise se tornam múltiplas, envolvendo uma gama infinita de enunciados sociais.

Outra “querela” recorrente entre os estudiosos das práticas retórico-discursivas diz respeito “*ao que é*” e “*ao que não é*” argumentativo, o que coloca *ad infinitum* problemas, tais como: seriam as conversas cotidianas, corriqueiras – a exemplo da função fática –, argumentativas? Alguns gêneros, a princípio estranhos à questão da influência (e podemos citar aqui as “piadas”, os relatos ficcionais, as definições de dicionário etc.), seriam portadores de uma força retórica? Ou trata-se apenas de enunciados sem o propósito de instituir adesões, visando somente à diversão ou à constatação de algo ou à simples passagem do tempo? Nesse caso, a argumentação se restringiria àqueles discursos mais engajados, como, por exemplo, os textos políticos, publicitários e religiosos? Sem querer alongar muito esta discussão, é interessante deixar claro que o presente trabalho assume a seguinte posição, também reportada por Amossy (2006):

---

<sup>31</sup> Aliás, a escolha de um ou outro adjetivo para avaliar uma prática verbal, configura um juízo de valor variável em função do sujeito que o profere – em geral o analista –, dadas as suas próprias ideologias e convicções. Segundo Aristóteles (1998:51), “(...) tão-pouco a retórica teorizará sobre o provável para o indivíduo – por exemplo, para Sócrates ou Hípias –, mas sobre o que parece verdade para pessoas de uma certa condição, como também faz a dialética”.

*(...) toute parole est nécessairement argumentative. C'est un résultat concret de l'énoncé en situation. Tout énoncé vise à agir sur son destinataire, sur autrui, et à transformer son système de pensée. Tout énoncé oblige ou incite autrui à croire, à voire, à faire, autrement*<sup>32</sup>. (Plantin, 1996:18)

Acreditamos, portanto, que a argumentação *não é* um tipo de discurso dentre outros, nem mesmo uma modalidade específica da organização languageira, como quer Charaudeau (1992), mas um *componente* (maior ou menor) presente em qualquer enunciado social, capaz de produzir intensidades de adesão variadas, a curto ou a longo prazo. Nesse mesmo sentido, Amossy (2006:32-37) estabelece uma classificação bastante didática, ao diferenciar o que seria uma *intenção (visée)* argumentativa de uma *dimensão* argumentativa dos discursos. No primeiro caso, a autora refere-se àqueles enunciados retóricos “por excelência”, que se traduzem em investidas verbais efetivamente programadas, confessadas e/ou conscientes, ou seja, claramente organizadas e orientadas para a influência do auditório. Seria o caso dos discursos político-eleitorais, das alocações publicitárias, dos manifestos estéticos etc.

Por outro lado, sabemos que influenciar não é sempre uma atividade consciente e/ou programada: um discurso pode orientar/reforçar pensamentos, condutas ou estados psicológicos por caminhos imprevistos. Em muitas conhecidas piadas, por exemplo, passa-se muitas vezes preconceitos (acerca das mulheres, dos negros...), embora a finalidade principal do gênero não seja converter o interlocutor a uma posição racista/sexista, mas simplesmente instaurar o “humor”. Nesse sentido, embora não exista propriamente uma *intenção* consciente de persuasão (ou uma situação conflituosa), o discurso possuiria uma *dimensão* argumentativa capaz de

---

<sup>32</sup> (...) toda palavra é necessariamente argumentativa. É um resultado concreto do enunciado em situação. Todo enunciado visa agir sobre o seu destinatário, sobre o outro, e a transformar o seu sistema de pensamento. Todo enunciado obriga ou incita o outro a crer, a ver, a fazer, de uma maneira ou outra.

orientar/reforçar teses discriminatórias e, o que é pior, no âmbito da inconsciência que naturaliza as “verdades”. E isso valeria também para quaisquer outras conversas cotidianas – “despreocupadas” –, e demais gêneros que, a princípio, se eximem de uma carga retórica (podemos inserir aqui os discursos ligados ao *gênero epidíctico*, como veremos na seção 2.4.1).

Falar, portanto, na *dimensão* argumentativa dos enunciados (aparentemente inofensivos), é recuperar/assumir a natureza *dialógica* da linguagem, na acepção bakhtiniana. Nessa visão, toda palavra, no fundo, posta em ação por sujeitos sociais, argumenta/dialoga com outras palavras, é capaz de influenciar e, seguramente, algum dia já foi influenciada. Ou melhor:

*(...) toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. (Bakhtin, 1988:98)*

Acrescentamos a essa reflexão a importância da noção de contrato comunicacional, tal como definida por Charaudeau, para a apreensão/definição da *intenção* ou *dimensão* argumentativa dos discursos sociais. Ou seja: saber se um texto teve ou não uma destinação consciente para persuadir/convencer, vai depender da observância das suas circunstâncias materiais, das finalidades em jogo, dos estatutos psicossócio-culturais dos sujeitos em interação e das variáveis temáticas permitidas pelo contexto sócio-histórico de referência.

## 2.2. A ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO

Elucidar a presença da argumentação no discurso, nos parâmetros sugeridos por Amossy (2006), configura um procedimento consoante com os pressupostos teóricos desenvolvidos através de Charaudeau e Maingueneau, acerca (i) do processo de encenação do ato de linguagem e (ii) do primado do interdiscurso. O trecho reproduzido abaixo, da referida autora, vem confirmar a nossa afirmação:

*(...) l'analyse argumentative se présente comme une branche de l'analyse du discours (AD) dans la mesure où elle entend éclaircir des fonctionnements discursifs en explorant une parole située et au moins partiellement contrainte. Telle que la définissent les tendances françaises contemporaines (...), il s'agit d'une discipline (1) rapportant la parole à un lieu social et à des cadres institutionnels, (2) dépassant l'opposition texte/contexte: le statut de l'orateur, les circonstances socio-historique dans lesquelles il prend la parole ou la plume, la nature de l'auditoire visé, la distribution préalable des rôles que l'interaction accepte ou tente de déjouer, les opinions et les croyances qui circulent à l'époque, sont autant de facteurs qui construisent le discours et dont l'analyse interne doit tenir compte, (3) refusant de poser à la source du discours « un sujet énonciateur individuel qui serait maître chez lui » (Mazière, 2005:5): le locuteur est toujours, comme l'auditoire, traversé par la parole de l'autre, par les idées reçues et les évidences d'une époque, et de ce fait conditionné par les possibles de son temps (...). On dépasse dès lors l'opposition entre la rhétorique classique où un sujet souverain utilise des procédés au service d'une finalité précise, et l'AD pour laquelle le sujet se construit dans le discours au sein d'une parole sociale qui le constitue dans son identité<sup>33</sup>. (Amossy, 2006:3)*

---

<sup>33</sup> (...) a análise argumentativa se apresenta como um setor da análise do discurso (AD) na medida em que ela procura elucidar funcionamentos discursivos explorando uma palavra situada e ao menos parcialmente restringida. Como a definem as tendências francesas contemporâneas (...), trata-se de uma disciplina (1) que associa a palavra a um lugar social e a quadros institucionais, (2) que ultrapassa a oposição texto/contexto: o estatuto do orador, as circunstâncias sócio-históricas nas quais ele toma a palavra ou a caneta, a natureza do auditório visado, a distribuição prévia dos papéis que a interação aceita ou tenta impedir, as opiniões ou as crenças que circulam na época, são os vários fatores que constroem o discurso e que a análise interna deve levar em conta, (3) que recusa de colocar na origem do discurso “um sujeito individual auto-suficiente” (Mazière, 2005:5): o locutor é sempre, como o auditório, atravessado pela palavra do outro, pelas idéias recebidas e as evidências de uma época, e por isso condicionado pelas

A partir desses princípios, a análise argumentativa volta-se para a *intenção* e/ou *dimensão* persuasiva dos discursos sociais, submentendo-os a vários níveis de abordagem possíveis<sup>34</sup>. Ressaltamos, juntamente com a autora, a importância de se considerar o endereçamento do discurso, as características do auditório visado, os saberes sócio-culturais dos sujeitos em interação e, em suma, a situação histórica e institucional dos atos de linguagem. Consciente desse enquadramento sócio-histórico, o estudioso poderia apreender, ao entrar na estrutura lingüístico-discursiva, os aspectos da engrenagem retórica nos seus mais variados setores de funcionamento. Nessa linha de raciocínio, qualquer aspecto do universo discursivo está apto a comportar, se confrontado à situação contextual (ao interdiscurso), uma *orientação argumentativa*, propensa a interferir no posicionamento dos eventuais ouvintes. Mas, afinal, o que seria propriamente a *argumentação*?

Nesta tese, procuramos apresentar uma reflexão particular acerca desse vocábulo, que nos permita cumprir, com alguma satisfação, os nossos objetivos de análise. Podemos, assim, começar essa tarefa apoiando-nos na *Nova Retórica*, onde a argumentação é definida, em termos gerais, como *um ato*, a saber, o de “(...) provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento”. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:50) A presente citação, muito reportada pelas mais variadas tendências teóricas, chega diversas vezes aos leitores desprovida de uma importante observação, que nos afastaria de uma concepção estritamente intelectual do processo

---

possibilidades de seu tempo (...). Assim, ultrapassa-se a oposição entre a retórica clássica onde um sujeito soberano utiliza procedimentos a serviço de uma finalidade precisa, e a AD, para a qual o sujeito se constrói no discurso através de uma palavra social que o constitui em sua identidade.

<sup>34</sup> Esses níveis se traduzem no enfoque analítico de setores da linguagem, nos quais, em função do contexto, estariam as cargas retóricas dominantes: o setor da seleção lexical (substantivos, verbos, advérbios...), incluindo aí as modalidades formais da enunciação (pronomes pessoais, dêiticos...); a esfera dos implícitos (pressupostos e subentendidos); o campo das combinações lógico-sintáticas (analogias, deduções...); o espaço da organização genérica, visto que a argumentação se manifesta no interior de gêneros discursivos “estocados” na memória coletiva (crônicas, panfletos...); o domínio das figurações estilísticas (metáforas, metonímias...), e assim por diante. Para maiores detalhes, vide Amossy (2006:31)

argumentativo. Referimo-nos ao que Perelman e Olbrechts-Tyteca chamam de “uma concepção errônea dos efeitos da argumentação”. Contra essa concepção, os autores observam que

*(...) a eficácia de uma exposição, tendente a obter dos ouvintes uma adesão suficiente às teses apresentadas, só pode ser julgada pelo objetivo que o orador se propõe. A intensidade da adesão que se tem de obter **não se limita** à produção de resultados puramente intelectuais, ao fato de declarar que uma **tese** parece mais provável que outra, mas muitas vezes será reforçada até que a ação, que ela deveria desencadear, tenha ocorrido. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:54)  
(grifo nosso)*

A complexidade da *intensidade de adesão* deveria nos levar, assim, a vislumbrar em nossas análises não somente a postulação de *teses* sobre o mundo, mas, também, a proposição de *atitudes* e *tarefas* a serem realizadas, isto é, a apreensão das *ações* visadas e concretamente argumentadas pelo discurso. Nesse sentido, somos confrontados ao domínio regulatório das condutas sociais, que se liga, mais abrangentemente, à dimensão pública das práticas políticas, cívicas e culturais. Cabe ainda acrescentar, nessa mesma *intensidade de adesão*, a “pretensão” retórica da *emotividade*, muitas vezes esquecida ou negligenciada nas análises discursivas. Assim sendo, *afetos* ou *sentimentos* tornam-se estados (de ânimo) igualmente argumentáveis – além de *teses* e *ações* –, e destináveis estrategicamente a um “afloramento” nas subjetividades do auditório<sup>35</sup>. Acreditamos que uma consideração conjunta desses três elementos básicos – *teses*, *ações* e *emoções* –, a nosso ver indissociáveis, poderia abrir caminho para um

---

<sup>35</sup> Salientamos desde já que utilizamos termos como *afetos*, *emoções*, *paixões* e *sentimentos* como sinônimos, significando toda e qualquer alteração dos estados de ânimo visualizável como efeito de sentido possível numa conjuntura dada (amor, amizade, piedade, medo, alegria, tristeza, raiva, indignação etc.). Embora muitas vezes o termo *afeto* seja associável mais a sentimentos positivos, como amor, carinho, amizade.

entendimento mais amplo acerca do processo argumentativo. Parece ser essa também a posição de Plantin, ao afirmar:

*(...) le discours argumentatif peut tendre à accréditer une thèse, un « devoir croire » (l’horizon s’éclaircit, il fera beau demain), comme un « devoir faire » (il fait beau, allons à la plage). (...) On peut de même « argumenter des émotions » (des sentiments, des éprouvés, des affects, des attitudes psychologiques), c’est-à-dire fonder sinon en raison, du moins par des raisons un « devoir éprouver »<sup>36</sup>. (Plantin, 1997:81)*

Nessa linha de raciocínio, podemos associar o termo *argumento* aos mais variados enunciados sociais, que, em determinada conjuntura, encontram-se carregados pelas propriedades de “fazer-crer” e/ou “fazer-fazer” e/ou “fazer-sentir”. A carga argumentativa dos enunciados vai depender, então, das vicissitudes da situação comunicativa e dos projetos de fala envolvidos na interação, responsáveis, também, por controlar o “volume” da intensidade de adesão, selecionando ou combinando, a bel prazer, teses, ações e emoções<sup>37</sup>. Essas reflexões nos conduzem a sistematizar *um* esquema possível para o *processo argumentativo*, apreensível, a princípio, em qualquer enunciação dada como *retórica*:

### ***ARG → TAE***

---

<sup>36</sup> (...) o discurso argumentativo pode tender a dar crédito a uma tese, um “dever crer” (o horizonte está clareando, amanhã o tempo estará bom), como um “dever fazer” (o tempo está bom, vamos à praia). (...) Pode-se da mesma forma “argumentar emoções” (sentimentos, sensações, afetos, atitudes psicológicas), ou seja, fundar senão racionalmente, ao menos por razões um “dever sentir”.

<sup>37</sup> Uma ressalva: incluir no âmbito da intensidade de adesão *teses, ações e emoções* seria apenas o começo de uma compreensão mais ampla das resultantes do processo argumentativo, uma vez que poderíamos “esmiuçar” cada um dos termos em itálico, acrescentando variados sub-formatos da adesão, tais como: “fazer-pensar”, “fazer-julgar”, “fazer-questionar”, “fazer-debater” etc.

Onde: **ARG** (à esquerda) se refere aos argumentos propriamente ditos, materializados por um ou mais enunciados<sup>38</sup>; **T**, **A** e **E** dizem respeito, respectivamente, às teses (ou conclusões), às ações (ou disposições para a ação) e às emoções constituintes da intensidade de adesão a ser deflagrada. O presente esquema<sup>39</sup> nos permite, assim, apreender, numa dada situação, certas **TAEs**, que são – ou são passíveis de ser – transmitidas, desencadeadas e/ou ativadas num determinado auditório, uma vez que validadas, ocasionadas e/ou induzidas por **ARG**. Como ilustração, citamos um exemplo baseado no segundo turno das Eleições Presidenciais de 2006, no Brasil, onde o candidato Geraldo Alckmin, da coligação PSDB/PFL, entra em confronto com Luís Inácio Lula da Silva, candidato à reeleição pela coligação de centro-esquerda PT/PC do B/PRB. Nesse contexto, o cidadão poderia se deparar com a seguinte enunciação retórica:

*O candidato Alckmin é do partido das privatizações → A solução, então, é manter o Lula onde ele está*

O primeiro enunciado poderia bem configurar um argumento (**ARG**), que, por sua vez, validasse a tese (**T**) da *solução* de se manter o candidato Lula no poder. Estaríamos, ainda, num “volume” ou “grau” de persuasão puramente intelectual. No entanto, se levamos em consideração as variáveis do contrato de comunicação político-eleitoral, saltará aos nossos olhos que a intensidade de adesão não pára por aí: ela tem

---

<sup>38</sup> Trataremos da natureza dos argumentos mais à frente, na parte intitulada “*Das provas retóricas*”, onde os mesmos encontram-se associados ao *ethos*, ao *pathos* e ao *logos*. Nesta parte do trabalho, a proposta é refletir principalmente disso que estamos chamando de “intensidade de adesão” (**TAE**).

<sup>39</sup> Ressaltamos que esquemas desse tipo não constituem nenhuma novidade. Podemos notá-los em Toulmin (1958), Anscombe & Ducrot (1983), Charaudeau (1992), Plantin (1996), Emediato (2001) e outros tantos estudiosos do fenômeno argumentativo. No entanto, os ditos esquemas encontram-se muitas vezes incompletos, por considerarem como efeito da argumentação somente a adesão em termos de *teses* sobre o mundo, dando atenção menor (ou nula) às *ações* e *emoções*. Assim, somos comumente confrontados a estruturas do tipo: (i) **A** → **C** (ou **A** → **T**), que esquematizam a passagem de um argumento a uma conclusão ou tese, e (ii) **E1** → **E2**, que esquematiza a passagem de um enunciado 1, com valor de argumento, a um enunciado 2, com valor conclusivo.

necessariamente que comportar a *ação* do voto (**A**), concedido ao candidato do PT (Lula). Veja-se, nesse caso, que tal ação não está inscrita no enunciado, mas pode ser facilmente inferida levando-se em conta a ancoragem sócio-histórica do discurso. O mesmo se aplica às *emoções* (**E**), que poderiam ser produzidas *no* auditório a cargo da força argumentativa do termo *privatização*. Em alguma medida, teríamos, em boa parte dos ouvintes, o despertar de *afetos*, tais como: a *indignação*, atribuível à venda, pelo PSDB de Alckmin, de quase 70% das empresas estatais ao capital privado, por um preço muito abaixo do valor real; e o *medo*, advindo da iminência dessa modalidade de política retornar ao Palácio do Planalto.

Com tudo isso, pode-se enfatizar que nem sempre os “ingredientes” da intensidade de adesão (**T**, **A** ou **E**) estão presentes de maneira explícita (ou literal) na superfície lingüística (muitas vezes apenas um deles seria visível). Mas, mesmo assim, os ausentes podem ser inferidos fazendo-se apelo ao universo psicossócio-cultural do discurso, incluindo aí as “cláusulas” do contrato de comunicação<sup>40</sup>. Essa inferência mostraria, então, que “*fazer-creer*”, “*fazer-fazer*” e “*fazer-sentir*” seriam, mais do que dados fixos e estáveis, *potencialidades* a serem elucidadas pelo pesquisador, em termos de *efeitos possíveis* da argumentação.

Outra observação importante diz respeito ao *auxílio mútuo* desses elementos (**TAE**) na/pela intensidade de adesão, uma vez que eles se imbricam e se garantem em função do quadro de referência de cada discurso. Dito de outra forma, *teses* ou *emoções* podem estar a serviço de *ações*, assim como a simples sugestão de *ações* poderia implicar *conclusões* (*visões de mundo*) e/ou *sentimentos* específicos. No citado exemplo das Eleições Presidenciais, a tese-solução de se manter o Lula no poder (“*fazer-creer*”) não

---

<sup>40</sup> Em relação ao conceito de *contrato* e de suas “cláusulas”, vide páginas 37 e 38.

poderia ser separada das emoções instauradas no auditório (“*fazer-sentir*”), que se imbricariam na realização efetiva do voto (“*fazer-fazer*”). Esses tipos de combinação, entre os elementos da intensidade de adesão, podem ser realizados, a princípio, a partir de todas as modalidades de discurso. Mas, reiteramos: trata-se de um “cálculo” do analista, em termos de *efeitos possíveis* a serem deflagrados *no* auditório, numa conjuntura particular.

Como última observação, cabe-nos esclarecer alguns mecanismos que viabilizam a *passagem* de ARG a TAE, ou seja, que autorizam propriamente um argumento a desencadear intensidades de adesão determinadas. Como já vimos, as variáveis do contexto situacional se apresentam como fatores determinantes desse processo. Porém, a “travessia” simbolizada pela *seta* (→) realiza-se igualmente via articulação de *elementos dóxicos* ou, noutras palavras, via atuação de *saberes* supostamente partilhados<sup>41</sup>. Especificando melhor, a comunicação argumentativa é garantida e viabilizada por uma complexa e fluida “trama” de idéias comuns: conhecimentos prévios, representações sociais, juízos de valor, estereótipos, provérbios, clichês etc. Nessa lista, incluiria-se tudo aquilo que se encontra no “território comum” entre locutor e alocutário, incluindo a própria linguagem como estrutura básica de conexão intersubjetiva.

No embate Lula x Alckmin, a frase apresentada como exemplo pode ilustrar o que acabamos de dizer. Sem a mediação de *saberes comuns* aos indivíduos implicados na enunciação, os efeitos da argumentação dificilmente se realizariam. Assim, o afloramento das emoções (*indignação* e/ou *medo*) dependeria dos conhecimentos

---

<sup>41</sup> Ligados ao que chamamos anteriormente de *interdiscurso*, ou seja, um universo ou espaço discursivo *ao redor* do objeto simbólico estudado.

prévios dos ouvintes acerca do processo de *privatização* acionado pelo PSDB; de uma memória dos julgamentos de valor que circularam (e circulam) sobre esse tema em escala nacional; dos valores/opiniões e das representações políticas dos cidadãos participantes do debate etc. A mesma dependência se aplicaria para o desencadeamento da ação concreta do voto e para a tese-solução da permanência do presidente-candidato na direção do país.

Em síntese, a “travessia” do caminho persuasivo que se inicia nos argumentos (**ARGs**) enunciados por um orador e termina com as intensidades de adesão (possíveis) no auditório (**TAEs**), se efetiva via “intrusão” de elementos dóxicos (às vezes quase invisíveis), ligados à situação comunicativa de referência e/ou ao seu interdiscurso. A seguir, passamos a tratar da natureza dos argumentos (**ARG**), uma vez que já fizemos as considerações necessárias sobre as variáveis possíveis da intensidade de adesão (**TAE**).

### 2.3. DAS PROVAS RETÓRICAS

Enquanto ciência e arte, a *Retórica* caracteriza-se, desde os primórdios, como “(...) a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir (...)”. (Aristóteles, 1998:48) Nessa perspectiva, é enfatizada a faculdade – necessária também à AD moderna – de apreender “(...) os meios de persuasão sobre qualquer questão dada (...)”. (Aristóteles, 1998:49) Ora, os referidos *meios*, presentes no discurso, vêm configurar as chamadas “*provas de persuasão*”, que são, noutras palavras, os *argumentos* (**ARG**) capazes de provocar intensidades de adesão variadas (**TAE**)<sup>42</sup>. Enquanto filósofo, Aristóteles preocupou-se substancialmente com a natureza desses

---

<sup>42</sup> Esclarecemos que os símbolos aqui inseridos, provenientes do esquema da relação argumentativa (**ARG** → **TAE**) não são criações de Aristóteles, mas inserções nossas.

elementos, legando à AD conceitos salutares aos mais variados propósitos de análise. Nada melhor, então, do que eleger tal pensador como um dos parâmetros importantes das nossas reflexões. Vejamos uma citação, que tomamos como ponto de partida para as seções seguintes:

*(...) as provas de persuasão [ou argumentos] fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador [ethos]; outras, no modo como se dispõe o ouvinte [pathos]; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar [logos]. Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. (...) Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. (...) Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular. (Aristóteles, 1998:49-50)*

A partir desses pressupostos, podemos colocar melhor a questão da natureza dos argumentos, que, enquanto mecanismos de prova, ligam-se ao *ethos*, ao *pathos* e ao *logos*. Nos estudos contemporâneos, tais terminologias se mantêm exitosamente como subsídios teóricos na construção de diversas análises, sofrendo, no entanto, modificações, a fim de serem adaptadas à epistemologia de uma nova ciência – a Análise do Discurso<sup>43</sup>. A seguir, procuramos passar rapidamente por cada uma dessas modalidades de argumentos, mostrando as suas utilidades para a análise retórico-discursiva.

---

<sup>43</sup> Essa adaptação trataria-se mais precisamente de um acréscimo, a saber, o das condições de produção do discurso e dos contratos comunicativos na elucidação do processo argumentativo.

### 2.3.1. LOGOS

As provas de persuasão fornecidas pelo *próprio* discurso, incluindo aí a sua demonstração verdadeira ou aparente, vêm configurar a ocorrência do *logos* argumentativo, conforme atesta a citação anterior de Aristóteles. A partir daí, podemos dizer que esse vocábulo abarcaria uma dupla significação: *palavra/discurso*, de um lado, e *razão/raciocínio*, de outro. Nesse sentido, seria possível associar o *logos* à dimensão do ato de linguagem que, tendo força retórica, salta primeiramente aos olhos e ao entendimento, contando conseqüentemente com um auditório que conheça o código utilizado e, através deste, possa seguir uma linha autônoma de pensamento. Sendo assim, procuramos nas próximas linhas abordar o *logos* a partir dessas duas vertentes semânticas: (i) uma ligada à rede significativa *palavra/texto/discurso* e (ii) outra à rede *razão/raciocínio/demonstração*.

No primeiro caso, a dimensão argumentativa do *logos* decorreria dos atributos materiais-textuais das línguas humanas, nas suas dimensões *lingüística* e *para-lingüística*. Assim, a carga argumentativa do discurso poderia ser situada, em parte, na significação intrínseca da linguagem, considerando-se os seus variados setores. Por exemplo:

- o vasto repertório lexical: os indicadores da “pessoa” (os pronomes pessoais [eu, tu, ele...]), os indicadores da *dêixis* (pronomes demonstrativos, advérbios [ex.: isto, aqui, agora, isso, ontem, ano passado, amanhã etc.]), os adjetivos ou expressões adjetivas, os substantivos, os termos temporais (verbos, advérbios

etc.), os conectores transfrásticos (que, entretanto, mas, contudo etc.) e quaisquer outras classificações lingüístico-gramaticais.

- os procedimentos sintáticos: a ordem ou combinação das palavras e as funções sintáticas de base (a voz ativa/passiva, a interrogação, a intimação [ordens, apelos...], as asserções [afirmações, certezas...], as negações, as interjeições etc.).
- os silenciamentos e pressupostos.
- a composição fonético-fonológica.
- os marcadores prosódicos (variações de tempo, de acento, de altura): o ritmo, a ênfase, a pausa, a entonação, a pontuação, o timbre da voz, as repetições etc. Inclui-se, assim, no *logos*, enquanto concretude semiótica do discurso, não só os elementos estritamente lingüísticos, mas, também, as articulações *para-lingüísticas* dos enunciados.

Podendo ser localizada nos vários setores acima, a força argumentativa do *próprio* discurso configuraria-se em várias modalidades de *logos* possíveis: “*logos*-palavra”, “*logos*-sintaxe”, “*logos*-fonético-fonológico”, “*logos*-prosódico” etc. Vejamos uma rápida ilustração (hipotética): suponhamos que *um mesmo jornal de Israel* publicasse as seguintes manchetes: (a) “os palestinos bombardearam Israel ontem à noite, deixando 5 mortos e 10 feridos” e (b) “a Palestina foi atacada ontem de manhã”. Teríamos, *grosso modo*, algumas conseqüências em termos de orientação argumentativa, que vão se basear na própria significação das escolhas lingüísticas efetuadas.

A primeira manchete, valendo-se da voz ativa, explicita os agentes (os *palestinos*) da ação de *bombardear*, além de quantificar os mortos e feridos. Assim, o próprio léxico já condiciona retoricamente o discurso para uma visão negativa acerca da Palestina, *pressupondo* toda uma comunidade caracterizada como “agentes maléficos”, o que favoreceria a imagem do Estado de Israel, “vítima” de um processo injusto e violento. No caso do evento b, ocorrido desta vez na Palestina, tem-se inversamente um *silenciamento* do agente da ação (no caso, *Israel*), viabilizado pela voz passiva e, também, uma *indefinição da ação*, generalizada pelo verbo “atacar” e não por verbos específicos como “bombardear” ou “fuzilar”. Desse modo, a própria escolha lexical (bombardear, atacar) e a estruturação sintática (voz ativa, voz passiva) vêm configurar uma argumentação (**ARG**) ligada ao “*logos-palavra*” e ao “*logos-sintaxe*”<sup>44</sup>, capaz de validar uma imagem-tese positiva do Estado de Israel (**T**), incitando possivelmente o seu povo a uma contra-ofensiva (**A**) e ao cultivo do ódio (**E**). Teríamos aí um posicionamento político-argumentativo do jornal em questão (de Israel), favorável ao seu governo.

A segunda dimensão do *logos* argumentativo, viabilizada pelos termos *razão* e *raciocínio*, nos conduz a mecanismos de prova referentes àquilo que o discurso demonstra ou parece demonstrar, no estabelecimento da verdade ou das verdades aparentes. Chegamos, agora, à arquitetura lógica do discurso, tendente a envolver o auditório num encadeamento particular de raciocínio, culminando (ou não) na produção efetiva de intensidades de adesão. Os argumentos baseados no “*logos-raciocínio*” podem ser ilustrados com o auxílio de duas operações de pensamento, já bastante abordadas pela tradição retórica: o *entimema* e o *exemplo*.

---

<sup>44</sup> Se a notícia fosse narrada numa emissora de rádio ou TV, poderíamos apreender a dimensão argumentativa da “entonação”, do “ritmo” etc., ou seja, do “*logos-prosódico*”.

A argumentação pelo *entimema*, estudada por Aristóteles na *Retórica*, espelha-se no *silogismo dialético*, processo mental abordado pelo filósofo nos *Tópicos*, e que se caracteriza pela instauração de uma operação lógica de *dedução*. Em termos de raciocínio, essa operação elabora ou subentende a passagem de um estado *geral* de coisas a uma conclusão *particular*. Em formulações clássicas como a seguinte, que comportam duas premissas (uma maior e outra menor) e a consequência “necessária” de suas significações (a conclusão), podemos perceber a construção desse mecanismo de prova:

- Todos os homens são mortais (*premissa maior*)
  - Sócrates é um homem (*premissa menor*)
  - Portanto, Sócrates é mortal (*conclusão*)
- (GERAL)  
↓  
(PARTICULAR)

A diferença entre o *silogismo dialético*, estudado por Aristóteles nos *Tópicos*, e o *silogismo retórico* (o *entimema*), analisado na *Retórica*, é apenas a natureza “incompleta” deste último. No desenrolar da palavra pública, atravessada sempre por uma gama de saberes comuns, o *entimema* pode omitir as premissas demasiadamente conhecidas ou, até mesmo, a conclusão. Como exemplo, a seguinte estrutura silogística, “completa”, poderia se transformar em entimemas, se enunciada incompletamente:

- O partido X não elegeu nenhum deputado (*premissa maior*)
- Y foi candidato a deputado pelo partido X (*premissa menor*)
- Portanto Y não foi eleito (*conclusão*)

Nesse caso, considerando-se uma conjuntura em que os sujeitos estariam cientes dos acontecimentos, bastaria enunciar somente a premissa menor para que o raciocínio global da estrutura silogística se colocasse nas “entrelinhas”, gerando até mesmo

responsividades do tipo: “pois é, ele então não foi eleito” (conclusão) ou “que coisa, hein!? O partido X não elegeu ninguém neste ano” (premissa maior). Assim, o silogismo incompleto (ou *entimema*) vem caracterizar um argumento (**ARG**) da ordem do “*logos-raciocínio*”, que, no caso acima, poderia estar a serviço de intensidades de adesão as mais variadas, tais como: “o partido X está acabado” (**T**), “não vote de novo num partido fraco” (**A**), “que tristeza/decepção” (**E**) etc.

Já a prova pelo *exemplo*, enquanto procedimento lógico-discursivo, caracteriza-se pela instauração de uma operação mental de *analogia*. Esta, inversamente à dedução entimemática, se vale da estrutura da *indução*, que implica no trânsito de algo que é *particular* a constatações de cunho *geral*. Para Aristóteles, existem duas espécies de exemplo: “(...) uma consiste em falar de factos anteriores [caso do exemplo histórico], a outra em inventá-los o próprio orador [caso das fábulas e parábolas]”. (Aristóteles, 1998:147)

No primeiro caso, pode-se citar aqueles *exemplos* mais corriqueiros, utilizados como argumentos nas interações cotidianas: “ano passado eu viajei, descansei e tudo se resolveu após a minha volta [argumento], acho que você deveria fazer a mesma coisa [tese/ação]”. Temos, assim, argumentações baseadas no lugar comum: “o que vale para um (particular), vale para todos (geral)”. Operações semelhantes acontecem com os exemplos históricos, que tendem a orientar condutas coletivas: “em 1994 a população foi às ruas para pedir a saída do presidente [argumento], agora (2006) é ora do povo voltar a fazer justiça [ação]”. Ou seja: os episódios colocados como exemplos, além de associarem um acontecimento (particular) a uma possível generalidade de circunstâncias, acabariam construindo uma *analogia* entre momentos históricos que não

possuiriam ou não demonstravam, até então, semelhanças. O exemplo participa, portanto, da construção simbólica da realidade.

Aristóteles destaca também a riqueza dos exemplos “inventados”, presentes em gêneros como a *fábula* e a *parábola*. Assim, a conhecida estória da cigarra e da formiga comportaria fatos aplicáveis a muitas situações humanas, mostrando a virtude do trabalho (exemplo da formiga) e o flagelo do improdutivo (exemplo da cigarra). De modo semelhante, poderíamos citar as inúmeras parábolas bíblicas (como a do filho pródigo), capazes de validar, no âmbito do discurso religioso, projetos morais de comportamento.

Enfim, várias outras construções de linguagem também constituem operações de raciocínio, características do *logos* argumentativo: as *comparações*, as relações de *oposição*, de *contigüidade*, de *proporcionalidade* (etc.), que não pretendemos inventariar neste trabalho<sup>45</sup>. Procuramos ressaltar, panoramicamente, os olhares possíveis e frutíferos sobre um discurso através do conceito de *logos*. Por um lado, ele corresponderia aos níveis *lingüístico* e *para-lingüístico* (*palavra* e *discurso*) e, por outro, à faculdade intelectual dos encadeamentos lógicos (*demonstração* e *raciocínio*). Cabe-nos, por fim, alertar acerca dos “fascínios” e “perigos” desse tipo de abordagem, que poderia encaminhar um trabalho para uma análise estrita de conteúdo proposicional, pouco associada à situação de comunicação do discurso. A nosso ver, além dos raciocínios ganharem sentido sempre num contexto específico, conduzindo o discurso para certas intensidades de adesão, deve-se levar em consideração alguns outros

---

<sup>45</sup> As figuras de linguagem, por exemplo, muitas vezes tratadas puramente como da ordem do *pathos*, são assentadas em raciocínios particulares: a metáfora em analogias, a metonímia numa relação de contigüidade e a antítese numa relação de oposição.

mecanismos de prova que emergem, como conseqüência, da estrutura discursiva do *logos* – o *ethos* e o *pathos* – fundamentais para todo processo persuasivo. Segundo Amossy (2006:10),

*(...) les dimensions de l'ethos et du pathos, respectivement axées sur l'orateur et sur l'auditoire, n'ont pas toujours été évaluées à leur juste mesure dans les théories de l'argumentation centrées sur le raisonnement. Elles revêtent pourtant aux yeux d'Aristote une importance capitale : la Rhétorique insiste sur la primauté de l'ethos et consacre un livre entier au pathos<sup>46</sup>.*

Desse modo, passamos a considerar esses outros mecanismos de prova, que se tornam realidade *a partir* do discurso, da sua estrutura, do seu raciocínio, enfim, de tudo que se chamou aqui de *logos*.

### 2.3.2. ETHOS

*Fazer-criar, fazer-fazer e fazer-sentir [TAE]* pelas imagens “afixadas” em torno do orador é lançar mão do que se convencionou chamar de *ethos* [ARG]. Em termos gerais, trata-se da *autoridade*, do *caráter* e dos *estatutos* (os mais variados) atribuíveis à fonte enunciativa, que passariam a funcionar como “garantias simbólicas” para o sucesso da adesão<sup>47</sup>. Convencer/persuadir através do *ethos* constituiu-se, assim, num dos mecanismos centrais da atividade retórica. Para Aristóteles (1998:49), “(...) quase se poderia dizer que o carácter [*ethos*] é o principal meio de persuasão”. Destarte, a maneira como o orador se apresenta ao seu auditório, causando nele uma predisposição,

---

<sup>46</sup> (...) as dimensões do *ethos* e do *pathos*, respectivamente centradas sobre o orador e sobre o auditório, não foram levadas suficientemente em consideração nas teorias da argumentação centradas sobre o raciocínio. Elas possuem entretanto aos olhos de Aristóteles uma importância capital: a Retórica insiste sobre a primazia do *ethos* e consagra um livro inteiro ao *pathos*.

<sup>47</sup> Nesse sentido, o *ethos* liga-se perfeitamente às duas estratégias discursivas indicadas por Charaudeau: *legitimidade* e *credibilidade*. Vide páginas 39 e 40.

poderia até mesmo dispensar os raciocínios mais elaborados, que caracterizam as argumentações centradas no *logos*. Diante do bom *ethos*, a necessidade de uma demonstração lógica rigorosa perderia espaço para as três qualidades da condição persuasiva dos oradores: “(...) a prudência [*phrónesis*], a virtude [*areté*] e a benevolência [*eúnoia*]”. (Aristóteles, 1998:106)

Nos tempos atuais, diversos pesquisadores têm procurado recuperar e (re)introduzir o conceito de *ethos* no âmbito da Análise Argumentativa do Discurso, num retornar constante às origens antigas. Assim, Plantin (2005:92) associa esse vocábulo a algumas expressões gregas, a saber: “a) le ‘séjour habituel d’un animal’; b) ‘caractère, la coutume, l’usage’; c) par extension, les ‘moeurs’”<sup>48</sup>. De certo modo, o que se vê nessa citação acabam sendo algumas variáveis “éticas” presentes no código moral de uma sociedade, que permitiriam a avaliação dos bons hábitos, costumes e qualidades exigidas do orador pelo seu auditório. Ressaltamos então a importância dos contratos, das convenções e das representações sociais para a adequada edificação e funcionamento do *ethos*, visto que a sua plausibilidade varia de comunidade para comunidade, de grupo para grupo, de indivíduo para indivíduo.

Outra significação (ou tradução) interessante para o *ethos* relaciona-se ao termo *personagem*. (Amossy, 2006:70) Através dessa designação, um pouco teatral (ou literária), o *ethos* poderia ser entendido também como uma *figuração subjetiva* (um *papel*) dotada de estatutos morais e intelectuais, tornando-se uma espécie de “argumento fantasma” (**ARG**) a serviço de possíveis intensidades de adesão (**TAEs**). O orador-personagem seria, nessa perspectiva, a(s) imagem(ens) de si resultante(s) da

---

<sup>48</sup> “a) o ‘lugar habitual de um animal’; b) ‘caráter, o hábito, o comportamento’; c) por extensão, os costumes”.

performance discursiva, ou melhor, da atuação particular do locutor num cenário enunciativo. Por fim, mais uma leitura enriquecedora do *ethos* viria de Eggs (1999): o autor elabora uma revisão moderna para os termos *prudência* (*phrónesis*), *virtude* (*areté*) e *benevolência* (*eúnoia*), identificados por Aristóteles, no livro II da *Retórica* (trecho 1378a), como constituintes do *caráter*. Através do olhar de Eggs, esses termos são assim recolocados:

(...) *les orateurs inspirent confiance, (a) si leurs arguments et leurs conseils sont compétents, raisonnable et délibérés [prudência], (b) s'ils sont sincères, honnêtes et équitable [virtude] et (c) s'ils montrent de la solidarité, de l'obligeance et de l'amabilité [benevolência] envers leurs auditeurs*<sup>49</sup>. (Eggs, 1999:41) (grifo nosso)

Em termos gerais, essa variada rede de significações até aqui mostrada nos permite visualizar amplamente o *ethos* argumentativo: uma imagem de si, uma figuração (ou personagem) discursiva, uma distinção de caráter, de comportamento, de costumes etc. Entretanto, restaria deixar mais evidente – no contexto da AD – se esse conjunto de qualidades seria fruto de um conhecimento anterior acerca do orador, socialmente difundido, ou se seria um resultado construído no presente da enunciação, da performance oratória, seja ela oral ou escrita. A partir de agora, procuramos tratar desses problemas.

*Ethos prévio*: é comum lembrar que, na abordagem aristotélica, o *ethos* vem tratado como uma *persona* engendrada pela palavra, no momento mesmo da palavra, o que

---

<sup>49</sup> (...) os oradores inspiram confiança (a) se os seus argumentos e seus conselhos são **competentes, razoáveis e deliberados** [prudência], (b) se eles são **sinceros, honestos e justos** [virtude] e (c) se eles se revelam **solidários, prestativos e amáveis** [benevolência] para com os ouvintes.

dispensaria as imagens pré-existentes acerca do orador, anteriores à enunciação<sup>50</sup>. Entretanto, se queremos fundamentar a análise argumentativa nos moldes contemporâneos da AD, o *ethos* deveria se estender, enquanto “ferramenta” de trabalho, às informações preliminares atribuídas ao sujeito comunicante<sup>51</sup>. O *ethos* passaria, assim, a não se restringir à dimensão lingüística e particular do *corpus* estudado (ou seja, ao seu *logos* específico), abrangendo também a esfera dos dados situacionais, históricos e psicológicos da instância de produção do discurso, reconstituíveis pelo acesso do pesquisador a um *interdiscurso* particular.

Ao resgatar essa dimensão “extra-*corpus*”<sup>52</sup> do *ethos*, Amossy (2006) ancora-se nas reflexões de outros filósofos e pensadores, a começar por um contemporâneo de Aristóteles – *Isócrates* –, para o qual “(...) c’est la réputation préalable, le « nom » qui compte. Il ne s’agit pas de la façon dont il se donne à voir dans son discours, mais de ce qu’on sait déjà de lui”<sup>53</sup>. (Amossy, 2006:71) Em sua pesquisa, a autora encontra conteúdos semelhantes nos escritos de Cícero, Quintiliano, Gibert e outros, para os quais predominaria uma ética do bem viver, centrada nas bagagens pessoais, ancestrais e familiares dos oradores. Nos dias de hoje, essas prerrogativas encontrariam ecos em conceitos modernos das Ciências Sociais, como a terminologia *habitus*, de Bourdieu,

---

<sup>50</sup> O próprio texto da *Retórica* o confirma: ao falar da confiabilidade advinda do caráter, isto é, do *ethos*, Aristóteles afirma que é necessário que “(...) esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador (...)” (Aristóteles, 1998:49)

<sup>51</sup> A princípio, poderíamos, então, associar o *ethos* prévio ao *nível situacional* e/ou *interdiscursivo* do processo de encenação do ato de linguagem, tal como mostramos através das reflexões de Charaudeau e Maingueneau, ou seja, à reputação, à fama, ao estatuto e às imagens já conhecidas acerca do sujeito comunicante (Euc).

<sup>52</sup> Preferimos utilizar a expressão “extra-*corpus*” no lugar da usual “extralingüística(o)”, pois toda modalidade de *ethos* viria do uso da linguagem (verbal ou não), ou seja, de discursos, e não de uma realidade “exterior”, desprovida de linguagem. No caso do *ethos prévio*, tratam-se de imagens do comunicante oriundas de *outros* discursos, *anteriores* e/ou *ao redor* do *corpus* analisado. Da mesma forma, rejeitamos aqui a expressão *ethos pré-discursivo*, muitas vezes utilizada como sinônimo de *ethos prévio*.

<sup>53</sup> “(...) é a reputação prévia, o ‘nome’ que importa. Não se trata da maneira como ele se deixa ver em seu discurso, mas do que já se sabe sobre a sua pessoa”.

que desvincula o poder das palavras da estrutura lingüística imediata para associá-lo, sobretudo, às experiências institucionais adquiridas e já conhecidas acerca dos indivíduos.

Assim sendo, com a designação *ethos prévio*, a Análise do Discurso passaria a considerar em sua epistemologia os elementos interdiscursivos na elucidação dos possíveis efeitos argumentativos de um *corpus* particular, resgatando os estatutos sociais do orador (ou da instância de produção do discurso), a sua reputação, as suas qualidades morais, comportamentais etc<sup>54</sup>. Isso implicaria, também, em ter consciência dos *imaginários sociais* que alimentam esses *ethé*, isto é, das representações coletivas, estereótipos, valores e outros tipos de saberes comuns, cultivados (e em confronto) numa sociedade. Seriam esses elementos que possibilitariam ao auditório *avaliar* as argumentações, de acordo com suas visões de mundo ou crença. Nas palavras de Amossy (2006:82), tais *imaginários* são construídos em torno de certas imagens:

- *de l'image que l'on se fait de la catégorie sociale, professionnelle, ethnique, nationale, etc. du locuteur ;*
- *de l'image singulière qui circule d'un individu au moment de l'échange argumentatif ;*
- *de la possibilité d'images différentes, voire antagonistes, du même locuteur selon l'auditoire visé<sup>55</sup>.*

Assim, o político-candidato poderia *fazer-votar* não pelas razões demonstradas num programa de governo (ou um *logos* mais imediato), mas, principalmente, pela sua (in)formação já conhecida (economista, sociólogo, jornalista...) ou por certos estatutos

<sup>54</sup> Assim, a terminologia *ethos prévio* só faria sentido com referência a um dado discurso: o discurso analisado (ou seja, é *prévio* somente em relação a ele).

<sup>55</sup> - da imagem que se faz da categoria social, profissional, étnica, nacional etc. do locutor; - da imagem singular de um indivíduo que circula no momento da interação argumentativa; - da possibilidade de imagens diferentes, ou mesmo antagônicas, do mesmo locutor segundo o auditório visado.

acumulados em sua vida (homem do povo, sindicalista, ecologista...) *avaliados* pelos imaginários públicos como *ethé* positivos para o exercício do poder. É nesse sentido que o *ethos prévio* se ligaria a uma (inter)discursividade *ao redor* do objeto analisado (outras formas de *logos*) e aos conhecimentos que os sujeitos falantes possuem *a priori* uns dos outros. Mas, essas características poderiam também ser fabricadas ou confirmadas pelo próprio discurso, no instante de sua realização, como veremos a partir de agora.

*Ethos presente*: esta terminologia (cunhada por este trabalho, e utilizada no lugar da usual *ethos discursivo*)<sup>56</sup> viria simbolizar uma certa fidelidade às formulações de Aristóteles, na medida em que vincula o *ethos* a um resultado da enunciação, no presente de sua ocorrência. De nada adiantariam, aqui, as imagens prévias acerca do orador caso este não consiga atualizá-las no momento do seu discurso, ou caso o auditório não possua os meios (o domínio do código, saberes comuns, conhecimentos etc.) para visualizá-las, na medida em que o interlocutor seria também um co-construtor dos sentidos. Por outro lado, o próprio presente discursivo seria capaz de destruir/desconstruir reputações solidificadas anteriormente, seja através: de uma atuação oratória mal sucedida<sup>57</sup> – e estamos considerando tanto os textos orais quanto os escritos – ou pela vontade do falante de se instituir como uma nova *personagem*<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Preferimos rejeitar a expressão *ethos discursivo*, utilizada por vários teóricos, assim como rejeitamos acima a expressão *ethos pré-discursivo*. A nosso ver, todo *ethos*, seja ele anterior à enunciação do *corpus* estudado, seja ele uma construção advinda do presente da performance oratória, é discursivo, vem da linguagem. Assim, optamos por utilizar as expressões *ethos prévio* e *ethos presente* no lugar das usuais *ethos pré-discursivo* e *ethos discursivo*.

<sup>57</sup> O que levaria o auditório a concluir: “ele (o orador) não é tão competente como se diz, ou como eu pensava desde o seu proferimento (ou escrito) anterior”.

<sup>58</sup> Que levaria o auditório a pensar: “ele mudou, é agora uma outra pessoa”.

Portanto, o “*ethos presente*” é aquele que insurgiria de um *logos* mais imediato, dadas as suas dimensões lexical, estilística e demonstrativa<sup>59</sup>. Trataria-se das imagens de si *presentes* num dado *corpus*, recortado e estudado pelo analista, e relativo a um instante enunciativo particular. No caso dos proferimentos orais, podemos acrescentar nesse âmbito outras dimensões importantes, como a expressão facial, o volume da voz, a encenação gestual, o tipo de vestimenta etc. Em estudos recentes, o *ethos presente* (chamado comumente de *ethos discursivo*) tem sido didaticamente caracterizado de duas formas: sobre o registro do *mostrado* e sobre o registro do *dito*, dependendo da sua manifestação na produção enunciativa. (Maingueneau, 1999)

No primeiro caso – referente ao *ethos presente mostrado* –, o sujeito do discurso *se daria a entender* com gestos de linguagem os mais singulares e/ou discretos, sem precisar necessariamente dizer *eu sou* (isso ou aquilo). Esse tipo de comportamento discursivo, ligado mais à aparência da enunciação do que ao conteúdo explícito do enunciado, muitas vezes é mais eficiente em termos de adesão, como nos indica o comentário de Ducrot (1984:201):

*(...) il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix de mots, des arguments...*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Ressaltamos, então, que a imagem de si resultaria do emprego discursivo dos elementos mostrados na seção anterior, dedicada ao *logos*. O sujeito falante poderia se revelar, por exemplo, estilisticamente mais sério ou despojado, conforme a sua escolha lexical, combinações sintáticas, raciocínios e também pelos marcadores prosódicos, espaço das risadas, das ironias, da fala pausada, do sotaque etc.

<sup>60</sup> (...) não se trata de afirmações louváveis que o orador pode fazer sobre a sua própria pessoa através do conteúdo do seu discurso, afirmações que, ao contrário, correm o risco de aborrecer o ouvinte, mas da aparência que o conferem a maneira de falar, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos...

Portanto, dada a ocasião, *mostrar* o *ethos* pode constituir-se numa estratégia mais interessante que *dizê-lo*, provocando concomitantemente tanto um “efeito de naturalidade”, quanto um “efeito de não-arrogância”. As auto-atribuições – referentes ao *ethos presente dito* – podem ser avaliadas, na maioria das vezes, como um comportamento discursivo arriscado. Por fim, colocamos nas linhas anteriores alguns exemplos de como o *ethos* vem sendo utilizado pela Análise do Discurso, que o caracteriza duplamente como um elemento anterior à enunciação (caso da reputação e dos hábitos [*ethos prévio*]) e como uma decorrência do presente enunciativo do discurso analisado (imagem *mostrada* ou imagem *dita* [*ethos presente*]). Ressaltamos que ambos os tipos de *ethé* – *prévio* e *presente* – seriam, em nossa visão, *discursivos*, ou seja, teriam brotado algum dia de algum *logos*, seja daquele materializado no *corpus* do analista, seja daquele(s) ligado(s) a uma discursividade anterior ou ao redor desse mesmo *corpus*.

É necessário dizer ainda – e este é o ponto onde queríamos chegar – que a resultante persuasiva da argumentação acontece justamente a partir da inter-relação *ética* entre informações *prévias* (ou interdiscursivas) e *presentes* (ligadas ao discurso estudado), admitindo-se tanto que o orador seria capaz de “jogar” languageiramente com a sua “fama”, no momento da enunciação (ampliando-a, recusando-a, modificando-a...), quanto o auditório é capaz de interpretá-lo às luzes do que já conhece sobre a sua pessoa. Nunca é demais lembrar que esse processo é mediado por representações comunitárias acerca dos estatutos sociais apresentados na situação argumentativa, as quais têm o mérito de instaurar a validade ou a não-validade dos *ethé* em questão. Desse modo, para que um candidato-economista (ou que se mostra/se diz entendido do assunto) seja aprovado, é necessário que os eleitores considerem, de alguma forma, essa

“etiqueta” como algo adequado para o cargo postulado. Antes de passarmos adiante, achamos oportuno para a análise posterior do canto orfeônico (Parte III e Adendo) apresentar mais algumas reflexões sobre o *ethos*, as quais nos conduziriam para uma questão ainda mais complexa: a construção de uma identidade coletiva.

*Ethos e incorporação*: uma leitura enriquecedora do *ethos*, no contexto da AD, tem sido realizada por Maingueneau (1999 e 2001). Para o autor, que se restringe ao que chamamos de *ethos presente mostrado*, tal meio de prova é parte integrante de um mecanismo de *incorporação* discursiva, que trata o interlocutor sobretudo como um *co-enunciador*. Nesse quadro teórico, o *ethos* manifesta-se como uma *vocalidade* (uma voz-personagem) característica e caracterizadora do discurso, relacionando-o a um *tom* estilisticamente particular (o *tom* de um livro, o *tom* de uma canção...). Citando Maingueneau (1999:79),

*(...) cette détermination de la vocalité implique une détermination du corps de l'énonciateur (et non, bien entendu, du corps de l'auteur effectif). La lecture fait ainsi émerger une origine énonciative, une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant. (...) Le « garant », dont le lecteur doit construire sa figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit ainsi affecter un caractère et une corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes. Le « caractère » correspond à un faisceau de traits psychologique. Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion corporelle mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social. L'ethos implique ainsi une police tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Caractère et corporalité du garant s'appuient donc sur un ensemble diffus de représentations sociales valorisées ou*

*dévalorisées, de stéréotypes, sur lesquels l'énonciation s'appuie et qu'elle contribue en retour à conforter ou à transformer*<sup>61</sup>.

A partir daí, o termo *incorporação* passaria a indicar o coeficiente de adesão do interlocutor (ou co-enunciador) a uma instância enunciativa, tipificada numa *personagem* discursivamente construída que, na terminologia de Charaudeau, ocuparia perfeitamente o lugar do sujeito enunciador (Eue). A incorporação do auditório ao *ethos* se daria, assim, num percurso de adesão efetivado em três níveis:

- A enunciação do texto confere uma corporalidade ao *garant* (fiador), dando a ele corpo.
- O co-enunciador incorpora, assimila, assim, um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo, habitando o seu próprio corpo.
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo: da comunidade imaginária daqueles que aderem a um mesmo discurso.  
(Maingueneau, 1999:80)

Esse processo tenderia a culminar, de modo interessante, na construção de uma *identidade* comum, propiciando uma comunhão entre os parceiros da troca

---

<sup>61</sup> (...) essa determinação da vocalidade implica uma determinação do corpo do enunciador (e não, bem entendido, do corpo do autor efetivo). A leitura faz emergir assim uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que desempenha o papel de fiador. (...) O “fiador”, do qual o leitor deve construir a sua figura a partir de índices textuais de ordens diversas, se vê assim investido de um caráter e uma corporalidade, dos quais o grau de precisão varia segundo os textos. O “caráter” corresponde a uma rede de traços psicológicos. Quanto à corporalidade, ela é associada a uma propriedade corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se mover no espaço social. O *ethos* implica assim um policiamento tácito do corpo apreendido através de um comportamento global. Caráter e corporalidade do fiador se apóiam portanto sobre um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos, sobre os quais a enunciação se apóia e que ela contribui em retorno para solidificar ou transformar.

comunicativa, que passariam a ocupar uma mesma categoria de verdade. Valendo-nos do autor mais uma última vez,

*(...) le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une part au fait qu'il amène le lecteur à s'identifier à la mise en mouvement d'un corps investi de valeurs historiquement spécifiées. La qualité de l'ethos renvoie en effet à la figure de ce « garant » qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir dans son énoncé<sup>62</sup>. (Maingueneau, 1999:80)*

Desse modo, podemos dizer que a utilidade do conceito de *ethos* se estende ao entendimento das formações identitárias (de uma nação, de um grupo, de uma empresa, de uma seita etc.), instituídas pela circulação dos discursos sociais. Resta-nos, enfim, passar aos mecanismos de prova que, na consideração de Aristóteles, chamam a atenção para a recepção, desencadeando aí as *paixões*, os *afetos*, em suma, as *emoções*.

### 2.3.3. *PATHOS*<sup>63</sup>

Se, na interação argumentativa, o *ethos* pode ser associado à instância de produção do discurso (o eu comunicante) e/ou àquele encarregado de o representar (o eu enunciador), o *pathos* vai conduzir nossa atenção para o *auditório*, isto é, para a instância (real ou imaginária) de recepção, incluindo aí as suas suscetibilidades emocionais. Para Aristóteles (1998:49), o *pathos* relaciona-se ao “(...) modo como se

---

<sup>62</sup> (...) o poder de persuasão de um discurso deve-se por um lado ao fato de que ele leva o leitor a se identificar à colocação em movimento de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do *ethos* reenvia, com efeito, à figura desse “fiador” que, através de sua palavra, se confere uma identidade à medida do mundo que ele é levado a fazer surgir no seu enunciado.

<sup>63</sup> Dedicamos um pouco mais de linhas à questão do *pathos* pelo fato desse assunto ter assumido nas últimas décadas uma importância considerável no processo argumentativo.

dispõe o ouvinte (...)”, levando-o a experimentar determinados efeitos emotivos<sup>64</sup>. No livro II da *Retórica*, onde se dedica inteiramente ao assunto, o filósofo procura examinar os fatores capazes de *tocar* o auditório, assim como a natureza e as propriedades das *paixões*. Na continuidade, são averiguadas as pré-disposições sentimentais dos seres humanos – uma espécie de “perfil emocional” –, conforme estatuto social e idade<sup>65</sup>. De certa forma, então, podemos inferir que o grande *mote-alicerce* do segundo livro da *Retórica* é: quanto maior for o conhecimento do orador acerca do auditório, compreendendo as características e inclinações afetivas deste, maiores serão as suas chances de produzir a *emoção-adesão*.

Pode-se chegar, também, a outra conclusão óbvia a partir do parágrafo anterior: o papel das emoções na instauração da adesão é fruto de uma preocupação bastante antiga<sup>66</sup>. Contudo, até bem pouco tempo atrás – agora em tempos modernos –, as emoções encontravam-se banidas/silenciadas dos estudos argumentativos ou, mesmo, achincalhadas como ingredientes discursivos de última categoria. Um primeiro exemplo disso é que não encontramos referências significativas sobre as emoções nos trabalhos refundadores da retórica argumentativa, a saber, nas obras de Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002) e de Toulmin (1958), concebidas na década de 1950. Algum tempo depois, o que se vê são formulações condenatórias direcionadas aos sentimentos, tratados geralmente como “expedientes” irracionais e/ou falaciosos, que deveríamos evitar em nossas “boas” e “civilizadas” argumentações.

---

<sup>64</sup> O potencial estratégico do *fazer-sentir*, de acordo com a situação retórica de referência, pode ser ilustrado quando Aristóteles se reporta ao caso dos processos judiciais. Segundo ele, “(...) os fatos não se apresentam sob o mesmo prisma a quem ama e a quem odeia, nem são iguais para o homem que está indignado e para o calmo, mas, ou são completamente diferentes ou diferem segundo critérios de grandeza”. (Aristóteles, 1998:106)

<sup>65</sup> Fala-se, então, de algumas paixões, como a *ira*, o *temor* e a  *piedade*, assim como no *caráter afetivo* do jovem, no caráter do idoso, daqueles que estão no auge da vida, dos nobres, dos ricos, dos poderosos...

<sup>66</sup> A preocupação para com as emoções já se revelava também nas indagações platônicas e, principalmente, nos remotos ensinamentos sofisticos de Córax e Tísias.

Essa é uma perspectiva de higienização afetiva que encontramos, por exemplo, nos trabalhos de Hamblin (1970), Copi & Burgess-Jackson (1996) e outros norte-americanos, que, no âmbito teórico da chamada *lógica informal*, fixam as emoções como sinônimos de *paralogismos*, isto é, erros/vícios de raciocínio, expressões do impensado, engodos, falácias... Semelhante posição estaria na corrente epistemológica conhecida como *pragma-dialética*, dos pesquisadores de Amsterdã, que procuram expulsar os sentimentos das interações argumentativas, sob a “acusação” e o “pecado” da irracionalidade impraticável. Nessa vertente, destacam-se as publicações de Eemeren (1992 e 1996), dentre outros. O princípio norteador de perspectivas teóricas dessa natureza, lógico-normativas<sup>67</sup>, é assim comentado por Plantin (2005:100):

*(...) les affects sont considérés comme les polluants majeurs du comportement discursif rationnel ; le bon discours argumentatif serait un discours stoïque, sans émotions. L’argumentation rhétorique est en conséquence la cible typique de cette critique ; les « passions » composent une famille de fallacies, les sophismes ad passiones, qu’il faut identifier pour les éliminer. C’est « le » point d’articulation et d’opposition essentiel de l’argumentation rhétorique à l’argumentation logico-épistémique<sup>68</sup>.*

Mas, elas – as emoções – têm voltado mais e mais ao centro das inquietações teóricas, nem tanto no sentido de promover uma “assepsia” afetiva do comportamento humano (embora tais correntes ainda persistam), mas no sentido de *procurar entender* a gestão dos afetos nas relações sociais, a *lógica* própria dos sentimentos, em suma, a sua

---

<sup>67</sup> *Lógicas* pelo fato de considerarem a argumentação como um produto da Razão, sendo as emoções quase que “erros de fabricação”. *Normativas* pelo estabelecimento de *regras* para identificar e não cometer os erros que acabamos de mencionar.

<sup>68</sup> (...) os afetos são considerados como os poluentes maiores do comportamento discursivo racional; o bom discurso argumentativo seria um discurso estóico, sem emoções. A argumentação retórica é consequentemente o alvo típico dessa crítica; as “paixões” fazem parte de uma família de falácias, os sofismas *ad passiones*, que é necessário identificar para eliminar. É “o” ponto de articulação e de oposição essencial da argumentação retórica à argumentação lógico-epistêmica.

*racionalidade* psicossocial<sup>69</sup>. A partir da década de 1980, questões dessa natureza foram e têm sido resgatadas pelas mãos de alguns teóricos, tais como: Parret (1986), Boudon (1994), Paperman & Ogien (1995), Plantin (1997 e 2005), Plantin, Doury & Traverso (2000) e Amossy (2006), dentre outros.

Essa retomada do *pathos* pelas pesquisas em Ciências Humanas, uma vez que alguns dos autores citados não são necessariamente ligados à AD, tem colocado a necessidade de estabelecer o tratamento da questão nesta disciplina. Desse modo, Charaudeau (2000) preocupa-se em delimitar os procedimentos cabíveis ao analista do discurso diante das emoções. Para o autor, a Análise do Discurso deve se distinguir de uma “psicologia das emoções”, ou seja, do mapeamento das reações sensoriais dos indivíduos perante a realidade (stress, angústia, medo), de seu “temperamento” ou qualquer outro tipo de reação comportamental. A Análise do Discurso deve-se afastar, igualmente, de uma “sociologia das emoções”, a saber, do estudo das categorias comportamentais incorporadas por um indivíduo mediante o jogo de regulações e normas sociais. Para o autor,

*(...) l'analyse du discours ne peut s'intéresser à l'émotion comme réalité manifeste, éprouvée par un sujet. Elle n'en a pas les moyens méthodologiques. En revanche, elle peut tenter d'étudier le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est-à-dire traiter celle-ci comme un effet visé (ou supposé), sans jamais avoir de garantie sur l'effet produit*<sup>70</sup>. (Charaudeau, 2000:136)

---

<sup>69</sup> Desfaz-se, assim, as associações correntes entre emoções e irracionalidade (ou desordem, instinto etc.). Elas possuem, à sua maneira, *razões* através das quais são criadas e disseminadas nas relações sociais.

<sup>70</sup> A análise do discurso não pode se interessar pela emoção como realidade manifesta, experimentada por um sujeito. Ela não possui os meios metodológicos para isso. Por outro lado, ela pode tentar estudar o processo discursivo pelo qual a emoção é empregada, ou seja, tratá-la como um efeito visado (ou suposto), sem nunca ter garantia em relação ao efeito produzido.

Nessa perspectiva, Charaudeau propõe um tratamento discursivo das emoções, delimitando-se das abordagens da Psicologia e da Sociologia. No caso da análise argumentativa, é possível acrescentar também algumas ressalvas: não se trata, para a AD, de criar um “receituário” para o bom desempenho dos oradores (via emoções) como faria a sofística, muito menos de atribuir julgamentos de valor às paixões (se são boas ou más, certas ou erradas), como se ocupam as teorias das falácias, mas se trata de *elucidar* a engrenagem retórica dos enunciados sociais, identificando aquilo que é propenso a emocionar. Com relação a esse ponto, acreditamos que o termo *pathos* ainda merece um pouco mais de atenção, visto que apresenta alguma ambigüidade.

Precisando o conceito de *pathos* na análise argumentativa: de acordo com o dicionário francês *Le Robert (Électronique)*, a etimologia do termo *pathos* oscilaria entre «*souffrance, passion*»<sup>71</sup>, o que nos autorizaria a empregar essa palavra, pura e simplesmente, como sinônimo de *emoção*. Nessa vertente semântica, o *pathos* integraria uma etapa importante da *intensidade de adesão (TAE)*, conforme já foi explicitado. Mas, ao ser definido como um vocábulo específico do campo retórico, ou melhor, como um mecanismo particular de prova (ou argumento [ARG]), ele deixa de se referir às emoções em si, para se caracterizar, sobretudo, como “(...) **des moyens** propres à émouvoir l'auditeur; ensemble des mouvements, des figures qu'on employait pour y parvenir”<sup>72</sup>. (grifo nosso) Assim sendo, neste trabalho, passamos a entender por *pathos* todos e quaisquer aspectos (*moyens*) lingüístico-discursivos que, numa circunstância determinada, seriam capazes de desencadear *no* auditório algum tipo de reação afetiva. O *pathos* é, portanto, uma *tentativa*, uma *expectativa* ou uma *possibilidade* contida nos

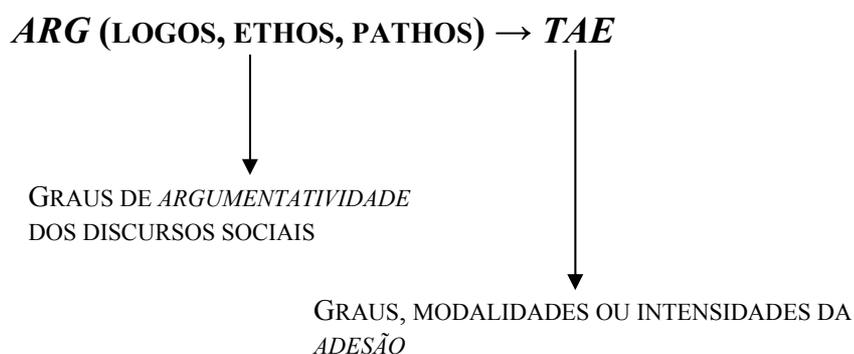
---

<sup>71</sup> “sofrimento, paixão”

<sup>72</sup> “(...) **meios** próprios para emocionar o ouvinte; conjunto de movimentos, de figuras que se emprega para consegui-lo”.

discursos sociais, no sentido de despertar algum sentimento no alocutário. Nessa linha de raciocínio, o *pathos* não compreenderia propriamente as emoções, mas, sim, as suas garantias simbólicas ou, em termos lingüísticos, os seus elementos languageiros deflagradores.

Valendo-nos de uma terminologia de Charaudeau (2000), tais elementos são responsáveis pela *patemização*<sup>73</sup> dos discursos, orientando-os para possíveis afloramentos de estados emotivos *no* auditório. Caberia ao analista, nessa perspectiva, elucidar as *prováveis* dimensões patêmicas presentes na materialidade lingüística, segundo o contrato comunicativo de referência e a situação psicossocio-cultural mais ampla. A partir daí, antes de prosseguir com as considerações sobre o *pathos*, achamos conveniente reapresentar o nosso esquema do processo argumentativo, desta vez com um acabamento melhor, visto que acrescentamos as três *provas retóricas*:



Temos, então, à direita da seta, as variáveis da intensidade de adesão (*teses, ações e emoções*) visadas por um discurso persuasivo e, à esquerda, os seus elementos deflagradores (os *argumentos* ou *provas retóricas*). Note-se que, por um lado, temos a dimensão ou intenção retórica dos discursos sociais, isto é, um certo *grau de*

---

<sup>73</sup> O autor constrói uma variação proposital do termo *pathos*, de Aristóteles.

*argumentatividade*. (Amossy, 2006) Por outro, da mesma forma, um *grau (possível) de adesão*, como já tratamos aqui. Mais uma vez, não poderíamos deixar de ressaltar a presença dos *saberes dóxicos* (os valores, as representações e os conhecimentos partilhados) que viabilizam e participam desse processo. Tais fatores ganham tonalidades próprias no caso da *emoção-adesão*, que é provocada, na verdade, pela *fusão* – na acepção química da palavra – entre um “objeto” veiculado pelo discurso (algo, alguém, uma idéia, um fato, um raciocínio, uma imagem de si...) <sup>74</sup> e determinados saberes e crenças pertencentes ao auditório.

De certa forma, os saberes dóxicos permitem ao auditório *avaliar* os objetos discursivos a ele apresentados, em função do seu horizonte próprio de expectativas, desejos e anseios psicossociais, e é em decorrência dessa mesma avaliação *moral* que as paixões podem ser experimentadas. O orador eficaz/astuto deveria, então, procurar apreender como essa engrenagem funciona(ria) em relação a cada auditório que vai encontrar em sua vida retórica. Ou seja: como o meu parceiro irá *avaliar* o que eu direi a ele? Quais valores/saberes/opiniões irão balizar essas avaliações? Quais seriam as suas representações de mundo? Quais modalidades de emoção (piedade, remorso, alegria, culpa, raiva, medo?...) decorreriam, enfim, dessa junção: avaliação do auditório via *doxa* + objeto discursivo a ele apresentado?

Nesse sentido, as emoções viriam à tona juntamente com *juízos responsivo-morais*, “fermentados” nas subjetividades do auditório em função de suas vontades, aspirações e inclinações afetivas. Apoiando-se em Parret (1986), Amossy afirma que

---

<sup>74</sup> Note-se, portanto, que o termo *objeto* é aqui entendido de maneira bem abrangente.

(...) '*les émotions sont des jugements*', à condition que l'on adopte une '*conception évaluatrice et non cognitive du jugement*'. *Les émotions présupposent une évaluation de leur objet, c'est-à-dire des croyances concernant les propriétés de cet objet*<sup>75</sup>. (Amossy, 2000:318)

Desse modo, ao enunciar uma expressão como “o trabalho não compensa”, o orador seria capaz, por exemplo, de deflagrar um *efeito emotivo* de indignação (ou tristeza/perplexidade), se o auditório em questão cultiva uma representação positiva acerca do objeto discursivo – o trabalho –, ou causar um *efeito emotivo* de alegria (ou humor/satisfação), se o auditório é amante do “ócio”. Tudo vai depender, como ressalta Charaudeau (2000), da situação de comunicação, da intencionalidade dos parceiros envolvidos na troca e de seus respectivos “saberes de crença”. Note-se, mais uma vez, que as emoções encontram-se conectadas a *juízos responsivo-morais*, elaborados pelos ouvintes/leitores. Mas, por outro lado, como atesta o exemplo anterior, a própria enunciação do orador pode, já de antemão, constituir-se de um julgamento: *o seu* (no caso, acerca do trabalho). Caberia, então, ao auditório, realizar um julgamento sobre o julgamento.

Chegamos, enfim, a um importante ponto dessa questão: os elementos dóxicos funcionam como verdadeiras “válvulas” definidoras e reguladoras do volume da intensidade de adesão (no caso, a emocional): eles estão presentes nas “entrelinhas” do processo argumentativo (não ditos), permitindo-o e definindo as suas conseqüências. Mas, como veremos a seguir, pode-se formular outra interpretação.

---

<sup>75</sup> (...) ‘as emoções são julgamentos’, com a condição de que se adote uma ‘concepção avaliativa e não cognitiva do julgamento’. As emoções pressupõem uma avaliação de seu objeto, ou seja, crenças concernendo as propriedades desse objeto.

O *pathos na doxa*: colocando as coisas de uma outra maneira, essa gama de saberes comuns – que é a doxa – pode ser tratada também como um vasto *sistema de razões* atualizável no/pelo *intradiscurso*. Teríamos, nessa ótica, uma racionalidade que não corresponde a configurações estritamente lógicas – do tipo  $2 + 2 = 4$  –, mas a esquemas inexatos/inconclusos de pensamento da ordem das crenças culturais. No tocante às emoções, estaríamos diante do seu fundo racional, isto é, das suas verdadeiras *razões*: “(...) des normes, des valeurs, des croyances implicites sous-tendent les raisons qui suscitent le sentiment. L’adhésion de l’auditoire aux prémisses détermine l’acceptabilité des raisons du sentiment”<sup>76</sup>. (Amossy, 2006:188)

Assim, os componentes dos saberes sócio-culturais, além de mediadores implícitos das interações argumentativas, como está concluído no final da seção anterior, podem também ser materializados de modo aberto no discurso e, conseqüentemente, validar e ocasionar emoções específicas na instância de recepção. Nesse caso, a amplitude dos elementos dóxicos poderia ser caracterizada como informações lingüístico-discursivas da ordem do *pathos*. O enunciado acima mencionado – “o trabalho não compensa” – poderia ser interpretado, por exemplo, como um “manejo” retórico-discursivo do valor *trabalho* (textualmente explicitado), dessacralizado pelo orador no intuito de chocar, suponhamos, um auditório conservador. Um outro exemplo do “*pathos na doxa*” poderia ser retirado das representações imaginárias (dóxicas) presentes e difundidas em variados momentos da História do Brasil.

Em alguns governos nacionalistas e autoritários – e fica-se aqui com o Estado Novo de Getúlio Vargas –, a figuração da nação enquanto país unido, fraterno, dotado de uma

---

<sup>76</sup> “(...) normas, valores e crenças implícitas subentendem as razões que suscitam o sentimento. A adesão do auditório às premissas determina a aceitabilidade das razões do sentimento”.

natureza exuberante e de um povo heróico e cooperador, viria configurar a retórica oficial capaz de influenciar emotivamente a população. Posta em ação, uma representação dessa natureza (existente desde a Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel) poderia ocasionar um *fazer-sentir* marcado pelo contentamento coletivo para com a “realidade”, e, sabemos, um povo contente é mais suscetível a um controle autoritário.

Finalmente, pode-se concluir dizendo que as “razões das emoções” estão associadas à linguagem e aos ingredientes dóxicos existentes no meio social, sendo que estes podem se encontrar nas entrelinhas da interação retórica, mediando-a, e/ou serem atualizados na materialidade languageira (como num *download*), configurando estratégias discursivas da ordem do *pathos*. Nessa “dança patêmica”, as emoções aconteceriam através da “relação química”, nos laboratórios da subjetividade, entre tais saberes dóxicos e as inclinações afetivas do auditório, pautadas nas nebulosas *aspirações* e *vontades* dos sujeitos sociais (seja nos níveis individual, institucional ou coletivo), nos seus ideais de felicidade, projetos de vida e realizações existenciais. Passemos, então, a outro ponto da reflexão acerca do *pathos*.

Como o afloramento das emoções depende do elemento situacional, incluindo aí as convicções morais em funcionamento, não seria possível estabelecer de antemão (numa lista, por exemplo) os artificios lingüístico-discursivos característicos do *pathos*. Além de serem concretizáveis via elementos dóxicos, podemos visualizá-los também no interior das outras provas retóricas (*logos* e *ethos*), dependendo da conjuntura de emergência do discurso. Nas próximas linhas procuramos passar a limpo essa afirmação.

O *pathos* no *logos*: admitir que o *pathos* se manifesta através de mecanismos verbais passíveis de emocionar o auditório, em determinada circunstância, é admitir que ele origina-se de um *logos* contextualizado<sup>77</sup>. Assim, num primeiro momento, o *pathos* poderia ser inferido das estruturas *lingüística* e *para-lingüística*, entendidas como a concretude material-textual do discurso (o *logos*-palavra, o *logos*-sintaxe, o *logos*-prosódico etc.) e, num segundo momento, das *demonstrações* verdadeiras ou aparentes (o *logos*-raciocínio).

Quanto à primeira modalidade de ocorrência, o *pathos* encontraria-se infiltrado, por exemplo, (i) na seleção lexical: algumas palavras, como *desgraça*, *chacina*, *esperança* etc., poderiam, de certa forma, deflagrar alguma reação afetiva; (ii) nas escolhas sintáticas, na medida em que, por exemplo, na voz ativa revela-se o agente de alguma ação violenta, sendo esse agente alguém inesperado (uma criança, um defensor da paz etc.); (iii) nos marcadores prosódicos: por exemplo, a contaminação de emoções proveniente de uma entonação engajada numa questão social, das repetições, da ênfase e assim por diante. Não caberia aqui – não temos espaço para isso – ilustrar todas as dimensões estruturais da linguagem capazes de comportar o *pathos*.

Porém, dentre essas dimensões, é necessário ressaltar aqueles termos que inscrevem explicitamente a afetividade no discurso, ou seja, os vocábulos ou expressões de sentimento, tais como: *medo*, *ódio*, *oba!*, *estou (ele está) muito feliz*, *viva o Brasil!* etc. Isso para dizer que a designação ou a mostração efetiva das emoções não é suficiente para fazer de termos ou expressões como esses recursos efetivamente patêmicos: a sua natureza emocionalmente “inflamável” (pensando nos efeitos suscetíveis *no* auditório)

---

<sup>77</sup> Conforme já explicitamos no item 2.1.1 deste trabalho, dedicado ao *logos* argumentativo, este possui uma dupla significação: *palavra/discurso* e *razão/raciocínio*.

só se transforma em realidade – no “fogo das paixões” – se “oxigenada” pelos elementos presentes na atmosfera situacional de referência. Esses elementos são, mais uma vez: a inclinação afetiva dos sujeitos (em especial a do auditório), o contrato de comunicação (visto que não se pode emocionar em qualquer lugar), os elementos dóxicos em circulação etc. Bakhtin, à sua maneira, há muito tempo já dizia:

*(...) a emoção, o juízo de valor, a expressão são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto. Em si mesmo, o significado de uma palavra (sem referência à realidade concreta) é extra-emocional. Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado, e esse colorido independe do significado de tais palavras, isoladamente tomado de forma abstrata. (Bakhtin, 2003:292)*

Sendo assim, o *pathos* não se liga necessariamente a um léxico emotivo, podendo ser caracterizado por toda e qualquer palavra em ação. Desviamo-nos, com isso, daqueles trabalhos que buscam inventariar terminologias dicionarizadamente afetivas para descrever o *pathos*. Em última instância, este deve ser inferido do contexto da troca. Completando as nossas colocações, passamos agora a ressaltar aquela dimensão do *logos* que diz respeito à faculdade intelectual de elaborar raciocínios (deduções, analogias, oposições, comparações etc.), nos quais o *pathos* pode, também, encontrar a sua morada.

Os *entimemas*, por exemplo, por mais demonstrativos que possam parecer, poderiam configurar argumentos da ordem do *pathos*, gerando emoções específicas num auditório. Vejamos uma ilustração: nas Eleições Presidenciais de 2002, onde o candidato Lula (PT) enfrentou (e venceu) o seu rival José Serra (PSDB), o seguinte

*slogan* ganhou as manchetes e as ruas: “a *esperança* venceu o *medo*”, que favoreceria argumentativamente o partido vitorioso, a sua imagem social. Acreditamos que esse pequeno enunciado poderia ser a face emergente de uma construção entimemática, capaz de gerar uma *emoção-adesão* de euforia/alegria em uma parte da população brasileira naquele momento da história nacional. O seu conteúdo, no fundo, atualiza/subentende um raciocínio silogístico, formulável mais ou menos do seguinte modo:

- A vitória de Lula representa a *esperança* de melhoria do país e a superação do *medo* historicamente difundido em torno de uma possível ascensão desse candidato ao poder (*premissa maior [ausente]*)<sup>78</sup>
- Lula venceu as eleições (*premissa menor [ausente]*)
- Logo: a *esperança* venceu o *medo* (*conclusão [presente]*)

Nesse caso, a *conclusão-dedução* seria apenas a face explícita de um complexo entimema, que omitiria certas premissas por já serem conhecidas e assimiladas publicamente, e esse encadeamento “lógico” seria pateticamente frutífero em função das convicções políticas do auditório (ou parte dele) naquele momento do país. De certa forma, teria-se aqui uma *avaliação pública do raciocínio*, ou seja, um *juízo responsivo-moral* a ser elaborado pelo auditório diante do discurso, e com duas conseqüências básicas: se esse julgamento fosse positivo, teríamos alegria/euforia/contentamento, mas, se fosse negativo, teríamos tristeza/revolta/indignação. Enfim, poderíamos continuar citando aqui inúmeras ilustrações, relativas às inúmeras modalidades de raciocínio (por *analogia*, *antítese*,

---

<sup>78</sup> Não queremos dizer, apresentando esse grande enunciado, que essa era uma opinião unânime na sociedade brasileira, mas, sim, que era uma premissa *conhecida* de muitos, mesmo daqueles que faziam oposição ao Lula.

*indução* e outros), mas cremos que já demos as bases para se visualizar o *pathos* na materialidade lingüístico-discursiva – no *logos* – incluindo aí as demonstrações verdadeiras ou aparentes.

O *pathos* no *ethos*: não se deve confundir os estados emocionais ocasionados no auditório com a afetividade expressa ou sentida pelo orador. A princípio, as paixões demonstradas pelo enunciador não são da ordem do *pathos*, mas sim de um *ethos emocionado*. Nesse sentido, o interlocutor é confrontado a uma instância subjetiva incrementada por um *status* emotivo, advindo seja do *ethos prévio* e/ou do *presente*<sup>79</sup>. Porém – e vemos como a questão é paradoxal – se o “orador inflamado” contamina/contagia o seu auditório (ou é propenso a tal), fazendo-o compartilhar as sensações veiculadas, esse “caráter emocionado” poderia muito bem ser encarado como um recurso do *pathos*, mas sem deixar de ser *ethos*.

Valendo-nos de um raciocínio de Plantin (1995:93), é possível dizer que o referido contágio acaba sendo permitido pela capacidade do *ethos* de agir por *empatia*, *identificação* e *transferência*, podendo conduzir o auditório a uma aproximação com o autor, o qual supostamente sentiria as coisas do mesmo modo que o seu. Nesse caso, o discurso argumentativo poderia construir/forjar uma espécie de *comunidade emocional*, a qual envolveria os parceiros da comunicação numa comunhão em torno das mesmas paixões. Essa reflexão encontraria ressonância naquilo que Maingueneau (1999) havia dito acerca do *ethos*, ou melhor, da participação desse elemento num complexo

---

<sup>79</sup> Certos oradores, em determinado espaço social, são já bem conhecidos pela sua reputação emocional, traço marcante dos seus hábitos e costumes discursivos. Outros, isentos de tal “estigma”, poderiam, por outro lado, produzir uma “vocalidade afetiva” inesperada, em momentos esporádicos das suas vidas oratórias.

mecanismo de *incorporação discursiva*<sup>80</sup>. Não seria abuso, então, de acordo com o exposto, re-estabelecer o passo a passo da incorporação descrita por Maingueneau (1999:80), direcionando-o para o caso específico das emoções. Uma adaptação possível ficaria da seguinte forma, agora pensando numa *incorporação ético-emotiva*:

- A enunciação do texto confere um “caráter psico-emocional” ao enunciador.
- O co-enunciador incorpora, assimila, assim, um conjunto de “esquemas afetivos” que correspondem a uma maneira específica de *sentir* o mundo, aderindo àquele caráter.
- Essas duas primeiras etapas permitem a constituição de um “modelo ético-subjetivo comum”: da comunidade imaginária daqueles que aderem às mesmas emoções.

Desse modo, a incorporação discursiva, relativa ao *ethos* argumentativo, passaria também a contemplar a sua dimensão patêmica, explicando de alguma forma as etapas do contágio afetivo advindo de um caráter emocionado. Para terminar, torna-se interessante ressaltar também a contribuição de Eggs (1999). Retomando as considerações de Aristóteles, este autor assenta o *ethos* num tripé significativo: a prudência (*phrónesis*), a virtude (*areté*) e a benevolência (*eúnoia*). Para Eggs, é neste último ponto da estrutura “ética” que o *pathos* se faria presente, uma vez que

(...) *l’eúnoia constitue, en effet, avec cháris et philía, c’est-à-dire avec l’obligeance et l’amabilité, un champ sémantique – leur base commune étant l’expression d’une*

---

<sup>80</sup> Explicamos esse mecanismo de incorporação do *ethos* nas páginas 79 e seguintes, dedicadas inteiramente ao assunto.

*sympathie envers l'autre, mais aussi d'une disposition active à rendre un service à l'autre s'il en a besoin*<sup>81</sup>. (Eggs, 1999:36)

Sendo assim, atingiriam um estatuto patêmico, se a situação o permitisse, o *caráter solidário* do enunciador, a sua *generosidade* para com o auditório (simulada ou não), o *interesse* pelos seus problemas, tormentos, preocupações... Nesse campo semântico, teriam importância simbólica palavras como *gentileza, acessibilidade, carisma, bom tratamento* e quaisquer outras qualidades ligadas à *amabilidade* do orador, capazes de conduzir a instância de recepção para estados emocionais favoráveis. Isso nos induz à conclusão de que o *ethos* guarda consigo, em seu “código genético”, uma carga patêmica capaz de desnudar-se numa situação propícia/favorável. O *efeito patêmico* (ou *patético!*) seria, então, uma possibilidade presente no “DNA” dos *ethè* sócio-discursivos<sup>82</sup>.

Novamente, os *juízos responsivo-morais* fariam o papel de “fios condutores” da emotividade, uma vez que caberia ao auditório *avaliar* (sentir) esses *ethè* da generosidade (e também os *ethè* inflamados), munido de suas inclinações afetivas, vontades, problemas e saberes sócio-discursivos. Essas seriam as nossas principais observações acerca do “*pathos* no *ethos*”, com as quais fechamos a presente exposição. Passamos, então, aos comentários finais sobre o *pathos* e as provas retóricas como um todo.

---

<sup>81</sup> (...) a *eúnoia* constitui, com efeito, em conjunto com *cháris* e *phília*, ou seja, com a *prestatividade* e a *amabilidade*, um campo semântico – sendo a sua base comum a expressão de uma *simpatia* em direção ao outro, mas também uma *disposição ativa* a prestar um serviço ao mesmo se ele tem necessidade.

<sup>82</sup> Poderíamos dizer que o contrário é perfeitamente possível, ou seja, a manifestação do *pathos* já instituiria de certa forma algo do *ethos*.

Notamos que o *pathos* não possui uma especificação lingüístico-discursiva: ele configura-se numa *possibilidade* dos discursos sociais, instalando-se ora nos componentes da *doxa*, ora no *logos* e ora no *ethos*, e mesmo na mistura de todos esses elementos, o que torna complicada a tarefa do analista. Resta a este, então, fazer um “apelo” (emocionado!) às informações contextuais da comunicação para sanar a sua “angústia”, incluindo aí as características morais, os saberes comuns e as inclinações afetivas dos sujeitos envolvidos na troca.

Outra coisa que notamos, com a ajuda de vários autores, é que as emoções afloram-se no auditório seguindo a dinâmica dos *julgamentos*: o auditório *avalia* os objetos discursivos, os raciocínios dos oradores e os *ethè* atualizados na cena discursiva. O auditório avalia, ainda, a *pertinência* de tudo isso em função do contrato de comunicação, ou seja: neste momento são convenientes tais assuntos? Tais *ethè*? Tais analogias?... A partir daí, ou seja, de avaliações como essas, ele – o auditório – poderia se irritar (com uma comparação maldosa), se amedrontar (com o *ethos* da autoridade ameaçadora), se alegrar (com um tema agradável), se chatear (com o assunto fora de propósito), enfim, *se emocionar* de várias maneiras possíveis.

Quanto ao conjunto dos mecanismos de prova (*ethos*, *pathos* e *logos*), tendentes a produzir intensidades de adesão variadas (*teses*, *ações* e *emoções*), eles são cada vez mais propensos a serem visualizados como conceitos *não estanques* e *não exclusivistas entre si*. É o que ressalta Menezes (2005:4), nas linhas que se seguem:

(...) não se trata, aqui, de postular a predominância definitiva de um ou outro dos elementos [ethos, pathos e logos]. Eles são co-participantes da finalidade persuasiva. A prova retórica do pathos se constitui ao lado da racionalidade ou

*logos e ao lado dos caracteres do orador ou ethos discursivo, pois a partir do momento em que o orador toma a palavra, ele mostra o seu ethos, que se encontra em relação ao pathos do auditório e manifesta-se pelo logos. Tudo integra um mesmo processo.*

Sendo assim, os mecanismos de prova integram, no fundo, uma verdadeira “ciranda”, uma “dança das cadeiras” (um está presente no outro) na qual o analista moderno teria de tomar parte para o sucesso da análise.

## 2.4. O PROBLEMA DOS GÊNEROS NA ARGUMENTAÇÃO

Para finalizar as nossas considerações teóricas, pretendemos abordar a importância da questão dos gêneros para a compreensão do processo argumentativo, uma vez que o tema é ressaltado não só pelas *Retóricas* (seja a de Aristóteles, seja a de Perelman e Olbrechts-Tyteca), mas também pelas inquietações epistemológicas provenientes da Lingüística e da Análise do Discurso. Dada a complexidade do assunto, nos limitamos a trazer apenas alguns pontos que nos auxiliarão a compreender melhor a interação argumentativa subjacente ao canto orfeônico. Sendo assim, no âmbito das *Retóricas*, procuramos enfatizar as particularidades do chamado *gênero epidíctico*. Já no escopo da lingüística moderna, levaremos em conta as reflexões de Amossy (2006) e de Maingueneau (1999 e 2004).

### 2.4.1. OS GÊNEROS NAS RETÓRICAS

O texto de Aristóteles (1998), tomando como um dos parâmetros o ouvinte, distingue a existência de três gêneros retóricos: o *deliberativo*, o *judiciário* e o *epidíctico*. Em cada um deles, respectivamente, o auditório constituiria-se (i) nos membros de uma

assembléia, (ii) nos juizes em tribunais e (iii) nos expectadores de cerimônias ou comemorações. O enquadramento de um discurso a um desses três gêneros se dá, portanto, embora o autor não utilize essa terminologia, com base em variáveis comunicativas e/ou situacionais: o *conselho* ou a *dissuasão* diante das *assembléias* públicas visando o futuro e a felicidade da *polis* (gênero deliberativo); a *acusação* ou a *defesa* diante do *juiz* visando as condutas passadas do réu (gênero judiciário); o *elogio* ou a *censura* nas cerimônias ou rituais públicos, com referência ao presente da enunciação (gênero epidíctico). Assim, cada um dos gêneros possuiria a sua marca temporal:

(...) *para o que delibera, [o tempo seria] o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo quer dissuadindo; para o que julga, o passado, pois é sempre sobre actos acontecidos que um acusa e outro defende; para o gênero epidíctico o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos actuais, embora também muitas vezes argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro.* (Aristóteles, 1998:56, 1358b)

A partir daí, pode-se acrescentar as *premissas* (ou tópicos) particulares a cada um dos gêneros, com as quais se formam os argumentos propriamente ditos ou, noutra expressão, as provas retóricas (os exemplos e entimemas [*logos*], as imagens do orador [*ethos*] e os artifícios capazes de gerar emoções no auditório [*pathos*]). Assim, o discurso deliberativo constrói suas argumentações com base nas premissas relativas ao *útil* e ao *inútil* para a *polis*, o judiciário com base nos lugares relativos ao *justo* e ao *injusto*, e o epidíctico ao *belo* e ao *feio*.

Ao retomar a antiga concepção aristotélica dos gêneros, Perelman & Olbrechts-Tyteca (1999 e 2002) mantêm as formulações relativas aos gêneros *deliberativo* e *judiciário*:

no primeiro, dois adversários (ou duas teses opostas) entram em combate visando a adesão das assembléias ou conselhos públicos; no *gênero judiciário*, a disputa volta-se para a adesão dos juizes em julgamentos e tribunais. Porém, no caso do *gênero epidíctico*, os autores chamam a atenção para uma incompreensão existente, por parte dos antigos, em relação às suas implicações retórico-argumentativas. Decerto, esse gênero se refere ao *elogio* e à *censura*, ao *belo* e ao *vergonhoso*, como se acreditava, mas, o que poderia estar por trás de tudo isso?

Conforme a tradição retórica, diferentemente dos discursos *políticos* e *judiciários*, os discursos *epidícticos* não se destinavam a um combate entre adversários visando a adesão de um auditório. Pelo contrário, eram atribuídos a um orador solitário (que nem sempre aparecia diante do público), que se contentava com a mera circulação de sua composição, a qual apresentava conteúdos à margem de qualquer polêmica (ou conflito). Nessa perspectiva, os discursos epidícticos não possuíam como os outros uma utilidade prática, relativa ao funcionamento da *polis*. Caracterizavam-se, por exemplo, pela exaltação de uma cidade diante de seus habitantes, de uma virtude, de uma divindade; do elogio de defuntos, de heróis, da coragem, diante do qual os ouvintes desempenhavam o papel de meros espectadores: “(...) após ouvir o orador, tinham apenas de aplaudir ou ir-se embora”. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:53)

Os discursos epidícticos eram tratados, sobretudo, como “discursos de atração” relativos a comemorações e solenidades, as quais podiam reunir, periodicamente, habitantes de uma ou várias cidades. Devido a isso, ou seja, por serem associáveis a apresentações artísticas (hinos, panegíricos...) e pelo caráter aparentemente inofensivo, a retórica antiga não lhes atribuiu muita importância. Muitas vezes, esses discursos foram

“banidos” para o mundo artístico-literário, no qual permaneceram privados de seu estatuto argumentativo.

*Tratava-se o discurso como espetáculos de teatro ou competições atléticas, cujo objetivo parecia ser pôr em evidência os participantes. Por causa de seu caráter particular, seu estudo foi delegado aos gramáticos pelos retores romanos, que exercitavam seus alunos nos dois outros gêneros, considerados como pertencentes à eloqüência prática. Ele apresentava, para os teóricos, uma forma degenerada de eloqüência que só procurava agradar, realçar, ornamentando-os, fatos manifestos ou, pelo menos, incontestes. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:54)*

Desse modo, a retórica epidíctica seria reduzida às questões de estilo, às belas formas de dizer. No entanto, os autores acima viram algo a mais nessa suposta “oratória de enfeite”: se o *gênero epidíctico* visava o prazer dos espectadores e a glória de seu orador, é somente porque se encontrava oculta, aí, uma outra finalidade, a saber, a intenção de recriar/reforçar uma comunhão em torno de certos *valores* já admitidos.

*Essa comunhão, embora não determine uma escolha imediata, determina, contudo, escolhas virtuais. O combate travado pelo orador epidíctico é um combate contra objeções futuras; é um esforço para manter o lugar de certos juízos de valor na hierarquia ou, eventualmente, conferir-lhes um estatuto superior. A esse respeito, o panegírico é da mesma natureza que a exortação educativa dos mais modestos pais. Assim, o gênero epidíctico é central na retórica. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1999:67)*

Os outros gêneros (deliberativo e judiciário), voltados para resoluções imediatas, fundamentariam (ou legitimariam) suas argumentações sobre os *valores* comuns enaltecidos pelos discursos epidícticos, assim como o pai da citação acima atua sobre as condutas do filho baseando-se nas “lições de moral” cultivadas desde muito antes. A propósito, os *valores*, elementos centrais dos *saberes dóxicos*, como temos ressaltado,

são considerados como ingredientes discursivos de alto poder de influência sobre as ações e disposições humanas. Segundo Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002:84),

*(...) estar de acordo acerca de um valor é admitir que um objeto, um ser ou um ideal deve exercer sobre a ação e as disposições à ação uma influência determinada, que se pode alegar numa argumentação, sem se considerar, porém, que esse ponto de vista se impõe a todos.*

Como conseqüência, o gênero epidíctico passa a ter, dentro da *Nova Retórica*, um lugar central na arte de persuadir: além de (i) reforçar e fornecer as premissas necessárias para legitimar as argumentações dos outros gêneros, ele possui, em si mesmo, (ii) uma importante influência sobre as condutas e os comportamentos humanos. Essa segunda qualidade – que mereceria o recurso da “caixa alta” – não tem sido levada suficientemente em consideração, devido, muitas vezes, àquilo que os autores chamam de uma “concepção errônea dos efeitos da argumentação”. Conforme já explicamos nas páginas 57-58, a propriedade argumentativa dos discursos sociais implica numa intensidade de adesão envolvendo não apenas resultados puramente intelectuais (teses sobre o mundo [T]), mas também o desencadeamento de *ações (A)* e *emoções (E)* na instância de recepção. E, de certa forma, por congregar valores, os discursos epidícticos seriam especialistas nessas últimas duas modalidades da adesão<sup>83</sup>.

Enfim, as reflexões de Perelman e Olbrechts-Tyteca possibilitam recuperar o estatuto argumentativo – e combativo – do gênero epidíctico, libertando-o do “inofensivo” mundo da literatura: “(...) é nessa perspectiva, por reforçar uma disposição para a ação ao aumentar a adesão aos valores que exalta, que o discurso epidíctico é significativo e

---

<sup>83</sup> A dimensão patêmica do gênero epidíctico é também muito latente, ligado que é às cerimônias comemorativas, aos funerais, à ficção e às homenagens. De acordo com o que vimos, ele põe em cena visões de mundo capazes de gerar avaliações responsivas e identificações afetivas por parte do auditório, lugar onde se aflora a emoção-adesão.

importante para a argumentação”. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:55) Nesse sentido, a circulação de um discurso epidíctico pode ser até mesmo “perigosa”, conforme os *valores* que esse discurso venha, por ventura, exaltar, e as ações ou comportamentos decorrentes. Como veremos no decorrer da Parte III, os valores exaltados pelo canto orfeônico (trabalho, disciplina, união etc.) teriam implicações retóricas significativas no comportamento cívico dos cidadãos. A seguir, completamos nossa abordagem sobre a questão dos gêneros através das formulações da Linguística moderna e, principalmente, da AD.

#### 2.4.2. OS GÊNEROS NA ANÁLISE DO DISCURSO

As considerações precedentes acerca dos discursos *deliberativo, judiciário e epidíctico* revelam uma importante preocupação de Aristóteles: relacionar a palavra persuasiva aos seus domínios de prática social, isto é, aos seus espaços institucionais de ação e circulação. Séculos mais tarde, como atestam as reflexões de Charaudeau, essa seria uma conduta primordial para a Análise do Discurso enquanto disciplina, que busca, sempre, associar os seus mais variados *corpora* a uma ampla dimensão psicossócio-cultural e histórica, considerando também as variáveis da situação comunicativa mais imediata, articulada por um contrato de comunicação. No caso específico da análise argumentativa, esses procedimentos se aplicam na íntegra: “(...) il faut dès lors replacer l’argumentation dans le cadres institutionnels et discursifs qui déterminent les finalités de la prise de parole, la distribution des rôles, la gestion de l’échange”<sup>84</sup>. (Amossy, 2006:215)

---

<sup>84</sup> “(...) de agora em diante, é necessário recolocar a argumentação nos quadros institucionais e discursivos que determinam as finalidades do uso da palavra, a distribuição dos papéis, a gestão da interação”.

A mesma autora ressalta, ainda, que a análise argumentativa ganha em precisão quando considera um outro aspecto do processo enunciativo: o enquadramento genérico do discurso. Essa consideração aumenta a precisão de uma análise na medida em que hoje, nos “tempos modernos”, temos assistido a uma proliferação e complexificação de gêneros como jamais se viu antes, que ultrapassariam a divisão ternária da antiga *Retórica*: discursos publicitários, discursos políticos, discursos religiosos, discursos midiáticos (etc.). No rastro de uma definição de Bakhtin (2003:262), muito difundida, que considera os *gêneros do discurso* como “tipos relativamente estáveis de enunciados”, fala-se ainda num conjunto muito vasto de possíveis categorias<sup>85</sup>: gênero *boletim eletrônico*, gênero *e-mail*, gênero *comício*, gênero *outdoor*, gênero *fait divers*, gênero *conversa telefônica* etc., os quais teriam particularidades lingüísticas específicas e repertoriáveis.

Sem a menor intenção de aprofundar essas questões, merecedoras de um trabalho à parte<sup>86</sup>, podemos prosseguir dizendo que os efeitos persuasivos variam segundo o gênero utilizado. Na publicidade, por exemplo, temos impactos diversos se a modalidade de discurso (ou gênero) é um *outdoor*, um *anúncio* radiofônico ou um *reclame* televisivo. Os gêneros passam a ter, nessa perspectiva, a sua carga retórica específica: eles são capazes de socializar a palavra individual, encaixando-a em formas conhecidas e repertoriadas, as quais determinam um certo horizonte de expectativas; são importantes como elementos mediadores da comunicação, instaurando a finalidade da

---

<sup>85</sup> Aqui estariam situados os variados trabalhos provenientes da chamada Lingüística Textual.

<sup>86</sup> Queremos dizer que não há espaço aqui para parafrasear, por exemplo, os diversos critérios existentes para a classificação dos gêneros e, mesmo, os conceitos conflitantes do que seria um gênero. Este é um dos mais controversos e mal resolvidos assuntos da atualidade, dados os conflitos teóricos entre lingüistas e correntes da lingüística.

troca, a distribuição dos *papéis*<sup>87</sup> e as relações de força entre os parceiros. (Amossy, 2006:215-217)

Uma abordagem interessante, que abarca a questão dos gêneros discursivos, estaria nas reflexões de Maingueneau (1999 e 2004), quando este autor discrimina a existência de *três cenas* presentes na *cena enunciativa* como um todo. Seriam elas: (i) a *cena englobante* (relativa ao tipo de discurso), (ii) a *cena genérica* (relativa ao gênero de discurso) e (iii) a *cenografia* (relativa ao revestimento/agenciamento lingüístico-textual do discurso). Reservamos as linhas seguintes para esses conceitos, devido a importância que terão em nossa análise posterior.

A *cena englobante* corresponde ao tipo de discurso em vigor (religioso, político, publicitário...), tendo-se como parâmetro a sua dimensão sócio-pragmática, ou seja, a finalidade com a qual é organizado e a título de que o leitor/ouvinte é interpelado. A cena englobante liga-se, assim, à competência situacional, apta a determinar a procedência institucional de um texto. Em função disso, elabora uma expectativa concernente ao estatuto discursivo do sujeito falante: “(...) uma enunciação política, por exemplo, implica em um ‘cidadão’ se dirigindo a ‘cidadãos’”. (Maingueneau, 2004:48)

Entretanto, a presente dimensão do processo enunciativo (a cena englobante) não possuiria ainda nenhuma especificação verbal/textual, de ordem lingüística, podendo se traduzir em diversos gêneros de discurso particulares: “(...) no caso do discurso político, podemos nos deparar com a alocação de um chefe de Estado, com um panfleto ou jornal

---

<sup>87</sup> A colação dos *papéis* pelos gêneros discursivos liga-se à construção do *ethos*. No gênero *alocução de comício político-eleitoral*, por exemplo, o homem público (candidato) poderia assumir um *papel* messiânico, até mesmo numa relação de intertextualidade com a bíblia, ou de ex-sindicalista etc. O gênero assim o permite. Pelo contrário, não caberia a ele um *papel* ou comportamento discursivo de “locutor de futebol”.

militante”. (Maingueneau, 2004:49) Essa especificação tem como conseqüência a indicação da *cena genérica* do discurso.

A *cena genérica* corresponde, portanto, aos vários gêneros fundados pelos tipos de discurso. Maingueneau denomina esses dois níveis, formados pelo tipo de discurso (cena englobante) e pelo gênero (cena genérica), de *quadro cênico*. Acreditamos que essas duas dimensões (ou cenas) do processo enunciativo podem ser associadas ao que Charaudeau (2004) denomina *nível do contrato situacional* (lugar da finalidade, da identidade dos parceiros, da estruturação temática e das circunstâncias materiais da comunicação) e, por outro lado, ao *nível das restrições discursivas* (com todas as suas restrições enunciativas [alocutivo, elocutivo, delocutivo] e outras operações como descrever, narrar argumentar etc.). Resta-nos, enfim, tratarmos da *cenografia*.

A *cenografia* corresponde a uma cena construída através do texto, podendo ser associada a uma “roupagem” e, muitas vezes, a um “disfarce” através do qual um determinado tipo ou gênero de discurso se apresenta ao seu interlocutor<sup>88</sup>. Para Maingueneau, trata-se da primeira cena à qual o leitor é confrontado, o que traz conseqüências singulares em termos de impacto discursivo. Assim, o efeito da cenografia consiste em fazer com que o quadro cênico (cena englobante + cena genérica) permaneça em segundo plano. Maingueneau, se referindo a um discurso didático (cena englobante), mais precisamente um *Manual de Iniciação à Informática* (cena genérica), exemplifica da seguinte maneira a cenografia:

---

<sup>88</sup> Essa “roupagem” do discurso – a cenografia – é de natureza lingüístico-textual, podendo ser associada àquilo que Charaudeau (2004) denominou *nível da organização formal* do discurso (*mise en scène* textual, composição textual interna – organização em partes –, fraseologia e construção gramatical).

*(...) tomemos o exemplo de um Manual de Iniciação à informática que, em vez de proceder de acordo com as vias usuais do gênero “manual”, se apresentasse como uma narrativa de aventuras, na qual o herói partisse para a descoberta de um mundo desconhecido e enfrentasse diversos adversários. Nesse caso, a cena onde o leitor se vê atribuir um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia” que tem por efeito fazer passar o quadro cênico para segundo plano. O leitor encontra-se, assim, preso em uma espécie de armadilha, pois é obrigado a receber o texto como receberia o de um romance de aventuras, e não o de um Manual (...). (Maingueneau, 2004:49)*

A cenografia é instituída, assim, através da encenação textual de elementos lingüísticos que podem vir (ou não) de outros *tipos* e *gêneros* de discurso, utilizados e mobilizados, no caso anterior, para fins estratégico-didáticos<sup>89</sup>. No referido discurso, o interlocutor seria “convidado”, através do recurso à narrativa, a se perceber como um leitor de romance de aventuras (ou o seu *herói*), incorporando para si uma imagem diferente daquela instituída por uma cartilha convencional, que é a de leitor-aprendiz. A consequência desse *papel* “heróico” e “desbravador”, imposto pela cenografia discursiva, é fazer com que o leitor apreenda, quase sem se dar conta (ou ludicamente), o conteúdo do manual. Desse modo, a intenção didática (cena englobante) e o estatuto discursivo de *manual* (cena genérica) passariam para um segundo plano. Mas, contudo, *apenas aparentemente*, pois o processo enunciativo não deixa, por assim dizer, de funcionar segundo as suas finalidades dominantes/específicas. Pelo contrário, as intenções e estratégias continuam acionadas e atuantes, mas escondidas (ou atenuadas) atrás das cortinas de um cenário lingüístico, trazendo implicações para aquele que assiste e participa do espetáculo das palavras.

---

<sup>89</sup> Charaudeau chegou a cunhar a expressão *efeito de gênero*, que pode bem ser comparada ao sentido de cenografia elaborado por Maingueneau. O efeito de gênero, segundo aquele autor, “(...) résulte de l’emploi de certains procédés de discours qui sont suffisamment répétitifs et caractéristiques d’un genre pour devenir le signe de celui-ci”. (Charaudeau, 1992:698) [“(...) resulta do emprego de certos procedimentos de discurso que são suficientemente repetitivos e característicos de um gênero para se tornar um sinal deste”.]

A cenografia vem confundir, então, a recepção genérica do interlocutor, levando-o a assimilar conteúdos, desempenhar ações e proceder a variadas condutas quase que desapercivelmente. Podemos inferir, daí, o valor retórico das cenografias e seus mecanismos de instauração. No interior dos gêneros, elas vão interferir na natureza dos argumentos, no seu processo de construção e nos possíveis impactos sobre o alocutário. Sendo assim, cada gênero e cada cenografia tenderiam a elaborar certos caracteres para o orador (*ethos*), escolhas lexicais e raciocínios específicos (*logos*) e suscitar no auditório (ou evitar) certas emoções (*pathos*). Para o analista do discurso, isso implica, num certo momento do trabalho, em captar a dimensão genérico-cenográfica do *corpus* escolhido, associando-a à sua situação comunicativa de referência e ao contrato de fala. É o que pretendemos fazer posteriormente, ao analisarmos o canto orfeônico.

Encerrando esta Parte I, caberia dizer que procuramos explicitar os referenciais teóricos da Análise do Discurso a serem utilizados na elucidação dos *efeitos de sentido* (possíveis) do canto coletivo. Por um lado, com o auxílio de Charaudeau e Maingueneau, tratamos das reflexões gerais acerca do *discurso*: a sua definição como parte integrante de um *processo de encenação do ato de linguagem*, o seu imbricamento com um *interdiscurso* e o seu estatuto *arquivístico*, pertinente ao *corpus* aqui anexado. Por outro lado, resgatamos alguns pontos importantes sobre o processo argumentativo, baseando-nos em vários outros teóricos. Na próxima Parte, realizamos uma segunda etapa da nossa pesquisa: estabelecer a ancoragem situacional do discurso, ou seja, as suas condições de produção e circulação. É nessa perspectiva que entramos nas questões político-econômicas da Era Vargas.

## **PARTE II**

# **A ERA VARGAS E A PRESENÇA DE VILLA-LOBOS**

*Vossa Excelência julga difícil estabelecer disciplina entre o povo em nossas eleições, não? Tenho uma proposta. Sou capaz de produzir esta disciplina, e com ela o entendimento cívico e social bem como noção de responsabilidade no mesmo sentido. Posso realizar por meio da minha arte o que Vossa Excelência talvez não consiga com seus soldados. (Villa-Lobos apud Downes, 1969:192)*

### 3

## A ERA VARGAS

O momento da história brasileira, inaugurado a partir de 1930, vem recebendo diferentes abordagens dos mais variados setores das Ciências Humanas, na tentativa de melhor compreender o seu funcionamento social e humano. Nessa caminhada, várias questões têm sido tratadas, como: identidade, política, repressão, economia, cultura etc. O problema do *discurso*, elemento regulador das relações entre Estado e Sociedade, é certamente o foco central deste trabalho. É nessa perspectiva que apreendemos os atos de linguagem presentes na difusão do canto coletivo no país, situando-nos nessa recente área do conhecimento (em expansão) denominada *Análise do Discurso*.

Ora, para agonia (e fortuna) do pesquisador aí situado, falar sobre *discurso* implica sempre numa “travessia” por tudo aquilo que o circunda e, ao mesmo tempo, é circundado por ele, o que obriga o “navegante” a arriscar abordagens inter e transdisciplinares, dependendo da natureza do *corpus* escolhido. Sendo assim, se reconhecemos a importância e o envolvimento histórico do canto orfeônico na Era Vargas, torna-se indispensável percorrer, mesmo que sucintamente, a estrutura social daquele período, ressaltando o seu aspecto político e econômico, o projeto ideológico autoritário, a educação e a implantação do ensino da música nas escolas.

De acordo com o nosso quadro teórico, estaríamos entrando na complexa *interdiscursividade* que abarcaria e daria sentido ao canto coletivo, entendido aqui como uma espécie de *arquivo*. Nessa perspectiva, procuramos reconstituir uma conjuntura sócio-política para situar a análise que faremos, na Parte III e no Adendo, das músicas utilizadas no sistema educacional e selecionadas por Villa-Lobos. Essa reconstituição se dará, por um lado, através de uma bibliografia selecionada sobre o período Vargas e, por outro, por documentos ou citações de personagens representativos daquele momento. Como já dissemos, o nosso acesso às condições de produção do discurso, principalmente no caso do *arquivo*, é possível apenas através de textos, de uma discursividade ao seu redor<sup>90</sup>.

### 3.1. O GOVERNO PROVISÓRIO

Em outubro de 1930, no Rio de Janeiro, uma revolução “em nome do povo” foi desencadeada contra o sistema oligárquico vigente, pondo fim à supremacia política das elites cafeeiras e ao período da história nacional conhecido como “República Velha”<sup>91</sup>. O evento revolucionário teve como base de apoio as diversas forças oposicionistas congregadas na chamada Aliança Liberal, a qual contava, ainda, com o apoio decisivo das forças militares e de alguns setores oligárquicos dissidentes. Através das armas, o governo de Washington Luís foi derrubado e a posse do novo presidente eleito naquele ano – Júlio Prestes –, impedida. No dia 3 de novembro, o *Governo Provisório* foi

---

<sup>90</sup> Isso implica em dizer também que a reconstituição da situacionalidade do canto orfeônico já é uma *interpretação*, e não uma descrição objetiva de um período, desprovida de problemas, dadas as visões conflitantes sobre o mesmo na historiografia sobre o assunto. Assim, o presente capítulo teria sido *persuadido* pelos documentos analisados e pelos textos em História consultados.

<sup>91</sup> Desde já, ressaltamos que a terminologia “República Velha” não é uma designação ou avaliação deste trabalho, mas uma expressão cunhada pelo governo Vargas para se demarcar dos governos anteriores.

instituído pela *Junta Provisória*<sup>92</sup> de governo, sendo a chefia da nação entregue a Getúlio Vargas.

O governo resultante da revolução assumiu o poder em meio a uma significativa turbulência social e econômica, que já vinha se desenvolvendo na década anterior, mas se agravou, drasticamente, com o impacto da crise internacional de 1929. Este evento, segundo Gomes (1979:200), atingiu a “orientação agroexportadora de nossa economia de forma nunca antes alcançada”, provocando uma “derrocada dos preços internacionais” do café e, além disso, o “colapso de inúmeras atividades, inclusive do comércio e da indústria”. O fechamento, a falência e a diminuição da produção de inúmeras fábricas acarretaram um desemprego assustador, “tanto no campo, como na cidade, tornando-se um dos principais problemas a ser enfrentado no imediato pós-trinta”. (Gomes, 1979:200)

A tudo isso se soma as conseqüentes agitações sociais e reivindicações das várias classes, gerando um clima de instabilidade, pessimismo e insatisfação popular no país. Segundo Fausto (1997:140),

*(...) na interventoria João Alberto*<sup>93</sup> *eclodiu uma série de greves, a partir de novembro de 1930, destacando-se a da Companhia Nacional de Tecidos de Juta (2.400 operários) e da Metalúrgica Matarazzo (1.200 operários). A 25 de novembro daquele ano, o Diário Nacional calculava em 8400 o total de grevistas, e o movimento abrangia 31 fábricas. No Rio de Janeiro, no curso de 1931, os trabalhadores têxteis paralisaram continuamente o trabalho, chegando a ocorrer a invasão dos escritórios da fábrica Nova América. Quando, em São Paulo se abriu a*

---

<sup>92</sup> Junta instituída pelas forças revolucionárias após o cerco do palácio Guanabara e prisão de Washington Luís (24 de outubro). Era composta pelos Generais Tasso Fragoso, João de Deus Mena Barreto e pelo Almirante Isaías de Noronha.

<sup>93</sup> O Tenente João Alberto de Lins e Barros foi o interventor nomeado por Getúlio para governar o Estado de São Paulo.

*crise da interventoria, com a renúncia de João Alberto, 30 mil operários saíram às ruas, atendendo a apelos de greve; em maio de 1932, eclodiram movimentos paredistas dos ferroviários da SPR, sapateiros, vidreiros, tecelões, padeiros, garçons.*<sup>94</sup>

Sendo assim, o desemprego e o sentimento de revolta ocasionaram vários levantes, muitas vezes dissolvidos violentamente pelas forças federais. Nesse contexto, determinados quadros das forças militares acabaram também contribuindo para a instabilidade nacional, não vendo seus interesses plenamente acalentados pela conjuntura política e econômica do país. Segundo Basbaum (1985:27),

*(...) a indisciplina reinante entre a oficialidade do Exército e da Armada não tardou a se estender à soldadesca e o país inteiro foi sacudido por uma série de desordens e motins sangrentos, que variaram desde arruaças nas zonas do baixo meretrício até revoltas dentro das casernas, em que muitos oficiais foram barbaramente assassinados.*

A burguesia, por sua vez, manifestaria vivamente o seu desconforto diante da nova legislação social, que passava a assegurar alguns direitos para a classe operária. As pressões de ambos os lados – capital e trabalho –, apresentariam-se, portanto, como mais um grande problema a ser contornado pelo poder central em vias de se legitimar. Entretanto, a grande dificuldade, em termos de ameaça para o Governo Provisório, daria-se com a eclosão da *Revolução Paulista*, ou *Revolução Constitucionalista de 1932*, a maior e mais organizada insurreição daquele período.

Nela encontramos a expressão do descontentamento de um outro (e antigo) setor da sociedade brasileira – o PRP (Partido Republicano Paulista), representante máximo das

---

<sup>94</sup> Em várias citações, percebe-se erros ortográficos, tipográficos e gramaticais. Decidimos por respeitar e manter tais citações como nos originais.

oligarquias regionais, que haviam sido despojadas dos seus 36 anos de poder pela Revolução de 30. Passou a acompanhá-lo na empreitada também o PD (Partido Democrático), antigo integrante da Aliança Liberal<sup>95</sup>, mas que, agora, assumira outro engajamento por julgar não participar suficientemente do governo que ele próprio ajudara a instituir. Como afirma Basbaum (1985:57), “(...) o PRP queria retomar as posições perdidas e o PD as que esperava e não lhe foram dadas”.

Essas forças políticas procuraram, então, mobilizar a sociedade paulista para a derrubada de Getúlio (através das armas). A estratégia de cooptação da esfera pública estaria no empenho em constitucionalizar o país nos moldes da democracia liberal, na defesa da autonomia de São Paulo e, também, na pretensa tese da superioridade desse Estado diante dos demais. (Fausto, 1995:342) Após quase três meses de violento conflito, do qual grande parte da população participava ativamente, pagando com a própria vida, a situação foi controlada a favor das tropas federais. Para Fausto (1995:350), o embate teve importantes conseqüências: “(...) embora vitorioso, o governo percebeu mais claramente a impossibilidade de ignorar a elite paulista. Os derrotados, por sua vez, compreenderam que teriam de estabelecer algum tipo de compromisso com o poder central”.

Enfim, as linhas anteriores permitem vislumbrar, panoramicamente, o quadro sócio-político que tomava conta da sociedade brasileira nos anos 30-32. O ambiente se mostrava claramente desfavorável a um projeto político-autoritário, que prevê um controle efetivo sobre a sociedade civil. Além das suas pretensões, o Governo Provisório chocava-se com outras tantas, provenientes dos vários segmentos sociais, como, por exemplo, o operariado, as classes médias, a burguesia industrial, os grupos

---

<sup>95</sup> Como vimos, a *Aliança Liberal* foi a base política da Revolução de 1930.

financeiros, as oligarquias paulistas, além de associações políticas e instituições como a Igreja e o Exército. Em meio a esse intenso choque de interesses, a atitude de Vargas seria iniciar um processo de centralização do poder, que viabilizasse a implantação de um Estado autoritário no país. Prova disso é que, após liquidar a Constituição vigente, a de 1891,

*(...) uma das primeiras iniciativas do novo governo foi o fechamento do Congresso Nacional e das assembleias estaduais e municipais e a deposição de todos os governadores de estado, com exceção do de Minas Gerais. Em seu lugar foram nomeados interventores, pessoas de confiança do presidente. (D'Araújo, 1997:20)*

Essa demanda de controle da sociedade civil passaria, concomitantemente, pela elaboração simbólica de representações discursivas. As turbulências sociais, as freqüentes agitações e reivindicações, as greves e paralisações e, enfim, os debates públicos característicos do liberalismo democrático, passariam a ser figurados pela retórica oficial como uma “crise letal” ao avanço da sociedade brasileira. À medida que foram se posicionando os partidos políticos, principalmente o Partido Comunista e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), a crise seria redimensionada para um verdadeiro *imaginário da desordem*<sup>96</sup>, capaz de alimentar o sentimento de *insegurança* já presente no cotidiano do cidadão comum. A própria repressão seria justificada a partir daí, uma vez que ela incidiria sob aqueles indivíduos e associações dados como “subversivos”, “desordeiros”, “anarquistas” e, enfim, “comunistas”<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> A expressão é de Dutra (1997)

<sup>97</sup> Com base em Chauí (1978:119-149), podemos dizer que a construção simbólica da “crise” e de seus agentes teria ocorrido em quatro níveis complementares: haveria uma *crise conjuntural ou de autoridade*, fomentada pelas revoluções de 30 e 32; uma *crise estrutural ou orgânica*, representada pela dualidade de um Brasil litorâneo, letrado e minoritário, e um Brasil do sertão, que, embora fosse analfabeto e majoritário, constituía-se na promessa de uma nação “concreta” e “essencial”; uma *crise da política mundial*, que apontava para o fracasso do liberalismo capitalista (dispersivo e individualista) e para a inviabilidade do materialismo marxista, sendo ambos os regimes um empecilho para a realização da nacionalidade una e indivisível; uma *crise da civilização* ou uma *crise das Idéias*, representada pelo

Essa disseminação do sentimento de insegurança nas camadas populares não seria suficiente ainda para que o governo mostrasse a sua “necessária” autoridade na condução dos destinos (“incertos”) do país. Para um mal simbólico, há sempre um remédio simbólico, apto a acalmar as “animosidades” da nação: a bandeira do patriotismo/nacionalismo, capaz de direcionar os afetos e as energias sociais para uma causa comum, a saber, a construção de uma nação livre, soberana e desenvolvida. Nos discursos oficiais, tal ideal só poderia ser alcançado – e aí estaria a força persuasiva dessa representação – através da união patriótica entre as classes sociais, conduzidas por um governo que realmente se preocupasse com os rumos da nação. Dessa maneira, criava-se, então, uma mentalidade que não deveria mais suportar os conflitos de classe e as reivindicações, caracterizadores de uma vida democrática, os quais passariam a ser depositados no âmbito da *irracionalidade*, da *desordem* ou, mesmo, da *traição* para com a integridade da pátria.

É a partir daí que a autonomia e a centralização estatal se colocavam como soluções políticas para aquela sociedade de conflitos, ao estilo autoritário. Esse desejo de controle absoluto das demandas sociais, obrigaria o Estado a se afastar do modelo econômico e legislativo da República Velha, marcada pelo “descaso” e pelo liberalismo. Como vimos, uma das primeiras medidas nesse sentido foi liquidar a constituição vigente e nomear pessoas de confiança do presidente para o lugar dos governadores. A seguir, procuramos apontar outras das principais realizações centralizadoras do Estado, realçando-as em determinados domínios políticos. Trata-se de tendências que alçaram voo durante o Governo Provisório, e procuraram se consolidar no decorrer dos anos seguintes.

---

predomínio do pragmatismo e do materialismo difundidos no século XIX, que implicava num privilégio teórico da *análise* (desagregadora) sobre a *síntese*.

i) A política econômica: de 1930 em diante, diante da “crise”, a estratégia seria considerar e estimular, conjuntamente, as “três faces da pirâmide econômica” – lavoura, indústria e comércio. (Gomes, 1979:220) Para o novo governo, as atividades cafeeiras (ou agrícolas), por si só, não dariam conta de recuperar o país: a saída agora seria modernizá-lo e, portanto, conduzi-lo ao “progresso”. Nessa perspectiva, o desenvolvimento urbano-industrial passaria a ser o novo ingrediente – de vital importância – a ser acrescentado no bojo da política econômica do Estado, o que acarretaria um novo tipo de relação entre as burguesias emergentes e o poder central. Aquelas passariam a ter uma maior participação nas questões nacionais e, conseqüentemente, maior poder de influência<sup>98</sup>. Resumidamente, o modelo varguista pode ser caracterizado

*(...) pelo intervencionismo, pelo desenvolvimento industrial, pelo nacionalismo e pela ingerência estatal, que permitia o controle de preços, a definição das políticas industrial e comercial, a fixação dos salários, as cotas de exportação, as prioridades econômicas, o planejamento, a fixação do câmbio, etc. (D’Araújo, 1997:48)*

A centralização política e administrativa foi garantida pela criação de diversos dispositivos ou organismos, voltados para a gestão e para o controle das questões financeiras: tratava-se dos vários institutos, conselhos e comissões<sup>99</sup>. Nos dizeres de D’Araújo (1997:60), esses organismos funcionavam como canais de participação, através dos quais os setores industriais, agrícolas e financeiros – ou seja, as elites –

---

<sup>98</sup> De acordo com Fausto (1995:367), “(...) a aproximação entre a burguesia industrial e o governo Vargas ocorreu principalmente a partir de 1933, após a derrota da revolução paulista. Ela se fez sobretudo através da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), dirigida por Roberto Simonsen, da Confederação Nacional da Indústria, sob o comando de Euvaldo Lodi, e da Federação Industrial de Minas, dirigida por Américo Giannetti”.

<sup>99</sup> Abstemo-nos de listar, aqui, os inúmeros organismos criados, progressivamente, na Era Vargas. A título de ilustração, pode-se mencionar o Conselho Federal de Comércio Exterior (1934), o Instituto do Mate (1938) e a Comissão do Vale do Rio Doce (1942). Para maiores detalhes, vide D’Araújo (1997).

podiam defender seus interesses e participar das grandes decisões. Do outro lado da moeda, a classe operária ficaria à mercê dos novos sindicatos, devidamente subjugados pelas medidas corporativas. Com o decreto do Estado Novo, o processo de industrialização tornar-se-ia mais acentuado, devido à crescente aproximação entre burguesia industrial e governo federal. Segundo Fausto (1995:370), “(...) o Estado embarcou com maior decisão em uma política de substituir importações pela produção interna e de estabelecer uma indústria de base”.

ii) A política social: os “novos tempos” da economia, assim como os novos ímpetos de produtividade, exigiam cada vez mais a necessária cooptação da população. Esta deveria participar ativamente da construção do “progresso”, se concebendo como peça chave do desenvolvimento. Em outros termos, a arrancada urbano-industrial exigiria uma massa disponível, disciplinada e pré-disposta para o trabalho. Sendo assim, no plano social, foram consideradas algumas antigas reivindicações da classe operária, através de toda uma legislação trabalhista, previdenciária e sindical<sup>100</sup>. Para viabilizá-las, a primeira atitude do governo foi criar o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, já em novembro de 1930.

Muitos dos benefícios trabalhistas resultantes da política do Ministério do Trabalho implantaram-se já no Governo Provisório. Dentre eles, vale citar: a criação da carteira de trabalho, a proibição do trabalho para menores de 14 anos, o estabelecimento da carga horária de 8 horas para os trabalhadores da indústria e do comércio, a concessão de férias remuneradas, a proibição do trabalho noturno e o reconhecimento de

---

<sup>100</sup> Como veremos adiante, trata-se de iniciativas materiais destinadas a estimular e a valorizar o trabalho.

determinadas profissões pelo Estado<sup>101</sup>. Houve, ainda, a regulamentação do trabalho feminino, compreendendo igualdade salarial e alguma proteção à gestante. Com o passar dos anos, seguiu-se uma série de outras medidas, das quais citamos rapidamente: a criação das *Juntas de Conciliação e Julgamento*, destinadas a arbitrar os conflitos entre empregadores e empregados (que seria o primeiro passo para a estruturação da *Justiça do Trabalho*, efetivada oficialmente em maio de 1939); os diversos *institutos de aposentadorias e pensões*, no setor previdenciário<sup>102</sup>; a criação do *salário mínimo*, anunciado no dia 1º de maio de 1940 e a *Consolidação das Leis do Trabalho* (CLT), ocorrida em 1943.

Na verdade, o que estaria por trás desses decretos, além de uma demanda elitista de desenvolvimento urbano-industrial, era um processo de ordenação/disciplinarização técnico-científica do mundo do trabalho, baseado nas *ciências* em voga, como o *fordismo*, o *taylorismo* e o *fayolismo*, que implicavam num adestramento dos trabalhadores<sup>103</sup>. Noutras palavras, visava-se produzir uma coerção/adaptação dos corpos operários (ou dos futuros trabalhadores) aos novos instrumentos e ritmos de produção, numa maratona de racionalização da produtividade. (Dutra, 1997) O Ministério contaria com o saber competente de técnicos e autoridades, a par das *ciências* acima, além de uma burocracia especializada na questão, que representavam para o

---

<sup>101</sup> Em seu trabalho, Dutra (1997:362-368) relata alguns casos reveladores de como esses benefícios eram muitas vezes descumpridos. Por outro lado, a autora também mostra como o Ministério do Trabalho funcionou como uma estrutura burocrática de controle e poderio sobre a atividade dos trabalhadores, fazendo-os “(...) sentir de perto a força da mão do Estado, que se torna mais pesada ainda a partir de 1935, com a transformação da questão operária em ‘caso de segurança nacional’”. (Dutra, 1997:362)

<sup>102</sup> Pode-se mencionar, a título de ilustração, o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Marítimos (IAPM), em 1933; o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos comerciários (IAPC), em 1934; o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI), em 1938; o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Trabalhadores em Transportes e Cargas (IAPTEC), em 1938. (D’Araújo, 1997:84)

<sup>103</sup> O fordismo, o taylorismo e o fayolismo, respectivamente, são designações atribuídas às teorias científicas de Ford, Taylor e Fayol, que visavam, dentre outras coisas, *ordenar e otimizar* as atividades fabris, desenvolvendo técnicas para o aproveitamento do tempo, da energia operária e do ritmo de produção. Segundo Dutra (1997:340), as duas primeiras voltavam-se para a produtividade operária e a terceira para a administração empresarial.

trabalhador uma verdadeira tecnologia a serviço da dominação estatal de suas atividades.

Essa questão torna-se ainda mais nítida quando se ressalta o modelo sindical adotado pela nova legislação – assombrado pelo *corporativismo*<sup>104</sup> –, que atuou no sentido de restringir ao máximo as liberdades políticas das organizações sindicais, ou seja, de minar praticamente toda a autonomia conquistada pelos movimentos operários ao longo das décadas anteriores. Como afirma Fausto (1995:335), a política trabalhista “(...) teve como objetivos principais reprimir os esforços organizatórios da classe trabalhadora urbana fora do controle do Estado e atraí-la para o apoio difuso ao governo”.

A partir de 1931, quando foi realizada a primeira lei de sindicalização (Decreto-lei 19.770), os sindicatos passariam a ser concebidos como associações corporativas devidamente enquadradas e tuteladas pelo Estado. A pluralidade sindical seria extinta e apenas um sindicato seria permitido para cada categoria profissional<sup>105</sup>. Apesar da resistência da classe operária e dos sindicatos já existentes, deu-se um progressivo enquadramento dessas organizações pelo Ministério do Trabalho. Durante esse processo, a lei de sindicalização foi denunciada constantemente pelas bases operárias, seja pelo seu caráter controlador, seja pela sua ineficácia representativa.

---

<sup>104</sup> Resumidamente, pode-se dizer que o corporativismo foi um modelo doutrinário adotado em vários lugares do mundo, principalmente pelos regimes de tendência fascista. Apresentava-se como uma alternativa para a “debilidade” do capitalismo e, principalmente, para a “ameaça” do socialismo. Nele, a sociedade deveria ser organizada verticalmente, isto é, de cima para baixo, as hierarquias sociais mantidas e a ordem resguardada a qualquer custo. Cada indivíduo é concebido como parte do Estado, ou seja, como patrimônio social da Pátria. Segundo D’Araújo (1997:74), “(...) o corporativismo Estatal prega não ter lugar para interesses particulares, disputas políticas, e nos lugares onde se impôs, o fez, como não poderia deixar de ser, de forma autoritária”.

<sup>105</sup> Como será visto, a Constituição de 1934 vai permitir uma relativa pluralidade sindical. Porém, na prática, essa pluralidade nunca seria levada a efeito. (Fausto, 1995:335)

A Carta de 1937, elaborada por Francisco Campos, veio reafirmar a extinção da pluralidade sindical e o submetimento das organizações operárias aos decretos e aspirações do Governo Federal. O imposto sindical, por exemplo, criado em julho de 1940, tornava-se obrigatório para todos os trabalhadores (*sindicalizados ou não*) e ficava sob o controle absoluto do Estado. Assim, com o aperfeiçoamento da estrutura sindical, “(...) apenas um pequeno número de privilegiados (os sindicalizados) usufruía dos benefícios que o sindicato oferecia”<sup>106</sup>, uma vez que o imposto era obrigatório, mas a filiação sindical não o era. (D’Araújo, 1997:78) Conseqüentemente,

*(...) os direitos ficavam reservados apenas para os trabalhadores urbanos que pertencessem a profissões reconhecidas e regulamentadas pelo Estado, que tivessem carteira de trabalho e estivessem empregados. Mais do que isso, vários benefícios eram concedidos apenas para aqueles que fossem sindicalizados [a minoria]. (D’Araújo, 1997:85)*

Enfim, o poder de controle do Estado sob a classe operária, advindo do modelo corporativo, contribuiria para amortecer/sufocar os conflitos entre capital e trabalho – pois minava a autonomia e a capacidade de ação dos trabalhadores –, garantindo uma ordem *virtual* (im)posta como necessária à reconstrução coletiva da pátria. Já no nível dos discursos oficiais, com suas representações simbólicas e julgamentos de valor, o trabalhador tornaria-se uma das personagens principais do cenário cívico, significando desenvolvimento e bem estar coletivo. Ostentado e valorizado, integrado e consolidado no imaginário da virtude, ele – o bom trabalhador – seria conduzido ao processo histórico em curso, acomodando-se nas entranhas da produtividade e do pensamento nacionalista autoritário. Em outros termos,

---

<sup>106</sup> Referimo-nos a todos os benefícios trabalhistas citados anteriormente, incluindo aí a possibilidade do trabalhador de prestar queixas às *Juntas de Conciliação e Julgamento*.

*(...) o governo Vargas procurava, sem dúvida, reconhecer a importância do trabalhador, tendo em vista nossa tradição escravocrata que via no trabalho uma atividade pouco nobre. Ao fazer esse reconhecimento, fortalecia seu projeto político. Getúlio valeu-se bem dessa característica preconceituosa de nossa cultura em relação ao trabalho e consolidou sua imagem popular como o político que o dignificava. (D'Araújo, 1997:81)*

Com o Estado Novo, essa valorização do trabalho revestiria-se de toda uma dimensão espetacular e cerimoniosa, na tentativa de incorporar a opinião pública no projeto político-econômico-ideológico em andamento. A construção da imagem de Getúlio como o protetor dos trabalhadores valia-se plenamente dos meios de comunicação, além de comemorações apoteóticas e rituais cívicos promovidos em escolas e estádios de futebol. O canto orfeônico, como será visto na Parte III e no Adendo, não se eximiu de sua “missão cívica”: diversas composições vêm confirmar as virtudes do trabalho e do (bom) trabalhador, o paternalismo de Vargas, principalmente aquelas relativas aos anexos 19-22 (as Canções de Ofício, dentre outras)<sup>107</sup>.

iii) A política repressiva: sob a lógica corporativa, a escalada rumo ao progresso condicionava-se à eliminação dos “interesses individuais” e das “reivindicações mesquinhas”. Era a hora de capital e trabalho esquecerem as suas diferenças, as pequenas vontades (classistas/egoístas) e marcharem, de braços dados e corações abertos, rumo à soberania da pátria. Sendo assim, o espaço público, palco de constantes conflitos, e até mesmo o interior dos lares e instituições, seriam submetidos ao olhar vigilante da polícia política, a fim de garantir a *ordem* tão necessária ao desenvolvimento social.

---

<sup>107</sup> No anexo 7/linhas 30-34, temos a colocação de Getúlio, o “pioneiro sábio”, como o “herói” da classe operária.

Ganhou atenção especial o combate às ideologias “perigosas”, capazes de desvirtuar a classe operária e/ou a opinião pública, abalando, assim, os pilares da segurança nacional. Nesse sentido, o comunismo tornava-se a principal “moléstia” a ser combatida, o símbolo-estigma dos “inimigos da pátria”. Na eloquência do discurso oficial, os partidários do “credo vermelho” visavam tão somente a ruína das instituições e a discórdia entre as classes sociais. Seus expedientes eram “perversos”, e se valiam de artifícios como greves e paralisações. A *figuração do inimigo*, que alimentava o *imaginário da desordem*, passava-se, na visão de Dutra (1997:47), por duas frentes de representação: no plano físico e biológico, onde a pátria era vista como um organismo composto de partes coesas e integradas, o elemento comunista era a doença, o vírus, a enfermidade; no plano religioso, ligado à tradição judaico-cristã, ele tornava-se complementarmente a imagem desagregadora do demônio, da peste, do flagelo.

Diante de tamanha “ameaça” a uma sociedade íntegra e cristã, o governo procurou intensificar, já nos primeiros meses, a perseguição aos “meliantes”, iniciando um processo de reaparelhamento da polícia. Segundo Cancelli (1993:48),

*(...) o médico Batista Luzardo foi efetivamente o primeiro chefe de polícia do Distrito Federal pós-30, e a eficiência foi sua marca registrada, no intuito de modificar a ação policial. Além de recompor totalmente o quadro de delegados auxiliares (com exceção de um), vários dos delegados distritais foram exonerados.*

Em março de 1931, viria a público a contratação de dois técnicos do Departamento de Polícia de Nova Iorque, com a missão de organizar no Brasil o serviço especial de repressão ao comunismo. Nessa busca pela “eficiência”, instituiu-se a *Delegacia Especial de Segurança Política e Social* (DESPPS), a 10 de janeiro de 1933, através do Decreto nº 22.332. Ela colocaria em atividade a homônima *Polícia Especial*,

encarregada de inspecionar as publicações (nacionais e estrangeiras), as instituições e os cidadãos aparentemente suspeitos. O controle da opinião pública ficaria a cargo do *Departamento Oficial de Publicidade*, criado em 1931<sup>108</sup>. Isso nos mostra que, ao lado de um processo de racionalização técnico-científica da atividade policial, o governo investiu também na propaganda ideológica pró-regime, escorada no advento da censura.

O canto orfeônico que pretendemos analisar, apesar de não censurar ou passar explicitamente pela questão comunista, também estaria incluído nesse processo de saneamento ideológico. As composições forneceria os *antídotos morais* (de caráter preventivo) à sociedade daquela época – os melhores valores, guardados e promovidos pelo Estado –, *contra-indicando*, assim, o mal e o mau. Por fim, pode-se dizer que a política repressiva tornou-se uma constante na Era Vargas, intensificando-se nos momentos de maior conflito entre o Estado e os movimentos sociais contestatórios, principalmente a partir de 1935, quando se intensificaram as atividades da *Aliança Nacional Libertadora*, sob forte influência comunista. Vale lembrar que é desta data a *Lei de Segurança Nacional* (11 de julho), que se fez acompanhar por uma série de medidas repressivas<sup>109</sup>.

iv) A política de relações: enfim, instituída a revolução de 1930, o Estado passaria por um complexo processo de autonomização, concretizado por um crescente intervencionismo na esfera social. Baseando-se em Luís Werneck Vianna, Gomes (1979:216) comenta que

---

<sup>108</sup> Tal órgão sofreria mudanças e investidas significativas, com a criação, em 1934, do *Departamento de Propaganda e Difusão Cultural*, sediado no Ministério da Justiça. Em 1939, essa estrutura atingiria o seu grau máximo de acabamento, convertendo-se no DIP (*Departamento de Imprensa e Propaganda*).

<sup>109</sup> A política repressiva do governo será completada mais adiante, na medida em que entrarmos no Período Constitucional e no Estado Novo.

*(...) a estabilidade do regime do pós-trinta, em que diversos interesses disputavam o controle do Estado, dependeria da autonomização política do Estado, isto é, da definição de um padrão de atuação “acima” das classes, o que, entretanto, não significava uma simples função de gerência entre diferentes interesses, mas o ordenamento e a hierarquização destes interesses. Esta autonomização, entretanto, não poderia ocorrer dentro dos postulados liberais, uma vez que a abertura do sistema político à maior participação das camadas urbanas e populares exporia as classes dominantes já cindidas e em disputa. Além disso, as tarefas de diversificação do sistema produtivo, impostas pela crise econômica da agroexportação e pelo próprio desenvolvimento das atividades urbanas, exigiam um reforçamento das funções intervencionistas do Estado, o que também pressionaria a uma autonomização dessa agência de poder.*

Atuando “acima” das classes, o governo procurou subordinar aos seus interesses políticos aqueles dos demais setores sociais (o que Gomes chamou acima de *hierarquização*), procurando viabilizar o seu projeto autoritário. Ao mesmo tempo, as burguesias passariam a ser os novos atores a participar do jogo do poder, ocupando os espaços de influência pertencentes às oligarquias cafeeiras. Nesse contexto, o governo procurou ser o grande regulador das interações sociais, arbitrando as demandas em conflito, instaurando e conduzindo, em proveito próprio, um amplo processo de negociação.

Fausto (1997) utiliza a expressão *Estado de compromisso*, recuperando-a de Weffort (1968), para caracterizar a dinâmica das relações instituída pelo Estado. No seu entendimento,

*(...) o acordo [ou seja, o compromisso] se dá entre as várias frações da burguesia; as classes médias – ou pelo menos parte delas – assumem maior peso, favorecidas pelo crescimento do aparelho do Estado, mantendo, entretanto, uma posição subordinada. À margem do compromisso básico fica a classe operária, pois o*

*estabelecimento de novas relações com a classe não significa qualquer concessão política apreciável.* (Fausto, 1997:136)

Desse modo, o Governo Provisório buscava a construção de uma plataforma de sustentação heterogênea, alicerçada num modelo próprio de relação Estado/Sociedade. Com a auto-atribuída missão de dirigir e organizar o país, enfraquecido/fragmentado pelo liberalismo da República Velha (e ameaçado pelo comunismo), o Governo Federal estaria articulando as variadas classes para o cumprimento de um só objetivo: construir uma nação próspera e dinâmica, ancorada numa liderança verdadeiramente comprometida com o povo brasileiro.

Mas, apesar do esforço centralizador, a cobiçada autonomia encontrava-se constantemente sob ameaça, diante dos recorrentes protestos e conflitos oriundos da sociedade. O clima de instabilidade acentuava-se ainda mais à medida que entravam em cena as pressões voltadas para a constitucionalização do país, o que significaria uma guinada rumo à democracia liberal. A Revolução Constitucionalista de 1932, encabeçada pelas oligarquias paulistas, soube aproveitar bem essa atmosfera política, incitando a sociedade contra o Governo Federal<sup>110</sup>. Para entender melhor essa questão, seria pertinente entrarmos no chamado período constitucional.

---

<sup>110</sup> É interessante notar que, antes mesmo de eclodir o levante em São Paulo, a 9 de julho de 1932, o governo, pressionado, já havia acenado com a possibilidade de constitucionalizar o país: em fevereiro, o Código Eleitoral havia sido decretado, contendo o princípio do voto secreto; em maio, foi criada uma comissão incumbida de redigir um projeto constitucional. Segundo Basbaum (1985), a elite agrária paulista, representada principalmente pelo PRP, queria na verdade, com a revolução, recuperar o seu poder político com a derrubada de Getúlio, sendo o recurso à causa da constitucionalização um estratagema de legitimação e convencimento da opinião pública.

### 3.2. O PERÍODO CONSTITUCIONAL

Controlada a rebelião paulista, o governo permitiu a instalação de uma *Assembléia Nacional Constituinte* através do voto popular, possibilitado por alterações implementadas ao Código Eleitoral de 1932. A nova instituição, que tomou posse em novembro de 1933, constituía-se de representantes classistas de empregadores e empregados, e a ela coube a missão de elaborar uma nova Constituição, em vista dos vários interesses em conflito. Os trabalhos da Assembléia Nacional duraram praticamente oito meses, com inflamadas discussões, e culminaram em duas decisões históricas para o país: a promulgação de uma (outra) nova Constituição, no dia 16 de julho de 1934, e a eleição indireta de Vargas para a presidência da república, no dia 17.

Os impulsos constitucionalizantes, ganhando força a partir de 1932, e fixando-se nos debates da Assembléia Nacional Constituinte, acabaram por desaguar na segunda fase da Era Vargas, marcada por intensos debates e um relativo aumento da participação popular nas atividades políticas nacionais. O período de transição Governo Provisório/Governo Constitucional caracterizou-se, portanto, por uma acalorada disputa de interesses, dentre os quais estavam aqueles do próprio Estado, desejoso de controlar as demandas sociais. A partir de 1935, veremos que o desejado controle dos rumos da nação dar-se-á com uma política de relações mais verticalizada, pela qual o Estado procurará *ditar* plenamente as regras, cooptando os setores sociais para a efetivação de seus respectivos interesses.

Na verdade, a Constituição de 1934, resultante da atuação de deputados classistas, acabou trazendo ao governo problemas quanto à autonomia desejada. Segundo Gomes

(1979:299), além de consagrar todos os direitos relativos à parte trabalhista e previdenciária, a Constituição “(...) rezava pela pluralidade e autonomia sindicais, opondo-se ao espírito do legislador de 1931 e trazendo à luz, poucos dias antes de sua aprovação pela Assembléia Nacional Constituinte, outro decreto de sindicalização (número 24.694 de 1934)”.

Devido ao seu caráter mais flexível, a Constituição permitiu uma maior mobilização social por parte dos trabalhadores: formaram-se organizações políticas, acompanhadas da eclosão de greves, reivindicações e agitações sociais. Conseqüentemente, o descontentamento acabou rondando também as esferas da classe dominante, “vítima” das constantes paralisações. O clima tenso acentuaria-se em 1935, com o embate de forças antagônicas como a AIB (Ação Integralista Brasileira)<sup>111</sup> e a ANL (Aliança Nacional Libertadora)<sup>112</sup>, que tomaram as ruas.

As manifestações públicas organizadas pela Aliança Nacional Libertadora conseguiram alarmar o núcleo dirigente do país, a ponto de Vargas colocá-la na ilegalidade, através de um decreto de 11 de julho de 1935, escorado na Lei de Segurança Nacional. A resposta da Aliança foi a promoção de uma insurreição revolucionária, conhecida como *Intentona Comunista*, em novembro do mesmo ano. O poder foi tomado em Natal durante quatro dias, seguindo-se rebeliões no Recife e no Rio de Janeiro. Esse clima de

---

<sup>111</sup> Fundada em 1932, por Plínio Salgado, a AIB tornou-se uma instituição nacional inspirada no fascismo europeu. Os seus militantes caracterizavam-se a rigor, com toda uma série de símbolos identitários, como a letra *sigma* e a saudação *Anauê!*. Com o lema “Deus, Pátria e Família”, a organização foi durante muito tempo conveniente para o projeto autoritário do Governo Vargas, que deu a ela alguma atenção. Mas, com a decretação do Estado Novo e a extinção da vida partidária, a AIB foi fechada em dezembro de 1937. Esse fato ocasionou um levante integralista em 1938, facilmente desarticulado pelas forças federais.

<sup>112</sup> A ANL, criada oficialmente em março de 1935, constituía-se de uma frente nacional formada por setores heterogêneos da população: comunistas, socialistas, tenentes, liberais, católicos etc. Em comum, discordavam da política autoritária empreendida pelo Estado Vargas e procuravam combater o pensamento nazi-fascista (daí os conflitos com a AIB, de Plínio Salgado). Seus militantes pregavam um governo popular, nacional e revolucionário em conjunto com os trabalhadores.

conspiração em andamento foi incrementado, desde 1934, com a chegada (ou “infiltração”) de agentes comunistas no Brasil, dentre eles Olga Benário, treinada militarmente pelo Komintern (a Terceira Internacional)<sup>113</sup>. Vinda de Moscou (ex-URSS), foi incumbida da missão de garantir que Luís Carlos Prestes<sup>114</sup> chegasse ao Brasil em segurança. Com a tarefa de realizar no Brasil a tão sonhada Revolução Comunista, ela, enquanto agente de Moscou, e ele, enquanto líder do PCB, foram peças-chaves para a realização da Intentona em 1935.

Apesar do êxtase revolucionário, o Governo Federal controlou a situação sem maiores dificuldades, e ainda obtendo a seguinte vantagem: o evento (a Intentona Comunista) forneceria mais arsenais simbólicos para o fomento do já citado *imaginário da desordem*, que, se por um lado legitimava a mão de ferro do Estado, por outro, aumentava as chamadas da “necessária” comunhão patriótica da nação no combate ao inimigo comum. Segundo Dutra (1997:37),

*(...) com as insurreições dos dias 23, 25 e 27 de novembro, respectivamente em Natal, Recife e Rio de Janeiro, o comunismo se torna efetivamente o grande tema nacional e, até a instalação do Estado Novo, em novembro de 1937, é em seu nome e pelo temor de sua revolução que se prende, se tortura, se censura, se cerceia e se amedronta. Milhares de prisões são efetuadas em todo o país, instala-se um*

---

<sup>113</sup> Olga Benário acabou tornando-se a grande mulher e companheira de Luís Carlos Prestes, embora a princípio sua missão fosse acompanhá-lo na empreitada revolucionária. Como se sabe, foi presa logo após o fracasso da Intentona Comunista e, como era de origem judia, Vargas achou conveniente deportá-la para a Alemanha de Hitler, onde anos depois, num campo de concentração, foi morta através de um gás letal. Ao ser entregue a Hitler, estava grávida de sete meses, tendo sua filha sobrevivido e criada pela avó, mãe de Prestes.

<sup>114</sup> Luís Carlos Prestes, líder do movimento tenentista ocorrido na década de 1920 (a Coluna Prestes), que combateu o governo de Arthur Bernardes e as oligarquias, exigindo reformas sociais e políticas, converteu-se ao marxismo e viajou para Moscou em 1931. Retornou ao Brasil com Olga Benário clandestinamente em 1934 e foi preso juntamente com a mulher após a Intentona. A sua história (longa) é marcada por perseguições e uma série de eventos significativos: com a redemocratização em 1945, foi eleito senador pelo PCB, mas entrou novamente na clandestinidade com a cassação do registro do partido em 1947, tendo a prisão preventiva decretada; em 1958 a prisão preventiva foi revogada, mas em 1964 tornou-se mais uma vez um foragido; em 1971 exilou-se na antiga URSS e retornou com a anistia em 1979.

*Tribunal de Segurança Nacional, decreta-se o estado de sítio, reforça-se a Lei de Segurança Nacional, equipara-se o estado de sítio ao estado de guerra (que será renovado três vezes consecutivas), censura-se a imprensa, fecham-se sindicatos e associações.*

O acirramento dos ânimos em 1935 marcaria então o início de uma série de medidas repressivas e autoritárias. Além das ações do governo acima citadas<sup>115</sup>, podemos acrescentar algumas outras: o fortalecimento do poder executivo; a restrição ao poder da Câmara dos Deputados; o reforço da polícia política existente desde janeiro de 1933 (DESPS); a formação da Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo (janeiro de 1936). Em função de todas essas investidas,

*(...) estava encerrada a abertura constitucional que tivera seus inícios em fins de 1932, sob os auspícios de uma violenta guerra civil. Os anos de 1935, 1936 e 1937 podem ser pensados como a antecâmara do Estado Novo, o seu período de gestação. Para o operariado ele já era, entretanto, uma realidade palpável. Com esta escalada da repressão ao operariado concorda o patronato, sentindo-se ameaçado com a onda de greves e com as críticas ao não-cumprimento das leis sociais que lhes lembravam os últimos anos da década de dez. (Gomes, 1979:302)*

Criado o clima de suspense na sociedade, pautado na iminência de uma revolução que feriria a integridade da pátria – a revolução comunista –, a “descoberta” do *Plano Cohen*<sup>116</sup> seria a última cartada do núcleo varguista para se perpetuar no Estado, pois aquele documento vinha comprovar o andamento de uma conspiração comunista para a derrubada do poder, que “(...) provocaria massacres, saques e depredações, desrespeito

---

<sup>115</sup> A Lei de Segurança Nacional (abril de 1936) e o Tribunal de Segurança Nacional (setembro de 1936) eram responsáveis, respectivamente, por definir os tipos de “crimes” contra a ordem política e social da nação e julgar os acusados de praticá-los. A Lei foi criada justamente em função do crescimento da ANL, que não cessava de receber filiações dos mais diversos setores sociais. A definição e categorização daquilo que seria, aos olhos do Estado, crimes contra a segurança nacional, é melhor comentado por Dutra (1997:246-247). O Estado de Sítio e o Estado de Guerra visavam, dentre outras coisas, a suspensão das garantias constitucionais e a repressão total ao cidadão.

<sup>116</sup> Sabe-se, hoje, que o documento era falso, de suposta autoria do Capitão Olímpio Mourão Filho.

aos lares, incêndios de igrejas etc”. (Fausto, 1995:364) E ele apareceria na atmosfera já devidamente preparada de 1937, onde, paralelamente à “eficiência policial”, “(...) o governo cria um clima de suspense na sociedade, dizendo estar de posse de informações poderosas, de notícias alarmantes, de planos tenebrosos que não pode ser trazidos a público para não provocar inquietações, mas que estão tendo tratamento rigoroso”. (Dutra, 1997:256) Com o imaginário da segurança nacional ameaçado, e com a difusão pública do medo comunista, Vargas começaria a articular com alguns governadores a dissolução da Câmara e do Senado (outubro de 1937).

Como havia eleições presidenciais constitucionalmente previstas para janeiro de 1938, e com as candidaturas em vias de se definirem, a cúpula governista, juntamente com as forças militares, começaram por divulgar o “plano nefasto” através da imprensa, a partir do dia 30 de setembro. Imediatamente o congresso aprovaria o Estado de Guerra e a suspensão das garantias constitucionais: diante do perigo de mais uma insurreição vermelha, não haveria mais espaço para eleições democráticas. Caberia ao chefe da nação “salvar” o país de uma terrível e iminente “catástrofe”, que destruiria definitivamente toda a marcha progressista iniciada com a Revolução de 1930. Nessa dinâmica, armava-se o cenário para o golpe.

### 3.3. O ESTADO NOVO

O *Plano Cohen* constitui-se no grande pretexto para a consolidação do projeto autoritário do núcleo varguista, ajudando-o a permanecer no poder. Baseado em seu conteúdo alarmante, o *Estado Novo* foi instituído sob a forma de ditadura a 10 de novembro de 1937, com a justificativa de salvaguardar a integridade nacional,

ameaçada pelo comunismo e associações como a ANL. Desse ponto em diante, a soberania do Estado se firmaria ainda mais com o fechamento do congresso, com a substituição dos governadores dos Estados por delegados do Governo Federal, pela proibição das greves, pelo controle absoluto sobre os sindicatos e pela criação, em 1939, do DIP (*Departamento de Imprensa e Propaganda*), que se responsabilizou pelo controle da imprensa (censura) e pela propaganda ideológica do novo regime.

O projeto político de construção do Estado Nacional representado pelo Estado Novo previa um governo autoritário e repressor, no qual a sociedade civil, em suas associações, não pudesse exercer qualquer tipo de autonomia. Segundo Schwartzman, Bomeny e Costa (1984:166),

*(...) o projeto nacionalista do Estado Novo valorizava, em outras palavras, a uniformização, a padronização cultural e a eliminação de quaisquer formas de organização autônoma da sociedade, que não fosse na forma de corporações rigorosamente perfiladas com o Estado. Daí seu caráter excludente e, portanto, repressor. A formação do Estado Nacional passaria necessária e principalmente pela homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia.*

A centralização das questões nacionais consolidou-se com a entrada em vigor de uma nova Constituição – a terceira da Era Vargas –, redigida por uma das inteligências mais atuantes da cúpula governista: Francisco Campos. A Carta de 1937 “(...) declarava em todo o país o estado de emergência, suspendendo, assim, as liberdades civis (...)”. (Fausto, 1995:365) Baseado nesse “pormenor”, o presidente ficaria à vontade para governar através de decretos-leis, concentrado em suas mãos o máximo poder de decisão. Desse modo, o governo do pós-37 acabou controlando, por um lado, os movimentos populares, subjugados pelo sindicalismo corporativo e pela censura à

opinião pública. Por outro, exercia também um controle considerável sobre as burguesias emergentes, devidamente condicionadas e alavancadas pelos projetos modernizantes do Estado. Quanto às oligarquias, elas já não representavam mais nenhuma ameaça ao poder central.

Nas próximas linhas, daremos uma maior atenção à *política ideológica*, que certamente ganhou contornos mais espetaculares no período do Estado Novo. Devemos dizer, ao falarmos de *ideologia*<sup>117</sup>, que os valores e as representações simbólicas presentes no interdiscurso oficial daqueles tempos não eram particulares do Brasil, mas aqui chegaram e se implantaram à sua maneira como subsídios doutrinários e político-culturais vindos de outros países: na Alemanha, tinha-se o nazismo de Hitler a partir de 1933; na Itália, durante o entre-guerras (1922-1943), contava-se com o fascismo de Benito Mussolini; em Portugal, Antônio de Oliveira Salazar tornava-se, em 1932, o primeiro ministro de uma ditadura militar; na Espanha, o banho de sangue da Guerra Civil Espanhola, entre 1936-1939, era fomentada pela ditadura do General Francisco Franco, num embate traumático com as forças da esquerda comunista.

O que interessa para este trabalho, no caso do Brasil, e que talvez chamasse mais a atenção naquele período, seria aquilo que Dutra (1997) denomina de *explosão patriótica*. O redimensionamento estratégico-discursivo das turbulências sociais, convertidas em “desordens” e “ameaças” à segurança nacional, seria virtualmente remediado com a fantasia e a necessidade de uma macro-comunhão nacionalista. É

---

<sup>117</sup> Grosso modo, utilizamos o termo *ideologia* como um mecanismo sócio-discursivo de interpretação da realidade, contendo, de modo mais ou menos coerente, diretrizes morais, valores e representações simbólicas do mundo. Trata-se, segundo Fiorin (2003:26-27), de um conjunto de idéias e de representações “(...) que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens (...)”. A ideologia, assim, “(...) é uma ‘visão de mundo’, ou seja, o ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social”. Só que, no caso presente, substituímos “classe social” por Estado Vargas.

nesse sentido que, naqueles tempos, tornavam-se obrigatórios o canto do hino nacional e o culto à bandeira, além da proliferação de “(...) demonstrações patrióticas, paradas militares, sessões cívicas, desfiles escolares, de clubes recreativos e de escoteiros e até mesmo exibições de cantos orfeônicos (...)”. (Dutra, 1997:185) Ressalta-se, aqui, a recorrente cerimônia pública da queima das bandeiras dos Estados, que significava, no nível das representações, o fim dos antagonismos regionais – o regionalismo – em detrimento da união das partes na formação do grande todo<sup>118</sup>. A propaganda nacionalista valia-se plenamente dos meios de comunicação: o rádio, o cinema, a imprensa e quaisquer outros organismos, agora vigiados e controlados pelo DIP.

Diante da conjuntura que vinha se apresentando desde 1930, de pessimismo, medo/apreensão e insatisfação popular, a devoção à pátria – o patriotismo – viria, nos dizeres de Dutra (1997:151), oferecer à população três *garantias simbólicas*: i) de *proteção*, com a idéia-imagem de pátria/mãe; de *integridade*, com a idéia-imagem de pátria/una; e de *identidade* social e/ou nacional, com a idéia-imagem de pátria/moral.

A difusão de tais ingredientes ideológicos, realizada por variados discursos oficiais, teria agido no sentido de cooptar o povo brasileiro na cruzada decisiva contra o subversivo, o comunista, o desregrado, o inimigo ou traidor da pátria etc. Nessa caminhada, tudo giraria em torno da preservação de imaginários como a “integridade do país”, a “unidade nacional” e a “defesa da soberania”, elementos que, no fundo, viriam acalentar “(...) o sonho escondido de uma sociedade una, indivisa, uniforme, homogênea, concorde consigo mesma”. (Dutra, 1997:172) Na formação dessa “miragem” identitária, que expurga do organismo social qualquer impureza, a

---

<sup>118</sup> No hino (ou canção patriótica) *Juramento* (anexo 7), vemos a sagração desse processo: o “grande guia” (Getúlio Vargas) foi aquele quem “agrupou os vinte e um pássaros dispersos” (os 21 estados), como atestam as linhas 16 e 17 do referido texto.

preservação e a instituição da nacionalidade dependeriam não de um brasileiro qualquer, mas de um homem cívico composto por caracteres morais de grandes virtudes, a serem resgatados e aperfeiçoados de geração a geração. Mas, onde buscá-los?

De certa maneira, eles já estariam na valorização da nossa *cultura*, do nosso *passado* e das nossas *tradições*, isto é, na utilização dos bons exemplos da História como um fator eficaz de educação moral e cívica. Esse *historicismo*, característico do período, constituía-se na rememoração sistemática dos “grandes vultos”, dos “grandes feitos” e das “grandes datas”, no intuito de mostrar as ações patrióticas dos heróis nacionais – Tiradentes, Deodoro, Duque de Caxias etc. –, nos quais a população deveria se espelhar para a sua auto-edificação enquanto sujeito cívico.

O interessante é que a leitura (ou construção) da Grande História do Brasil incluía também o tempo presente. O Estado Novo, na figura de Getúlio Vargas, soube muito bem se auto-inserir como um protagonista da “gloriosa memória nacional”. Gomes (1982a), analisando os discursos expressos pela revista *Cultura Política*, mostra como a Revolução de 30 assumira uma dimensão importante na conjuntura do pós-37: a chegada de Getúlio ao poder, em 1930, teria significado uma “nova era” para a nação, uma vez que, assim, o país se afastava em todos os sentidos dos malefícios da Primeira República<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> No discurso oficial, como já dissemos aqui e ali, a “República Velha” representava a “trágica” experiência do liberalismo social e econômico, que enfraquecera a nação, deixando-a exposta ao flagelo comunista. Era um tempo de *escassez de autoridade*, de *neutralidade nociva* face às mazelas ou conflitos sociais e de *descaso* diante das angústias e direitos do povo. Nos dizeres de Gomes (1982a:115), o período pré-revolucionário caracterizava-se, na ótica oficial, por um divórcio “entre a terra, o homem e as instituições políticas do país”, o que explicaria o profundo descontentamento popular vigente naquele período.

Encarando de frente as questões sociais, ou seja, os problemas do país, do brasileiro e do trabalhador, a Era Vargas viria, heroicamente, romper com aquele passado de incertezas, e iniciar um grande processo de libertação. É nesse sentido que os anos 32/34, e também os turbulentos momentos de 1935, acabaram “abalando” profundamente os valores da Revolução de 1930, constituindo-se numa verdadeira “ameaça” às suas propostas, trazendo de volta ao país os “descaminhos do liberalismo constitucional”. (Gomes, 1982a:118) Sendo assim, a Constituição de 1934, que abria o país a uma maior participação popular, figuraria nos anais da História (varguista) como uma verdadeira *interrupção* do processo virtuoso iniciado pela Revolução de 30.

E somente o Estado Novo, no rastro das medidas emergenciais – leia-se *repressivas* – tomadas nos anos 35, 36 e 37, fora capaz de recuperar os rumos desviados da nação. Moral da estória: com o Estado Novo (e as ações de Getúlio) teria-se “(...) a retomada de nossa vocação histórica, a continuação da construção de nossa nacionalidade”. (Gomes, 1982a:115) Podemos dizer que, com essa grande autoridade histórica, Vargas esperava um comportamento semelhante das camadas populares: heróico. Mas, como a população poderia realizar, exitosamente, uma missão de tal envergadura?

Certamente, com um comportamento cívico exemplar, que implicava numa disposição natural para o trabalho, num exercício cotidiano da temperança e da disciplina, numa renúncia à vida partidária, que representava somente interesses individuais e/ou mesquinhos. Nessa toada, o *ethos* do brasileiro viria a ser incrementado pelos “melhores valores”: a família, o trabalho, a disciplina, a higiene, a religião, a moralidade, a ausência de vícios (como o alcoolismo, a vida boêmia...), a não-promiscuidade etc. Lenharo (1989) chega a tratar tudo isso como um processo de “militarização do corpo”,

assaz conveniente à organização técnico-científica do universo produtivo. Nesse campo semântico, faziam-se presentes discursos relativos às boas condições de produtividade e à *eugenia da raça*, que implicavam na “(...) disseminação de um padrão de higiene sanitária e moral”. (Dutra, 1997:346)

A identidade nacional, por outro lado, deveria ser construída com a (re)descoberta das *raízes* do brasileiro, da sua verdadeira *essência*, escondida atrás do elemento popular-folclórico-sertanejo. São com esses pressupostos que se daria a campanha da *Marcha para o Oeste*, lançada oficialmente durante as comemorações de inauguração da cidade de Goiânia, em 1940. Essa “grande caminhada” inseria-se num macro-projeto de integração territorial, estreitamente relacionado à constituição do sentimento de nacionalidade. Precisava-se recuperar o *ethos autêntico, concreto*, a brasilidade *genuína*, que eram elementos dados como distantes do litoral urbanizado, do “leste”.

A *Marcha* visava sanar a necessidade de conhecer/explorar/valorizar as regiões esquecidas do país, no sentido de convertê-las em nação, o que contribuiria também para conter o excesso migratório de trabalhadores do campo para as cidades. Essa “Redescoberta do Brasil” encontrava-se investida de um grande valor afetivo e simbólico, na ânsia de encaminhar a opinião pública para o fascínio do populismo estado-novista. Nesse ritmo, a heróica figura do bandeirante, responsável pela conquista do território nacional, voltaria a habitar o imaginário coletivo, e o homem do campo encontraria abrigo nos discursos saudosos da vida na roça<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> *Marcha para o Oeste*, por exemplo, é o título de duas obras muito presentes durante o Estado Novo. A primeira, datada de 1937, trata-se de um arranjo de Villa-Lobos para uma música de Vicente Paiva e letra de J. Sá Roris, incorporada ao ensino do canto orfeônico (vide anexo 6). A segunda obra trata-se do livro concebido pelo “verde-amarelo” Cassiano Ricardo, onde o mesmo relaciona os feitos das bandeiras do século XVI com a política progressista de Getúlio Vargas.

Apesar da presença maciça do elemento simbólico na vida política, e contrariando todas as previsões de longevidade, o Estado Novo caminharia pouco a pouco para o seu fim e desfecho da Era Vargas. As causas e a progressão do término daquele governo são inúmeras. Limitemo-nos somente a uma: diante de uma forte oposição política e da opinião pública, não fazia mais sentido a manutenção de uma política interna autoritária quando, externamente, o Brasil entrava na 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial ao lado dos Aliados<sup>121</sup>, ou seja, *contra* o nazi-fascismo dos países do Eixo. Instaurada a flagrante contradição, as manobras da oposição levariam Getúlio a uma renúncia forçada a 29 de outubro de 1945, com o auxílio decisivo do General Góis Monteiro. Como se sabe, Vargas voltaria ao poder algum tempo depois (1951), eleito pelo povo, mas essa é uma outra história, que ultrapassa os objetivos deste trabalho.

Com o conteúdo exposto, procuramos ilustrar a existência de um projeto político autoritário em andamento desde a Revolução de 1930. Acreditamos que tal projeto esteve presente (e atuante) mesmo nos momentos menos favoráveis à sua efetivação, como nos anos marcados pelos impulsos de constitucionalização. Ao seu lado, haveria, sempre, toda uma propaganda ideológica preventiva direcionada às massas, a qual procurou difundir uma imagem de Brasil como nação pacífica, sem conflitos ou divergências de classe, embora ameaçada pelo comunismo. O artifício simbólico seria uma importante arma para conduzir, de modo “espontâneo”, os cidadãos para comportamentos adequados e estados de euforia/contentamento, integrando-os como base de apoio e sustentação ao processo político-econômico em curso. Ressaltamos também que tudo isso acontecia num clima de constante instabilidade social e insatisfação popular.

---

<sup>121</sup> Agosto de 1942.

Na próxima seção, procuraremos mostrar como o sistema educacional também funcionou para satisfazer as aspirações doutrinárias do Estado. Desde o início, o currículo das escolas teria se constituído de disciplinas e conteúdos estratégicos. Seria o caso da disciplina *canto orfeônico*, tornada obrigatória desde o Governo Provisório.

### 3.4. O PAPEL DA EDUCAÇÃO

Para Schwartzman, Bomeny e Costa (1984:51), a partir da década de 1930 “(...) a educação seria a arena principal em que o combate ideológico se daria”. De acordo com esses autores (1984:61), e também com Horta (1994), os princípios educacionais implantados pelo Estado Vargas sedimentaram-se, pouco a pouco, em função das pressões de grupos sociais desejosos de participar do bloco do poder. O setor pedagógico, então, seria vislumbrado como um artifício de dominação, no sentido de exercer influência sobre as mentes em escala nacional. Resumidamente, três projetos educacionais teriam manipulado os debates para a solidificação de uma escola padrão: (i) o projeto religioso da Igreja Católica, (ii) o projeto autoritário das Forças Armadas e (iii) o projeto atribuível ao pensamento de Francisco Campos, de fortes colorações fascistas.

No ideário católico, defendia-se a construção de um Estado Nacional permeado pelos princípios morais da *religião* e da *família*, onde as doutrinas e práticas cristãs funcionariam como as bússolas do comportamento social do “rebanho” nacional. Nessa caminhada pela “fé”, não foram poucas as pressões direcionadas ao governo para alcançar uma certa “graça”, ou melhor, um lugar garantido nas grades curriculares. O Exército, de marcha em marcha, apoiava-se na temática da segurança nacional,

defendendo uma pedagogia pautada em seu modelo interno, no qual a *disciplina* constituía um elemento imprescindível para a formação do “cidadão soldado”. Como ressaltam Schwartzman, Bomeny e Costa (1984:69), postulava-se a formação de uma mentalidade capaz de *pensar militarmente*, movida por princípios essenciais como a *ordem*, a *obediência*, a *hierarquia* e a *cooperação*, num sistema de constante edificação física, higiênica e moral.

Outra proposta pedagógica vinculava-se às tendências fascistas de Francisco Campos, que acabavam aglutinando o poderio moral da Igreja e a eficácia disciplinadora dos militares. No entender desse pensador (Campos, 1940), o totalitarismo seria o único regime compatível com os tempos modernos, devido ao advento da cultura de massa e de sua mentalidade. Diante desse fenômeno, somente um Estado totalitário seria capaz de controlar politicamente uma nação, o que dava à ideologia uma dimensão toda especial, ao lado da repressão física. Diante das grandes aglomerações, o poder central deveria construir “(...) um mundo simbólico capaz de arregimentá-las, unificando-as de forma decisiva, de tal forma que esse mundo simbólico se adapte ‘às tendências e aos desejos’ das massas humanas”. (Schwartzman, Bomeny e Costa, 1984:63) Nas próprias palavras de Campos, “(...) o irracional é o instrumento da integração política total, e o mito que é sua expressão mais adequada, a técnica intelectual de utilização do inconsciente coletivo para o controle político da nação”. (Campos, 1940:12) Para o pensador, essa “técnica intelectual” deveria ser praticada também na escola, local onde se formariam as mentalidades futuras.

Finalmente, podemos acrescentar a esses modelos educacionais as demandas do próprio Estado, personificado na figura de Getúlio Vargas. Aqui, valorizava-se, dentre outras

coisas, a *construção da nacionalidade*, pautada na representação da História do Brasil<sup>122</sup>, e a *memória popular*, presente em nossa cultura e tradições. Na mesma medida, esse modelo preocupava-se com a *formação cívico-patriótica* e com a preparação do indivíduo para o *trabalho*, o que não excluía – pelo contrário, incorporava – os postulados desenvolvidos pelos setores precedentes.

Sendo assim, o governo procurou arbitrar os conflitos em disputa pelo setor, submetendo às suas pretensões políticas as das demais organizações (novamente a hierarquização dos interesses). Isso implicava em vantagens para todos os lados: o exército, por exemplo, participou do poder exercendo “uma intervenção preventiva/repressiva em nome da ‘segurança nacional’”<sup>123</sup>, e se fez presente nos currículos através de disciplinas como a *Instrução Militar* e a *Educação Física*. (Horta, 1994:53) A Igreja, com a sua força catequisante, conseguiu a introdução do *Ensino Religioso* nos estabelecimentos de ensino de todo o país, através de um decreto promulgado a 30 de abril de 1931 pelo Governo Provisório<sup>124</sup>. Francisco Campos, por sua vez, pode ver pouco a pouco as estratégias simbólicas de dominação se institucionalizarem nas mais diversas disciplinas e rituais.

Assim sendo, o sistema de educação, legitimado e composto por forças morais de grande potência, contribuiu para a criação/representação de uma identidade nacional

---

<sup>122</sup> Como tratamos acima, os grandes feitos, os grandes vultos, as grandes datas.

<sup>123</sup> A idéia de segurança nacional era abrangente e se infiltrava em vários domínios (econômicos, sociais, políticos e culturais). À educação não faltaram cuidados especiais por parte das autoridades, as quais administravam, atentamente, os conteúdos ministrados. Como exemplo de controle, vale citar a transformação, em 1934, do Conselho de Defesa Nacional em Conselho de Segurança Nacional e a supremacia deste sobre o Conselho Nacional de Educação. Em outubro de 1937, foi criada uma Seção de Segurança Nacional no Ministério da Educação e Saúde (Horta, 1994:30-52).

<sup>124</sup> Esse mesmo decreto fora revogado no ano seguinte, mas, através das atividades da Liga Eleitoral Católica, que contava com representantes na Assembléia Nacional Constituinte, foram aprovadas, a 30 de maio de 1934, algumas “emendas religiosas”. Na versão final da Constituição, foram acatadas três propostas da Liga: a indissolubilidade do matrimônio, o ensino religioso facultativo nas escolas públicas e a assistência religiosa facultativa às classes armadas. (Schwartzman, Bomeny e Costa, 1984:60)

capaz de doutrinar, organizar e disciplinar as massas, beneficiando, em primeira instância, os interesses políticos do Estado. Definindo o papel da escola, num manifesto à nação de 1934, Vargas precisa:

*(...) o melhor cidadão é o que pode ser mais útil aos seus semelhantes e não o que mais cabedais de cultura é capaz de exhibir. A escola, no Brasil, terá que produzir homens práticos, profissionais seguros, cientes dos seus mais variados misteres. (Vargas, 1938:246 apud Horta, 1994:146)*

Aqui, pode-se vislumbrar, claramente, a conveniência do ensino aos novos rumos urbano-industriais, os quais requeriam uma juventude engajada na construção da nação e uma massa disciplinada para o trabalho. Noutro discurso, pronunciado por Gustavo Capanema no dia 2 de dezembro de 1937, por ocasião da comemoração do centenário do Colégio Pedro II, as diretrizes educacionais também foram delineadas. Segundo o Ministro, a educação

*(...) longe de ser neutra, deve tomar partido, ou melhor, deve adotar uma filosofia e seguir uma tábua de valores, deve reger-se pelo sistema das diretrizes morais, políticas e econômicas, que formam a base ideológica da Nação, e que, por isso, estão sob a guarda, o controle ou a defesa do Estado. (Capanema apud Horta, 1994:167)*

No âmbito escolar, a preocupação de Getúlio e de vários outros pensadores do Estado Novo para com os jovens resultava constantemente em resoluções destinadas a doutrinar essa classe, preparando-a para o futuro de acordo com a “tábua de valores” e as “diretrizes morais” do regime. Seguindo essa “filosofia”, foi criada em 1939 a Juventude Brasileira, que, em conjunto com a União dos Escoteiros do Brasil, tornou-se uma instituição dotada de um forte apelo cívico-moral-disciplinar, na ânsia de

transformar a mocidade em militantes do ideário oficial. Tais associações faziam parte das grandes cerimônias cívicas, ao lado do canto orfeônico, em desfiles e rituais patrióticos que comentaremos no capítulo seguinte.

Podemos dizer, ainda, que a conduta pedagógica oficial ia muito além dos muros escolares, imiscuindo-se na difusão da cultura e no resgate das tradições populares. Era preciso valorizar o “autêntico nacional” e combater o “mau gosto” nas artes, provenientes de culturas “estranhas/estrangeiras” ou capazes de desenvolver a intemperança nas condutas dos brasileiros. Nesse sentido, o rádio e o cinema foram elementos largamente utilizados. Em 1931, por exemplo, iniciava-se *A Hora do Brasil*, um programa que continuou no ar durante décadas. No caso do cinema educativo, pouco a pouco foram realizados diversos documentários, nos quais figuravam as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e os atos das autoridades. Em um dos vários documentos presentes no Arquivo Gustavo Capanema, da Fundação Getúlio Vargas, pode-se constatar que o cinema era capaz de

*(...) influir benéficamente sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações. Mas pode, também, ao contrário disso, agir perniciosamente, pela linguagem inconveniente, pela informação errada, pela sugestão imoral ou impatriota, pela encenação do mau gosto. (apud Schwartzman, Bomeny e Costa, 1984:87)*

A escola e as manifestações culturais foram, portanto, cenários legítimos para a exortação ao progresso e seus postulados cívico-morais, um espaço privilegiado para o incremento da ordem e um instrumento legítimo de comunicação entre governo e sociedade. A música – o canto orfeônico – não fugiu à regra: a partir de um complexo debate sócio-cultural, característico do início do século XX, ela se apresentou ao

governo Vargas como a utopia sonora de realização da nacionalidade, projeto a ser orquestrado pela “auspiciosa” presença de Villa-Lobos. Passemos, então, ao próximo capítulo, onde finalmente trataremos essa questão.

## 4

# VILLA-LOBOS E O ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO

Antes de ser abordada diretamente, a chegada de Villa-Lobos ao tablado político do Estado Vargas merece um rápido comentário sobre como a questão musical vinha se desenrolando nas décadas anteriores. Como veremos, o nacionalismo, ou melhor, a música “séria” de caráter nacional, já fermentava no interior das vontades e desejos de um determinado segmento artístico, que clamava pela interferência de um Estado forte nas questões culturais.

### 4.1. DO DEBATE CULTURAL-MUSICAL

Valendo-nos da terminologia de Wisnik (2001), o panorama das práticas musicais no início do século XX leva-nos a assistir a um verdadeiro *devassamento* do recalcado sonoro na paisagem acústico-social, resultante do processo de urbanização, da abolição da escravatura e do desenvolvimento da indústria fonográfica. Dos terreiros de candomblé às salas de concerto, passando improvisadamente pelos quintais de samba, salões de baile, saraus e, ainda, perambulando pelos cafés-cantantes, rodas de choro, festas populares, salas de cinema e teatros de revista, percebia-se espantosamente uma “caótica” efusão sonora des-governada e pluralmente constituída.

O devassamento sonoro dos grupos dominados, das expressões afro-religiosas e orgiaco-carnavalescas, espalhava-se pouco a pouco na preferência das massas populares, entretidas e apoiadas no despontar da indústria fonográfica. Nessa cadência, sufocava-se mais e mais a “elevada” música de concerto, atrelada à fina flor do intelectuário estético-burguês. As freqüentes batucadas e sincopadas rítmicas, os melodismos emocionalmente des-regrados, marcavam, assim, a ebulição lírico-báquica da *malandragem*, da boemia chorosa, mundana e seresteira, que agitava os corpos num crescente compasso desajustado e frenético.

A contra-reforma “erudita” daria-se, sistematicamente, com o *devassamento sinfonizante nacionalista*<sup>125</sup>, procedimento técnico-musical-ideológico em vias de se legitimar através de uma casta de intelectuais e compositores, meio artistas, meio políticos, tais como Mário de Andrade, Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros tantos. Com a aura da Grande Arte condenada ao desbotamento, em confronto e interpenetração com a chamada música “não-séria”, de (mau) caráter popular urbano, ganhava força nas subjetividades catedráticas a idealização de uma música “nova”, capaz de *modernamente* exprimir o “autêntico” nacional, bebendo no – e sublimando esteticamente o – folclore<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Novamente, a expressão pertence à Wisnik (2001). O autor ressalta que não está usando o termo *sinfonia* no seu sentido habitual, ou seja, como um gênero de música orquestral do século XIX. Para Wisnik (2001:162), a *sinfonização nacionalista* é amplamente entendida como “(...) conjunto de peças artísticas que obedeceu à estratégia e controle simbólico da totalidade social (...)”, o que confere ao espectro cultural uma “unidade sublimada”, posto que a união, no mesmo pentagrama, de materiais sonoros oriundos de classes sociais diversificadas produziram um “efeito de totalização”.

<sup>126</sup> É interessante dizer que, nessa ótica, a “boa” música popular até existia, mas era situada nos “inocentes” e “puros” espaços não-urbanos: o campo (com as sonoridades folclórico-sertanejas) e a aldeia (com as sonoridades indígenas). Esses espaços, dados como “concretos” e “essenciais” da brasilidade em construção, eram aqueles com os quais a nova-música-erudita-séria deveria, a princípio, se relacionar, embora muitos músicos (como o próprio Villa-Lobos) utilizavam materiais musicais também das cidades.

Nesse contexto, atormentado pela difícil conjugação entre o “moderno” e o “nacional” em construção, emergiam mega-propostas estético-políticas, como as diretrizes composicionais de Mario de Andrade<sup>127</sup>, as sugestões de Coelho Neto<sup>128</sup> e as próprias criações musicais como as de Villa-Lobos e de outros compositores, somadas às supracitadas manifestações urbanas embaladas pela indústria cultural. Nessa conjuntura multifacetada, aparentemente/musicalmente *ilegível*, arma-se um *populismo* musical apaziguante – o citado devassamento sinfônico – que, unificando *na* partitura as disparidades sonoras da *polis*, acabava por silenciar a luta de classes no interior da obra acabada.

*Grosso modo*, é o que acontece no *Choros n.º 10*, de Villa-Lobos, composição em que convivem “em harmonia” procedimentos ocidentais consagrados, cantos indígenas, batucadas, serestas e tantos outros trechos metonimicamente significantes de universos sócio-musicais diversificados, plasmados/sublimados na grande-única obra pelas mãos do músico “erudito”, nascido e criado no pentagrama; é o que acontece também no *Choros n.º 3 (Picapau)*, composição que “elabora”, na versão europeia da divisão de vozes, um tema indígena (*Nozani Ná*<sup>129</sup>), recolhido por Roquette-Pinto entre os índios Parecis. Sendo assim, a situação naquelas épocas polarizava-se da seguinte maneira:

(...) enquanto o nacionalismo musical quer[ia] implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por

---

<sup>127</sup> Expressas no conhecido *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (Andrade, 1962).

<sup>128</sup> Na obra *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, Wisnik (1983) comenta a proposta lançada por Coelho Neto na Liga de Defesa Nacional e publicada no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1922. Tratava-se de um desafio lançado aos compositores para compor um poema-sinfônico a ser intitulado *Brasil* (o ganhador receberia um prêmio de dez contos de réis), que seria revestido por uma musicalidade acentuadamente brasileira. O compositor deveria seguir um programa (uma narrativa elaborado por Coelho Neto), que expressava verbalmente uma visão eufórica de Brasil, nos moldes do descritivismo romântico.

<sup>129</sup> Esse tema, datado de 1919, foi reaproveitado no ensino do canto orfeônico na Era Vargas. Como será objeto de análise posterior, encontra-se anexado no final deste trabalho (anexo 27).

*Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento. (Wisnik, 2001:161)*

Desses tensionamentos nascem, vigorosamente, expressões e dicotomias ainda vivas, tais como: “erudito X popular”, “sério X não-sério”, “autêntico X inautêntico”, “verdadeira música popular, ou seja, o folclore da gente ‘pura’ da roça X falsa música popular, isto é, os simulacros sonoros dos guetos urbanos”, “rural autêntico X urbano massificado”, e assim por diante. As dicotomias conflituosas, contudo, encontram-se temporariamente/aparentemente suspensas e ideologicamente resolvidas pela pseudo-mestiçagem do homem branco, o mágico populista da partitura, capaz de controlar simbolicamente os fragmentos sonoros dispersos/contraditórios, representando através de sua obra uma nação musical em sintonia. Este já era um discurso pronto que se encaixaria perfeitamente na conjuntura Vargas, por ser compatível com uma imagem eufórica de país que se queria instituir.

Mencionadas as dicotomias e o silenciamento das contradições, pode-se dizer que os projetos musicais eruditos encontravam-se, na década de 1920, em situação precária, uma vez que não possuíam o apoio da indústria fonográfica, e perdiam espaço para a música dita vulgar. Segundo Cherñavsky (2003:59), “(...) as escassas casas editoras preferiam divulgar as obras mais solicitadas pelo mercado, sendo pouquíssimos os autores brasileiros que figuravam em seus catálogos”. Nesse momento, então,

*(...) a Arte culta nacionalista buscará apoio no Estado para sustentar seu litígio com a música de mercado: correspondendo a duas formas contrastantes de*

*representação do drama social, ligadas a estratégias de ideologia cultural opostas, elas disputavam a primazia da condição de pedra-de-toque musical da nação, mas em territórios de expansão desiguais.* (Wisnik, 2001:165)

E o território da *educação*, da ação pedagógica sistematizada, seria a intervenção por excelência que se esperava do Estado, no sentido de reverter o processo de “deterioração” promovido pela indústria, e salvando, assim, a “autêntica” música nacional. O compositor erudito, portanto, passaria a projetar num governo forte a perspectiva de uma reviravolta educativa, capaz de promover a música “séria”, mantendo orquestras, conjuntos de câmara, escolas superiores de música e conjuntos corais. (Cherñavsky, 2003:60) As palavras de Luciano Gallet, um músico atuante que veio a falecer precocemente em 1931, são bem representativas do que estamos dizendo. Num artigo intitulado *Reagir*, publicado em março de 1930 pela revista *Weco*, o autor, após se referir aos últimos tempos (anos 10, 20) como “um período de mal-estar visível”, onde “a impressão que se tem é que daqui a pouco a musica vae acabar” – mais precisamente a música “séria” – o autor põe a culpa de tudo na *falta de orientação*:

*(...) estamos vendo o quanto ela é geral. E ahi ha outras causas importantes que interveem. O Gôsto-Geral deve ser conduzido, amparado e desenvolvido. Como se faz para tudo; com um animal, uma planta ou uma criança. Se não é assim, decêe fatalmente. Não ha mão-gosto; ha má orientação. Que fazem os factores de educação: o Teatro, a Escola, o Concerto? Nada. E então o público não pode fazer mais que aceitar o que lhe servem.* (Gallet, 1930:3-7 *apud* Kater, 2001:209-215)  
(grifo nosso)

À parte a colocação das classes populares (o público) como uma instância bestializada ou ainda sem a capacidade de agir por conta própria (um animal, uma planta ou uma criança), é expressa a expectativa de que a educação, um dia, vai manipular o Gôsto-

Geral da nação no tocante à “boa” música. Noutro texto, datado de 1929, e retirado por Wisnik (2001) dos Recortes de Mário de Andrade presentes no IEB-USP, Villa-Lobos mostra uma preocupação semelhante à de Gallet. Vejamos um trecho:

*(...) perguntamos, então, a maneira de fazer com que o povo no Brasil tivesse uma opinião definida dos vários gêneros de música e capacidade de seleção.*  
*– A um país novo, como o Brasil, cheio de iniciativas e cavações, não sobra tempo para cuidar da formação de elementos capazes de, com abnegação e patriotismo, concorrerem para domar o **feroz instinto**, sob o ponto de vista musical, de **uma raça em pleno desenvolvimento**. Creio, porém, haver um meio de fazer nosso povo ter uma opinião própria (falo sempre sob o ponto de vista musical). É o da **patronagem absoluta do governo no sentido de uma educação popular**. (Villa-Lobos *apud* Wisnik, 2001:150) (grifo nosso)*

Novamente, temos a visão de povo como uma instância inferior, à espera de um governo que a dome, a instrua e a desenvolva. A propósito, numa conferência proferida na Argentina durante a visita de Getúlio (1935), Villa-Lobos revelou, através de alguns tópicos de sua oratória, uma verdadeira “posologia” para a ignorância generalizada que assolava o país, além da origem do “mau gosto” difundido junto às massas pelo supracitado despotar da indústria fonográfica. Vejamos tais tópicos da palestra:

*I. O declive do gosto artístico desde 1918 (armistício)*

*a) causas: vitrola, cinema, esporte e carnaval;*

*b) os efeitos: desorientação da opinião pública;*

*c) os remédios: processo de educação nas escolas públicas e particulares, nos centros proletários e nos meios sociais de diferentes categorias. (...) (Villa-Lobos, 1937c:397)*

Certamente, tais “remédios”, além de domarem o *feroz instinto* da raça brasileira, ainda não desenvolvida, poderiam tirar do ostracismo e do desconforto os compositores da

dita música de bom gosto, que passavam por terríveis dificuldades. Mas, apesar da semelhança com o pensamento de sua época, expresso também por Luciano Gallet, Villa-Lobos configurava um caso particular, pois este não seria um músico “sério” tão abandonado quanto os outros. Agraciado com o convite de Graça Aranha, através do qual participou da Semana de 1922, chamou para si desde muito cedo a atenção das elites políticas e intelectuais do país, embora as massas ainda não o conhecessem significativamente. Assim, o maestro conseguira benefícios que seus colegas de profissão, em “estado de abandono”, não desfrutavam: em 1923, obteve uma subvenção do Governo para bancar as passagens e a sua permanência em Paris por algum tempo. Essa foi, então, a sua primeira viagem para o velho mundo, onde permanecera até 1924.

Em 1927, o maestro retornou a Paris, desta vez com o patrocínio dos irmãos Carlos e Arnaldo Guinle, membros de uma abastada família de “mecenas”, conhecida na sociedade brasileira por acolher diversos eventos culturais. Estes, “(...) além de possibilitarem a sua viagem e a de sua esposa, ofereceram-lhe plenas garantias financeiras durante os anos em que permanecera na Europa”. (Cherñavsky, 2003:76)

Villa-Lobos, assim, marca a sua entrada mais incisiva nos problemas da música nacional, pois com essas viagens pode desenvolver seus estudos e muitas das suas renomadas composições. Com o seu retorno, em pleno ambiente pré-revolucionário, veremos, a partir de agora, as razões pelas quais o músico via com bons olhos a intervenção de um Estado forte, no sentido de promover a “autêntica” música brasileira.

#### 4.2. DESCONFORTO EM TERRAS TROPICAIS *VERSUS* EMPREGO NO ESTADO FORTE

Villa-Lobos chegara de sua segunda estadia na Europa em junho de 1930. Conta-se que a sua situação naquela época, no auge dos seus 43 anos de idade, não era nada boa. Possuía uma atividade financeira instável e, o mais amargo, suas obras não ganhavam público em seu próprio país, o que acentuava os anseios do músico para um rápido retorno à Europa, onde estaria a platéia à altura de apreciar as suas “ousadas” composicionais. Após uma série de concertos realizados no Recife, o maestro fixou residência em São Paulo, de onde escrevera algumas cartas para a sua primeira esposa – Lucília Guimarães –, que havia se dirigido para o Rio de Janeiro.

Nessas cartas, algumas reproduzidas no trabalho de Guérios (2003), pode-se ver claramente a situação do artista, totalmente insatisfeito com o recomeço de sua vida no Brasil. Numa primeira carta, aconselha a mulher a permanecer no Rio: “(...) acho bom tu vires para cá [São Paulo] somente no fim deste mês, porque é quando terei mais algum dinheiro e poderei agüentar com a nossa despesa do hotel aqui, que será de 50 \$ diários”. (Villa-Lobos *apud* Guérios, 2003:163) Já numa outra, mais inflamada, o músico expressa a sua *revolta* para com a sociedade carioca, aconselhando a esposa a não participar de um determinado concerto:

*(...) se te escrevo esta é para responder a uma carta tua que acabo de receber, em que me falas de um festival na Rádio com Newton [Pádua, violoncelista]. Não quero absolutamente que tomes parte em nenhum concerto sem ganhares pelo menos uns 200 \$. Se quiserem fazer algum festival, façam sozinhos, pois eu não tenho nenhum empenho em nada de minhas obras aí no Rio, a não ser ganhando dinheiro. Estou farto de “bromas” e injustiças e o Rio para mim já morreu artisticamente. Nada...*

*Nada e Nada! (...) O Newton, que tu bem sabes que eu o aprecio como um excelente amigo e esforçoso artista, me perdoará desta minha revolta, porém, mesmo em sua consideração, não quero saber de concertos no Rio, a não ser se nos pagarem como se fôssemos uns bons estrangeiros. Por conseguinte não me escrevas mais a esse respeito, e se tu tomares parte, será somente por 200 \$ no mínimo. (...) (Villa-Lobos apud Guérios, 2003:163)*

A mágoa para com a sociedade carioca – que pouco a pouco se estenderia à sociedade brasileira como um todo – fica aqui registrada em função do romântico desejo do artista de ser valorizado em seu torrão natal – o que, em sua concepção, realmente não acontecia. Para o seu infortúnio, a situação também não seria das melhores na terra da garoa: Villa-Lobos passaria a dirigir a orquestra da *Sociedade Sinfônica de São Paulo*, com a qual a sua relação seria de grande conflito. Segundo Guérios (2003:164-165), os desentendimentos com os músicos e sócios daquela instituição foram intensos, gerando atritos, piadas<sup>130</sup> e até mesmo a imputação de culpa ao maestro pela extinção da Sociedade, que teria acontecido logo após a realização da primeira temporada de concertos.

Ainda nessa questão, cabe ressaltar a recusa dos músicos em participar de uma determinada apresentação, na qual figuraria a composição [de Villa-Lobos] *Momoprecoce*. Diante da negação e animosidade dos intérpretes, o compositor recorreria à banda de música da Força Pública do Estado para que esta realizasse a sua obra. Reza a lenda que, em pouco tempo [ou mesmo poucas horas!], a partitura de *orquestra* de *Momoprecoce* se transformaria em partitura de *banda*, uma conversão um

---

<sup>130</sup> Atrito: Villa-Lobos não seria um bom regente, de acordo com os correntes comentários dos integrantes da Sociedade Sinfônica, o que causaria uma indisposição constante na relação regente/regidos. Piada: como comenta Mário de Andrade (*apud* Guérios, 2003:165), em função da ausência de confiança e credibilidade dos músicos em relação ao “mau” maestro, uma pessoa da orquestra teria se gabado “(...) de durante uma peça qualquer, ter executado em surdina o Hino Nacional brasileiro, sem que o regente percebesse!”.

tanto forçada... Villa-Lobos teria se encantado com o procedimento dos músicos militares, zelosos que eram pela disciplina e obediência, e primorosos no exercício da paciência. (Lima, 1969:161) Enfim, sem maiores detalhes, a vida do maestro na sociedade brasileira pré-revolucionária pode ser assim resumida:

*(...) ao realizar o último concerto programado para São Paulo, ainda em 1930, o compositor vivia numa situação crítica: não dispunha de recursos, já tinha composto uma vasta obra que não lhe angariava renda para conseguir sobreviver e se via obrigado a atuar como interprete de violoncelo, algo muito distante de sua realidade. Em 27 de dezembro de 1930 [agora, após a revolução de outubro], escreveu uma carta a Carlos Guinle desejando-lhe bom Ano-Novo e informando que “quanto a mim, vivo lutando como um leão (...). Armei-me de um violoncelo, e vivo dando concertos por todas as cidades de São Paulo, até obter o necessário para partir para a Europa”.* (Guérios, 2003:167) (grifo nosso)

Como se pode perceber, a “presença” de Villa-Lobos na sociedade brasileira daqueles tempos dava-se mais no plano físico que espiritual. As fugas anunciadas para o velho mundo, tema recorrente em seu discurso, denunciam o seu vislumbre pelo público estrangeiro, capaz de apreciar com mais justiça as suas composições, principalmente as ditas arrojadas, como a série dos *Choros*, o *Amazonas* (composições da década de 1920) e mesmo as nascentes *Bachianas* brasileiras (iniciadas em 1930).

No pensamento de Villa-Lobos, viver na Europa significava a possibilidade de uma relação mais respeitosa entre compositor e músicos intérpretes, coisa que não acontecia em terras brasílicas. Certamente, alguma coisa acontecera, pois o maestro aqui permaneceu o resto de sua vida, alcançando o sucesso que tanto sonhava, o qual, sabemos, reverbera na acústica nacional até a atualidade. Para entender esse fenômeno

delicado, resta-nos, agora, passar às primeiras aproximações entre Villa-Lobos e o Estado Vargas.

#### 4.3. DAS EXCURSÕES ARTÍSTICAS VILLA-LOBOS

Foi durante alguns concertos realizados em 1930 que Villa-Lobos iniciara as suas primeiras relações com o Coronel e “musicista” João Alberto de Lins e Barros, interventor nomeado para o Estado de São Paulo. Villa-Lobos, devidamente acompanhado de sua esposa – Lucília Guimarães –, teria passado a freqüentar agradáveis sarais na residência da autoridade, a qual mostrava freqüentemente as suas “habilidades” pianísticas, executando peças de Mozart (*et al.*). Dizia-se que o interventor possuía grande sensibilidade artística, o que teria contribuído para a sua disposição em patrocinar um projeto “entusiasta”, imbuído da cívica missão de proclamar a “independência da arte brasileira”. Seria, então, a partir desses contatos (entre músico e autoridade) que teria nascido a *Excursão Artística Villa-Lobos*, destinada a divulgar a “verdadeira música” no interior do Estado de São Paulo. Numa incessante maratona, foram percorridas mais de 60 cidades a partir de janeiro de 1931, nas quais um grupo de músicos renomados, liderados por Villa-Lobos, se empenhou na realização de palestras e concertos patrocinados pelo interventor.

Segundo Guimarães (1972:175), o grupo era composto por: Guiomar Novaes, Antonieta Rudge Müller, Souza Lima [pianistas], Maurice Raskin [violonista belga que veio da Europa com Villa-Lobos], Nair Duarte Nunes e Mme. Gonçalves [cantoras] e Lucília Guimarães Villa-Lobos [esposa do compositor e pianista]. O repertório variava entre obras do próprio maestro, composições eruditas universais, peças folclóricas e muitas

outras de caráter nacionalista. Alguns anos depois, Villa-Lobos (1937b:11) comenta da seguinte maneira a sua saudosa *Excursão de Propaganda*:

*(...) não foi sinão com o objetivo de semear o gosto pela música pura que, em 1930, organizei uma excursão por mais de sessenta cidades do interior de S. Paulo, fazendo conferências com piano, violoncelo, violão, violino, córos ou orquestra. Em cada cidade, auxiliado pelas autoridades administrativas, antes da chegada da caravana artística, fazia distribuir, aos cétricos dessas grandes idealizações, cuja realização se esteia numa força de vontade tenaz e num profundo espírito de sacrifício – folhetos com algumas ponderações.*

*Não era meu intento focalizar minha obra, nem tampouco obrigar a compreenderem minha orientação artística, mas, apenas, entusiasmar a nossa gente, mostrando-lhe o que sabemos que vive conosco, mas que nunca vemos. Fui, em companhia de diversos “virtuosos” patricios, proclamar a força de vontade artística brasileira e arregimentar soldados e operários da arte nacional – dessa arte que paira dispersa na imensidade do nosso território para formar um bloco resistente e soltar um grito estrondoso capaz de ecoar em todos os recantos do Brasil: INDEPENDÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA.*

Além de marcar a entrada do Estado nas questões nacionais-musicais, tutelando acontecimentos artísticos e unificando os elementos dispersos da cultura – tudo aquilo que a música “séria” queria –, a caravana mostra intrinsecamente uma disposição entusiástico-patriótica. Muitas vezes, chegando às cidades por onde passava, a *tournée* fazia o seu “grito estrondoso” ecoar nos discursos oficiais de recepção. Como exemplo de calorosa boas-vindas, encontra-se anexado neste trabalho (anexo 31) o discurso de apresentação da caravana ao povo do município de Assis, a 31 de agosto de 1931, onde se comemora, através daqueles “bandeirantes da arte musical”, “a realização do branco brasileiro”, ou melhor, a “aclamação dum povo novo no nome dum punhado de artistas nossos”...

As atividades patrocinadas pelo governo não terminavam por aí. Em 1931, paralelamente às excursões artísticas, iniciava-se a era das grandes concentrações orfeônicas, cada vez maiores e bem organizadas. No mês de maio realizou-se, pela primeira vez na América do Sul, “(...) uma autêntica demonstração orfeônica de caráter cívico, sob o patrocínio do interventor paulista, coronel João Alberto”. (Villa-Lobos, s.d.:43) Integrou a solenidade uma massa coral composta por professores, acadêmicos, alunos, soldados e operários, os quais atingiriam, aproximadamente, a cifra de 12.000 vozes. Contudo, na avaliação de Cherñavsky (2003:88), o número chegara a 60.000 pessoas, contando com os ouvintes, que eram muitas vezes convidados a participar da cantoria. Para contaminar os ânimos dos “céticos dessas grandes idealizações”, a divulgação do acontecimento foi organizada em grande estilo. Como ressalta Villa-Lobos (s.d.:43),

*(...) a propaganda desse belo certame de canto coletivo em grande conjunto (...) foi feita por meio de prospectos e folhetos exortativos, lançados por aviões e distribuídos largamente nas escolas, academias e em todos os centros de estudo e de trabalho da juventude, provocando um movimento de entusiasmo em todos os meios culturais. Foi o meio pelo qual a música pôde penetrar em todas as camadas sociais, e dada a sua qualidade estritamente brasileira – porque desde o início procurei dar uma feição nacional aos programas elaborados para uso das escolas – o canto orfeônico tornou-se, desde então, um fator importantíssimo de difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional entre a massa popular e entre as novas gerações<sup>131</sup>.*

À parte o intenso componente nacionalista/populista, Villa-Lobos tinha nessas concentrações a grande oportunidade de mostrar/realizar seus projetos artísticos, sendo, desse modo, (re)conhecido pelo grande público. Pouco tempo antes, vale lembrar, o

---

<sup>131</sup> Encontra-se anexado neste trabalho (anexo 32) um exemplo de um dos vários prospectos utilizados por Villa-Lobos (1969:115).

maestro encontrava-se praticamente ignorado pelas massas, suas obras não eram devidamente apreciadas e ele próprio tinha de assumir, a duras penas, todo o ônus (psíquico e financeiro) da realização de seus concertos. Com a entrada do Estado na questão, os tormentos psíquicos e financeiros vão ficando no passado. Ainda assim, o maestro demoraria a abandonar a obsessão de retornar à Europa.

Em carta endereçada a Arnaldo Guinle, em fevereiro de 1931, confidencia: “(...) farei todo o possível para viajar à Europa tão rápido quanto possível, pois você bem sabe que eu tenho que morar em outro meio, onde eu possa trabalhar com tranquilidade”. (Villa-Lobos *apud* Guérios, 2003:174) Como se vê, mesmo já à frente das caravanas artísticas, tais realizações ainda não foram suficientes para convencer Villa-Lobos a permanecer no país. O encorajamento definitivo resultaria, em primeiro lugar, do entusiasmo arrebatador das concentrações orfeônicas, realizadas ao longo de 1931, momento de máxima comunhão entre o artista e as massas populares. Em segundo lugar, a opção pelo Brasil seria também um resultado da institucionalização definitiva do ensino musical nas escolas, que tratamos a partir de agora.

#### 4.4. O ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO

Em fevereiro de 1932, com as raízes já fincadas em solo pátrio, Villa-Lobos enviou um *Apelo*<sup>132</sup> a Getúlio Vargas (anexo 33), reivindicando a “(...) proteção do governo às nossas artes”, fazendo-o ver a precária condição dos artistas brasileiros, até então “(...) bem pouco cuidados pelos nossos governos passados”. Nesse documento, a música

---

<sup>132</sup> Esse *Apelo* foi reproduzido no *Jornal do Brasil* de 12 de fevereiro de 1932. No entanto, o texto do documento fornece a referência exata, como se nota nas palavras de Villa-Lobos: “(...) hoje, dia **1º de fevereiro de 1932**, espero que Vossa Excelência irá decidir, com acerto, a verdadeira situação das artes no Brasil”.

ganha um destaque especial, definindo-se como a expressão artística “(...) que melhor poderá fazer a propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros”. Ao final, sugere-se a criação de um *Departamento Nacional de Proteção às Artes*, capaz de sanar as carências acumuladas durante os “tempos de abandono” da República Velha.

Com esse texto audaz, provavelmente encorajado pelo sucesso das primeiras concentrações orfeônicas e pela “bravura” das caravanas artísticas, a simpatia do presidente daria, enfim, provas mais concretas de sua “sensibilidade”. A **1.º de fevereiro de 1932** – curiosamente a mesma data inscrita no *Apelo* –, a SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) foi criada no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, através do decreto n.º 3763. (Horta, 1994:182) Ainda no mesmo mês, Villa-Lobos foi convidado pelo Secretário de Educação do Distrito Federal – Anísio Teixeira – para formular um plano de Educação Musical e canto orfeônico para o Rio de Janeiro.

O convite visava solucionar e definir as várias questões que se colocavam de início, como, por exemplo, os processos a serem adotados pela Secretaria de Educação para o ensino do canto orfeônico, a direção e a sistematização dessa disciplina, a elaboração de uma orientação metodológica nacional, a seleção do repertório adequado e, enfim, a formação de educadores especializados para esse projeto simultâneo de “arte e civismo”. Dentro da trajetória de implantação e afirmação do canto coletivo, esse seria, então, o próximo passo a ser dado, uma vez que já estaria definida “(...) a solução para o caso da formação de uma consciência musical no Brasil, e para a **utilização lógica da música** como um fator de civismo e disciplina coletiva (...)”. (Villa-Lobos, s.d.:27)

(grifo nosso) Com o citado convite, Villa-Lobos passou a exercer o cargo de superintendente da SEMA, ali permanecendo por alguns anos.

No intuito de desenvolver a disciplina, a educação moral e artística dos alunos das escolas municipais e particulares, a SEMA organizou um *Plano Geral de Orientação*, pautado nas seguintes diretrizes:

*a) Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico ao Magistério Municipal e interessados estranhos ao mesmo; b) Comissão Técnica Consultiva para o exame das composições a serem adotadas; c) Programas anuais detalhados, da matéria a ser ensinada; d) Escolas Especializadas; e) Orfeões escolares artísticos; f) Orfeão de Professores; g) Concertos escolares; h) Organização de repertório, discoteca e biblioteca de músicas nas escolas; i) Seleção e distribuição de hinos e canções, de modo que a música esteja relacionada na vida, dentro e fora das escolas; j) audições dos orfeões nas escolas e em grandes conjuntos; k) Clubes musicais nas escolas; l) Salas-ambientes; m) Alunos-regentes; n) Concílio cívico-intelectual e artístico, formado por um grupo de professores do magistério municipal. (Villa-Lobos, 1937b:14)*

Dentre tantos tópicos, a primeira realização efetiva da SEMA tratou-se do *Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico* (ou *Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino do Canto Orfeônico*), destinado a implementar e difundir *rapidamente* a prática de ensino musical nas escolas do distrito federal. A aula inaugural realizou-se a 10 de março de 1932, e matricularam-se inúmeros candidatos da rede municipal. A iniciativa visava familiarizar os professores do magistério público com a prática da teoria musical e com a técnica dos processos orfeônicos a serem empregados. Nessa perspectiva, o *Curso* foi dividido em 4 níveis (Villa-Lobos, 1937a:69 e 1937b:14):

1.º) Curso de declamação rítmica – Califasia.

- 2.º) Curso de preparação do ensino do Canto Orfeônico.
- 3.º) Curso especializado de música e Canto Orfeônico.
- 4.º) Curso de prática do Canto Orfeônico<sup>133</sup>.

Certamente, dada a necessidade relâmpago de vulgarizar o ensino musical, os professores não chegariam a um alto grau de qualificação profissional, algo impossível de acontecer quando se é totalmente leigo no assunto. Mas, por outro lado, como ressalta Contier (1998:30), a SEMA poderia/deveria “(...) zelar pela execução rigorosa e correta dos hinos oficiais ‘e incentivar o gosto pelas demais canções de caráter cívico’”. Essa seria, então, a tônica dos primeiros passos de um grande projeto educativo, sugestionado ao Estado desde 1931, através das realizações “heróicas” de Villa-Lobos.

O sucesso desse início de atividades e o futuro promissor nelas projetado pela direção do país acarretaram no decreto 19.890, de 18 de abril de 1932, que tornava *obrigatório* o ensino do canto orfeônico em todas as escolas do Distrito Federal. O Governo Provisório, certamente, num momento pós-revolucionário extremamente delicado, tinha plena consciência da capacidade de mobilização *afetiva* da música e da sua estreita relação com o primado da *disciplina*. Ao mesmo tempo, a *comunhão* simbólica de ânimos decorrente da prática coral seria capaz de representar o espírito da pátria em construção, traduzido sonoramente num todo harmônico abrilhantado pela regência do maestro-chefe.

A contaminação simbólica daí resultante seria perfeitamente vislumbrada como *uma* das muitas frentes de atuação da política ideológica do Estado. Nesse sentido, o universo

---

<sup>133</sup> A título de ilustração, e também como documento importante para a nossa análise musical realizada no Adendo, encontra-se no anexo 34 os programas completos destes 4 níveis dos *Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento*.

sonoro orfeonizado viria celebrar a derrocada da República Velha, e congregar, ao mesmo tempo, as massas na construção lírica de uma *História* nova, orquestrada nos compassos populistas do novo regime. Em maio de 1932, no embalo da mesma cadência, criava-se o *Orfeão de Professores do Distrito Federal*, destinado a fornecer aos futuros educadores e à sociedade um modelo de execução das peças musicais. Villa-Lobos assumiu o cargo de “Diretor Artístico Perpétuo do Orfeão de Professores”, após a insistência dos seus integrantes, muitos dos quais eram alunos das primeiras turmas do Curso de Pedagogia.

Ao se integrar no Orfeão, o professor-educador-cantor deveria incorporar o seguinte juramento (elaborado por Roquette-Pinto), presente no cabeçalho do livro de compromisso: *prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando*. Tais palavras, mais tarde (por volta de 1940), serão assim comentadas por Villa-Lobos: “(...) essa legenda admirável, pode bem sintetizar o espírito com que é praticado o canto orfeônico no Brasil, e simbolizar a disciplina e a força espiritual de que virão impregnadas as futuras gerações brasileiras”. (Villa-Lobos, s.d.:46) Desde o início, as atividades do *Orfeão* deram-se de maneira intensa e diversificada: passaram a integrar, por exemplo, algumas apresentações gratuitas para operários e/ou parcelas mais pobres da população<sup>134</sup>, os chamados Concertos da Juventude, as demonstrações destinadas aos pais de alunos, autoridades estrangeiras etc. O repertório era igualmente variado, incluindo, além de canções cívicas e patrióticas, composições da chamada música universal e de caráter folclórico.

---

<sup>134</sup> Vide anexo 35, relativo a um convite ao domingo de música dos operários, distribuído antecipadamente a essa classe.

A partir de abril de 1932, enfim, com a atenção significativa das autoridades públicas, a disciplina *canto orfeônico* teria entrado cada vez mais nas instituições de ensino da capital, gerando uma crescente demanda de professores aptos a ministrá-la. De acordo com Villa-Lobos, após os primeiros resultados no Distrito Federal, um apelo foi enviado aos interventores e Diretores de Instrução de todos os Estados do Brasil, estimulando-os a seguir o modelo da SEMA, tornando a educação musical um instrumento de propagação da disciplina coletiva e do civismo. A iniciativa não tardaria a render frutos: muitos Estados acataram a proposta e, assim, a SEMA passou a aceitar matrículas de professores oriundos de outras regiões, nas quais o ensino da música passaria a fazer parte do dia-a-dia escolar. (Villa-Lobos, 1937b:33 e s.d.:55-56)

Em 1933, surgia outra iniciativa, movida pelo recorrente desejo de “elevar o nível artístico das massas”: alguns músicos de orquestra resolveram formar uma sociedade cooperativa, embalados pelos novos ventos da arte nacional. Fundava-se, assim, a *Orquestra Villa-Lobos*, que passaria a contar com a sua própria Temporada Oficial, exibindo-se nas mais diversas ocasiões e locais. Como de praxe, o maestro foi o convidado de honra para o exercício da direção administrativa. Conforme consta num documento pesquisado por Cherñavsky (2003:96), o convite feito a Villa-Lobos pelos músicos dava-se sob a seguinte conclamação:

*(...) considerando que somente a abnegação a uma força de vontade absoluta de cada um de nós, dirigido por uma cabeça que já tenha dado provas cabais e públicas no Brasil e estrangeiro, de um poder de orientação, capacidade enérgica e oportuna de ação e realização, com completa isenção de credos artísticos e ligado por laços de amizade, simpatia e admiração, ao meio social, político e administrativo oficial, para que também com estas credenciais, possa nos servir de*

*intermediário e patrono da nossa classe, pugnando pelo mais justo interesse da nossa causa, artística e material (...)*<sup>135</sup>

Desse modo, Villa-Lobos, pouco tempo depois de passar por sérias dificuldades financeiras, tornava-se o patrono *por excelência* de uma Orquestra homônima e de um Orfeão de Professores, resultado do prestígio que vinha adquirindo como superintendente da SEMA. Nessa época, como se pode notar, o apadrinhamento do músico a iniciativas artísticas projetava-se muitas vezes como garantia de sucesso para os seus organizadores. Se somamos a isso todas as realizações precedentes, tem-se uma idéia clara da emancipação da questão musical nos problemas nacionais, a sua acolhida pelo Estado, assim como a dimensão estratégica dessa arte para a construção de uma identidade conveniente ao projeto político-autoritário de Vargas.

A 14 de julho de 1934, através do decreto n.º 24794, o Governo Federal tornou obrigatório o ensino do canto orfeônico em todos os estabelecimentos de ensino primário e secundário do país. Note-se que, enquanto se discutia a questão do ensino religioso, enquanto se polemizava em torno de quais disciplinas militares inserir ou não no sistema escolar, o canto coletivo instaurava-se praticamente sem nenhuma objeção, parecendo gozar de um consenso absoluto, uma vez que a sua prática tendia a agradar a todos os extremos do debate educativo. Nesse sentido, os hinos de Villa-Lobos já povoavam o imaginário do país antes mesmo da obrigatoriedade de se cantar o Hino Nacional, fato ocorrido a 1.º de outubro de 1936, através da lei n.º 259. (Horta, 1994:183)

---

<sup>135</sup> Documento arquivado no Museu Villa-Lobos – pasta 68 – ed.civ.art./outras inst.ens. – HVL 04.04.01.

Passado o golpe de 1937, a importância da arregimentação coral para a ofensiva ideológica do governo aumentou ainda mais, aliada a outros procedimentos e frentes de atuação. Segundo Horta (1994:169),

*(...) uma vez definidas as orientações do Estado Novo com relação aos diferentes níveis de ensino e as iniciativas destinadas a fazer com que a escola funcionasse “não apenas como órgão de socialização da criança e do adolescente, mas precisamente como centro de preparação integral de cada indivíduo, para o serviço da Nação”, o Ministro da Educação ocupa-se de três questões importantes na perspectiva de utilização da educação como instrumento a serviço da ideologia autoritária: a Educação Física, a Educação Moral e o Canto Orfeônico.*

Nesse período de intensa propaganda ideológica e ação repressiva, Villa-Lobos trabalhou com “entusiasmo e bravura”: além de planejar, orientar e desenvolver o ensino da música nas escolas, o Super-intendente realizou conferências dentro e fora do país<sup>136</sup>, publicou materiais de cunho didático pela maquinaria do Estado e produziu documentos-relatórios explicativos de suas atividades realizadas desde 1930<sup>137</sup>. Ao mesmo tempo, torna-se interessante lembrar, com o auxílio de Contier (1998:21), a intensa aparição do maestro “(...) em todos os jornais e revistas do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais”, munido de declarações “(...) às vezes bombásticas ou mentirosas (...)”. Não obstante todo o *glamour*, a marcha do canto coletivo não terminava nesse compasso.

---

<sup>136</sup> Como exemplo, citamos sua ida a Buenos Aires (1935), ao Congresso de Educação Musical em Praga (1936) e sua estada em Montevideu (1940). O Congresso de Praga foi, certamente, a viagem mais significativa: na companhia do Diretor da Escola Nacional de Música – Antônio Sá Pereira – Villa-Lobos incumbiu-se de fazer a propaganda dos processos orfeônicos adotados no Brasil, sob designação e patrocínio do Estado brasileiro. Aproveitando essa viagem, o maestro participou de eventos e reuniões em Berlim, Barcelona, Paris e Viena. (Cherñavsky, 2003:98)

<sup>137</sup> Os documentos-relatórios (encontrados através de pesquisa realizada no Museu Villa-Lobos, situado na cidade do Rio de Janeiro) foram de fundamental importância para este trabalho, como se pode notar pelas citações recorrentes das falas oficiais de Villa-Lobos. Estas fazem parte, principalmente, (i) do documento-livro *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas* (Villa-Lobos, s.d.) publicado, ao que parece, por volta de 1940-41 pelo DIP, (ii) do *Programa do Ensino de Música* (Villa-Lobos, 1937a) e (iii) do relatório sintético *O Ensino Popular da Música no Brasil* (Villa-Lobos, 1937b).

Com o Estado Novo, o ensino da música seria aos poucos redimensionado para conquistar incisivamente a totalidade do território brasileiro. Isso porque, apesar de já ser dado como obrigatório, esse ensino ainda não contava com os meios suficientes para fazer valer a lei. Sendo assim, a 21 de maio de 1938, através do Decreto n.º 6.215, a SEMA deixava de existir, passando a funcionar em seu lugar o Departamento de Música da Faculdade de Educação do Distrito Federal. Villa-Lobos tornou-se, como de costume, o Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação. Aí situado, dava continuidade ao seu trabalho, orientando o ensino de música e canto orfeônico em todas as instituições de ensino ligadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura. (Cherñavsky, 2003:119-120)

Essa emancipação do canto coletivo, destinada a alargar a paisagem sonora do Estado Novo, leva-nos a citar outros dois fatos importantes, ocorridos a partir de 1942, e com os quais finalizamos o nosso panorama cronológico. Trata-se da criação do *Conservatório Nacional do Canto Orfeônico*, através do decreto-lei n.º 4993, de 26 de novembro de 1942, e da reforma Capanema (Leis Orgânicas do Ensino). (Feliz, 1998:36)

A criação de um Conservatório voltado exclusivamente para a prática cívico-coral, em detrimento de outras práticas educativo-musicais, além de acusar uma demanda nacional de organização dessa disciplina, revela ainda a estratégica função desse saber para o controle e integração das massas no processo político em curso. Villa-Lobos tornou-se o responsável pelos afazeres da instituição, sendo nomeado o seu primeiro diretor. De acordo com Cherñavsky (2003:125), as primeiras atribuições do Conservatório seriam:

*(...) a formação de professores de canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e secundário, a elaboração das diretrizes técnicas que iriam presidir o ensino do canto orfeônico em nível nacional, a elaboração de pesquisas visando a restauração de canções cívicas que representassem a expressão artística legitimamente brasileira, o recolhimento de canções folclóricas e a gravação de discos de canto orfeônico dos hinos cívicos e de músicas patrióticas populares que fizessem parte do repertório cantado pelas crianças das escolas de todo o país.*

Sendo assim, o Conservatório surgiria para expandir e coroar as atividades realizadas pela SEMA, reverberando na caixa acústica da nação a sonoridade estético-política do Estado Novo. Quanto às Leis Orgânicas do Ensino, decretadas entre 1942 e 1946, elas tornaram a disciplina *canto orfeônico* parte integrante do primeiro ciclo do Ensino Secundário, do Ensino Primário e do Ensino Normal, aumentando ainda mais o seu domínio de influência (Feliz, 1998:38)<sup>138</sup>. Villa-Lobos participava de todos os debates com extremo afinco e, não fosse a queda do regime, certamente teria realizado de modo pleno os seus objetivos: semear orfeões em todos os recantos da unidade nacional.

Com a destituição de Getúlio, em 1945, as atividades educativo-musicais foram “ralentando” de modo gradativo, já sem as impetuosas demonstrações em praças públicas e estádios de futebol. Em dezembro de 1947, o maestro afastaria-se definitivamente do seu cargo no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, passando a dedicar-se a atividades puramente artísticas. Pode-se dizer, aqui, sem sombra de dúvidas, que o maestro deixava a Era Vargas bem melhor do que entrara: além de um emprego nada inoportuno, para quem se encontrava em condições bastante precárias, o compositor recebera diversas homenagens após 1940. Dentre elas:

---

<sup>138</sup> Em relação à divisão em ciclos dos ensinos Primário, Secundário e Normal e os detalhes da distribuição da disciplina *canto orfeônico* dentro da estrutura curricular, ou seja, em quais séries dos ciclos ela está presente, reenviamos o leitor ao trabalho realizado por Feliz (1998), no qual a questão é tratada com maiores detalhes.

*(...) o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova Iorque (1943), o título de doutor em Leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles (1944), o Prêmio de Música pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (1946), tornara-se membro correspondente do Instituto da França (1952) e recebeu o título de Cidadão Paulistano (1957).* (Cherñavsky, 2003:130)

E, se quisermos continuar, a lista se repete *ad infinitum*: Villa-Lobos tornou-se, nas míticas musicológicas e culturais da nação, na vida e na morte, o representante legítimo da música brasileira, o produtor incomparável da arte autenticamente nacional<sup>139</sup>. Como já foi dito, a popularização e mitificação do maestro têm como sociogênese as grandes concentrações orfeônicas, que tomavam parte nos rituais comemorativos da pátria. Nas próximas linhas, portanto, comentamos brevemente a significação desses eventos.

#### 4.5. AS CONCENTRAÇÕES ORFEÔNICAS

As grandes manifestações orfeônicas, realizadas em teatros, praças públicas e estádios de futebol, aconteciam geralmente em datas e ocasiões cívicas, como nos dias “(...) da Bandeira, da Pátria, Pan-Americana, da Independência, da Música, da Árvore, etc...”. (Villa-Lobos, 1937b:12) De acordo com o maestro, esses mega-acontecimentos possuíam uma importante finalidade:

*(...) provar o progresso cívico das escolas, pois que a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clinica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens. Devemos, pois, considerar cada uma dessas demonstrações como “aula de civismo” não só para os escolares, mas, principalmente, para o povo,*

---

<sup>139</sup> Guérios (2003:27-34) mostra com mais detalhes o processo de entronização do maestro, que perdura até os dias de hoje, sendo o mesmo homenageado diversas vezes durante a história, como: no samba-enredo de 1966 da Estação Primeira de Mangueira, no samba-enredo de 1999 da Mocidade Independente de Padre Miguel, com o estampamento de sua face na cédula de 500 cruzados, em 1986 etc.

*cuja prova da sua eficiência está justamente no visível progresso que, de ano a ano se observa nas atitudes cívicas do nosso povo.* (Villa-Lobos, 1937b:12)

Façamos um pequeno parêntese: não podemos deixar de notar, na retórica de Villa-Lobos, as ideologias positivistas/evolucionistas acerca do “atraso do brasileiro”, bastante difundidas no final do século XIX e início do século XX, tal como elucidada Ortiz (1985). Esse autor comenta as reflexões de pensadores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodriguez, que apontam fatores como a *raça* (o dilema da união entre o branco, o negro e o índio) e o *meio* (climático e geográfico) como os responsáveis pelo entrave da evolução do país. Nessa perspectiva (racista), a mestiçagem<sup>140</sup> é encarada como um problema a ser resolvido com a constituição de uma identidade nacional calcada em parâmetros ocidentais, o que implicaria num branqueamento da raça brasileira. No já mencionado *Apelo* a Getúlio (anexo 33), e em outros trechos de discursos como a citação anterior, constata-se a recorrência desse tipo de conteúdo tão caro àqueles tempos. Na carta ao Presidente, o preconceito fica explícito na parte em que o maestro institui a música como um fator de constituição da personalidade nacional, “(...) processo este que melhor define uma raça, **mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição**”. (grifo nosso) Mas, voltemos às grandes concentrações orfeônicas.

As “aulas de civismo” vinham, portanto, prestar contas à sociedade brasileira dos avanços do ensino musical. Como tinham um caráter popular, marcado pela (con)vivência emotiva dos símbolos nacionais, as concentrações transformavam-se, ao mesmo tempo, num “cartão postal” do Estado, diferenciando-o dos governos

---

<sup>140</sup> A mestiçagem, na ótica positivista preponderante da virada do século XIX para o seguinte, significava a incidência da raça negra e indígena na identidade nacional. Nesse ideário, tais raças seriam “indolentes”, pouco afeitas ao raciocínio lógico e, portanto, distantes da possibilidade do “progresso”. Daí o caráter racista daquelas ideologias.

precedentes, uma vez que a atual agência de poder progrediria atrelada à revolução artística das massas. Os panegíricos alucinantes dos emblemas patrióticos e as saudações a Getúlio Vargas<sup>141</sup> eram marcas registradas desses eventos, nos quais espetacularizava-se, sobretudo, a conquista ideológica da população. Os eventos contavam, sempre, com a presença de autoridades do alto escalão (inclusive o Presidente da República), lançando eloqüentemente os seus discursos populistas.

Como já foi dito, a primeira demonstração orfeônica ocorrida na América do Sul realizou-se em 1931, com o patrocínio do interventor do Estado de São Paulo. Após esse marco, outras tantas se sucederam, como, por exemplo: a demonstração de 18.000 vozes, a 24 de outubro de 1932, realizada no estádio do Fluminense Futebol Clube (Rio de Janeiro); os concertos educativos de 1933, em particular a comemoração do dia da Música e em louvor de Santa Cecília, no dia 26 de novembro (2.000 músicos civis e militares e mais de 10.000 vozes) e várias outras.

Após a deflagração do Estado Novo (1937), a freqüência dessas solenidades comemorativas aumentou e, com ela, o respectivo número de vozes e participantes. Essas grandes cerimônias cívicas, destinadas sempre a uma confraternização político-moral, passaram a constituir o sintoma aparente e propagandístico da eliminação dos conflitos sociais. Nessa toada, os jovens<sup>142</sup> embarcavam assimilando um *Brasil Novo*: de ordem, de paz e cooperação na construção do futuro. A Semana da Pátria, por exemplo, organizada anualmente nos dias próximos ao 7 de setembro, convertia-se na expressão máxima dessas realizações figurativas. Entre paradas militares, discursos do presidente

---

<sup>141</sup> Vide anexo 30.

<sup>142</sup> A preocupação de Getúlio e de vários outros pensadores do Estado Novo para com os jovens, sempre resultou em resoluções destinadas a doutrinar essa classe, preparando-a para o futuro. À parte o canto orfeônico, podemos citar a presença da *União dos Escoteiros do Brasil* e, também, a criação da *Juventude Brasileira*, em 1939. Tratavam-se de instituições dotadas de um forte apelo cívico-moral-disciplinar.

e fogos de artifício, a Juventude Brasileira seguia entoando as notas vibrantes do *Brasil Maior*, direcionando a Getúlio as reverências simbólicas e a sua gratidão eterna<sup>143</sup>.

Sob a regência de Villa-Lobos, vestido de azul brilhante, as apresentações corais ocorriam sempre na chamada Hora da Independência, afixada anualmente nos dias 7 de setembro, às 4 horas da tarde. De todos os eventos que integravam a Semana da Pátria, esse era o único que se mantinha intocável em todos os anos. (Cherñavsky, 2003:108)

Getúlio Vargas fazia a sua aparição messiânica geralmente em dois momentos da programação: na formatura da Juventude Brasileira e na citada Hora da Independência.

Contudo,

*(...) somente neste último falava à Nação. Aproximadamente na metade da apresentação de canto orfeônico – todos os anos – Getúlio proferia seu discurso, sua oração em comemoração às festas da Independência. Logo depois, retomava-se a cantoria das crianças.* (Cherñavsky, 2003:109)

No dia 7 de setembro de 1940, o coro atingiu uma marca de 40.000 vozes, acompanhadas de 1.000 músicos de banda no estádio do Vasco da Gama. Afora o número de cantores e instrumentistas participantes, é necessário considerar os vários setores da sociedade civil que também se faziam presentes: as famílias das crianças, os operários, os militares etc. O planejamento desses espetáculos, atribuídos ao Ministério da Educação, prescindia de cuidados especiais e rigor absoluto, uma vez que toda a reputação ou *ethos* do Estado Novo projetava-se e reforçava-se naqueles acontecimentos. Nada poderia, portanto, sair errado. Com relação à solenidade acima mencionada – 1940 –, Contier nos informa:

---

<sup>143</sup> Além da composição *Saudação a Getúlio Vargas* (anexo 30), as ovações e a gratidão ao Chefe da Nação podem ser claramente percebidas no hino *Juramento* (anexo 7). Nesta última, nota-se também a referência aos jovens, à mocidade, ao menino, ao rapaz.

*(...) Villa-Lobos foi assessorado por uma Comissão Central da Secretaria Geral de Educação e Cultura, constituída por 11 membros (coronéis, professores e técnicos). Foram previstas quotas para merendas dos escolares, sistema de transportes e serviço de assistência médica. Relacionaram-se todos os professores e suas respectivas tarefas – tais como: organizar os alunos nas arquibancadas, distribuir bandeiras e folhetos, entre outros encargos. Previram-se os locais de desembarque dos ônibus, bondes e trens dos alunos vindos da zona Norte e Sul; preestabeleceram-se todos os ensaios a serem realizados nas escolas, a partir de 17 de agosto, sob a supervisão geral de Villa-Lobos; cuidou-se das organizações das bandas – dos Fuzileiros Navais, do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar, entre outras – fez-se a relação completa dos nomes das escolas participantes, com os respectivos números de alunos e alunas, estabeleceu-se a ordem de saída de cada escola do estádio após o espetáculo; além de uma infinidade de outros detalhes. (Contier, 1998:68)*

Sendo assim, pode-se dizer que o caráter educativo dos orfeões ultrapassava as salas de aula, fazendo-se ouvir – pelo menos era essa a intenção – em todos os espaços de convivência da nação. A partir de agora, procuramos não nos atermos tanto em decretos e datas para falarmos um pouco mais sobre a *finalidade* do ensino da música, tal como arquitetada pelas instâncias de governo. Mais especificamente, pretendemos enfatizar as expectativas projetadas na vulgarização do canto coletivo, ressaltando-as através da palavra oficial de Villa-Lobos. Nesse sentido, nunca é demais reiterar que as citações aqui utilizadas *não* dizem respeito ao músico, ao compositor ou ao “teórico” musical, tão admirado pela musicologia nacional e pelos entusiastas da cultura, mas dizem respeito, sobretudo, ao indivíduo que inter-age num espaço discursivo socialmente estabelecido, a saber, o de agente político-administrativo-deliberativo da engrenagem estatal<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Se usamos expressões como “músico”, “maestro” ou “compositor” em diversos momentos deste trabalho, referindo-se a Villa-Lobos, é somente como uma estratégia textual destinada a evitar repetições exaustivas de um mesmo termo.

#### 4.6. SOBRE A FINALIDADE DO ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO

No prefácio do seu *Programa do Ensino de Música* (1937a:7), Villa-Lobos relata que seus primeiros cuidados após ser nomeado, em 1932, condutor das práticas orfeônicas, foram “(...) a especialização e aperfeiçoamento do magistério, e a propaganda, junto ao público, da importância e utilidade do ensino da música”. Essa propaganda foi feita através da distribuição de prospectos, “(...) nos quais a finalidade prático-cívico-artística do orfeão era apresentada em frases curtas, incisivas e exortativas e em linguagem clara e acessível”. (Villa-Lobos, 1937b:10)

Em linhas gerais, a orientação educacional traçada para as escolas respondia à demanda de três finalidades básicas: *disciplina*, *civismo* e *educação artística*. (Villa-Lobos, 1937a:9 e 1937b:23) No entanto, são vários os fragmentos de discurso do maestro em que o caráter cívico-moral-disciplinar do ensino musical é colocado, explícita ou implicitamente, como meta principal, ficando em segundo plano a educação artística ou musical propriamente dita<sup>145</sup>:

*(...) o canto orfeônico é o propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso para o despertar de bons sentimentos humanos, não só os de ordem estética como os de ordem moral e, **sobretudo**, os de natureza cívica. Influxo junto aos educadores, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntariamente, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas perfeitamente aceita, entendida e desejada. (...) O orfeão adotado nos países de maior cultura, socializa as crianças, estreita os seus laços afetivos e cria a noção coletiva de trabalho. Nas escolas primárias e secundárias, o que se pretende, sob o ponto de vista estético, **não é a formação de um músico** mas, despertar nos educandos, as aptidões naturais (...).* (Villa-Lobos, 1937b:23) (grifo nosso)

---

<sup>145</sup> Isso pode ser notado também nos anexos 34 e 36.

*O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música. Porque, com o seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, êle integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria. **Entretanto, o seu mais importante aspecto educativo é, evidentemente, o auxílio que o canto coletivo veio prestar à formação moral e cívica da infância brasileira.** (Villa-Lobos, s.d.:10) (grifo nosso)*

*Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de brasilidade que no futuro **deverá marcar todas as suas ações e todos os seus pensamentos**, e adquire, sem dúvida, uma consciência musical autenticamente brasileira. (Villa-Lobos, s.d.:11) (grifo nosso)*

Em síntese,

*(...) o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. (Villa-Lobos, s.d.:10)*

Esses postulados-chaves, priorizados pelas atividades de Villa-Lobos, contam, ainda, com uma interessante fundamentação histórica, destinada a legitimar as suas reflexões. Para o músico, agora historiador, o canto coletivo teria surgido com a *catequese*, ou seja, com a propaganda da doutrina cristã, particularmente no Brasil, “(...) quando os missionários começaram a ensinar aos índios os cantos religiosos, ministrando-lhes, também, o ensino musical nas escolas”. (Villa-Lobos, s.d.:23) Na análise de Villa-Lobos, a música teria promovido o “progresso” junto às criaturas indígenas,

constituindo “um estímulo ao estudo e ao trabalho”. Desse modo, convencido de sua analogia, o maestro apresenta a seguinte conclusão ou tese:

*(...) quase que se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. E com essa admirável intuição de catequistas foram até certo ponto, os precursores do aproveitamento da música como fator de disciplina coletiva. E não será, também, uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo, quatro séculos mais tarde, lançando as bases do canto orfeônico nas escolas brasileiras e procurando, por meio dessa catálise musical e desse renascimento do canto coletivo, despertar as energias raciais e fortalecer o sentimento de civismo? (Villa-Lobos, s.d.:24)*

O caráter de catequese do ensino musical, explicado por Villa-Lobos, soma-se à etimologia do termo *orfeônico*, se desejamos compreender um pouco mais o sentido social desse empreendimento. O termo, com sabemos, origina-se de *Orfeu*, o Deus da música na mitologia grega, que portava consigo o dom de domesticar os “espíritos ferozes” e, até mesmo, dominar as instâncias mais profundas do inferno com a força persuasiva do seu canto. Segundo o mito, “(...) sua maestria [de Orfeu] na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e bondade”. (Brandão, 1991:141)

Se, a exemplo de Villa-Lobos, resolvêssemos fazer analogias, pautadas na catequese mítico-musical dos orfeões, poderíamos igualmente chegar a conclusões bastante originais. Ou seja: não seria, quatro séculos mais tarde, a população entendida como aqueles “animais selvagens” ou, até mesmo, seres inertes (“árvores”), que deveriam submeter (“inclinarem”) suas copadas (“mentes”) à *intelligentsia* oficial? Ou, numa vertente

mais psicanalítica, não trataria-se de “homens coléricos”, desprovidos de civilidade e, portanto, necessitados de uma condução autoritária?

Notamos que o discurso de Villa-Lobos, além de deixar clara a finalidade do ensino musical – conquistar ideologicamente as massas populares –, contribui simbolicamente com os programas ditatoriais, caros a seu tempo. De acordo com o que dissemos em nosso quadro teórico, tal discurso funcionaria hoje como um *arquivo* (incluindo aqui as composições em anexo) integrante do *interdiscurso oficial* da época, que comporta também muitos outros proferimentos e enunciados sócio-políticos relevantes<sup>146</sup>. Não se trata, então, como se faz tradicionalmente, de questionar sobre o “possível” envolvimento do maestro com o ideário de Vargas. Villa-Lobos, com suas metáforas, raciocínios e analogias, incrementou a seu modo o arcabouço político-autoritário-populista. Sendo assim, neste trabalho, deslocamos o eixo das perguntas para outras problemáticas, tais como: de que modo o discurso do músico integrou o debate político da chamada Era Vargas? Quais leituras do período eles permitem? Como a imagem de nação é construída? A imagem de povo?...

Embora correntemente uma certa interdiscursividade tenha recebido mais atenção na elaboração de conhecimentos sobre aquela época, como os enunciados de Gustavo Capanema, Francisco Campos e outros, presentes em revistas como *Cultura Política*, acreditamos que o legado retórico de Villa-Lobos ainda constitui uma fonte inesgotável de sentidos a serem pesquisados. Nessa perspectiva, passamos à próxima parte de nosso trabalho, no intuito de elucidar os *efeitos de sentido* passíveis de serem suscitados através das peças musicais aqui anexadas.

---

<sup>146</sup> Sobre *aquivo* e *interdiscurso*, vide páginas 43 e seguintes.

## **PARTE III**

# **O CANTO ORFEÔNICO: DIMENSÕES VERBAIS**

*Ai de quem quer negar esse mar de veneno, mil vezes  
maldito na inconsciência das vidas a margem, há de ser...*  
(Gonzaguinha)

## 5

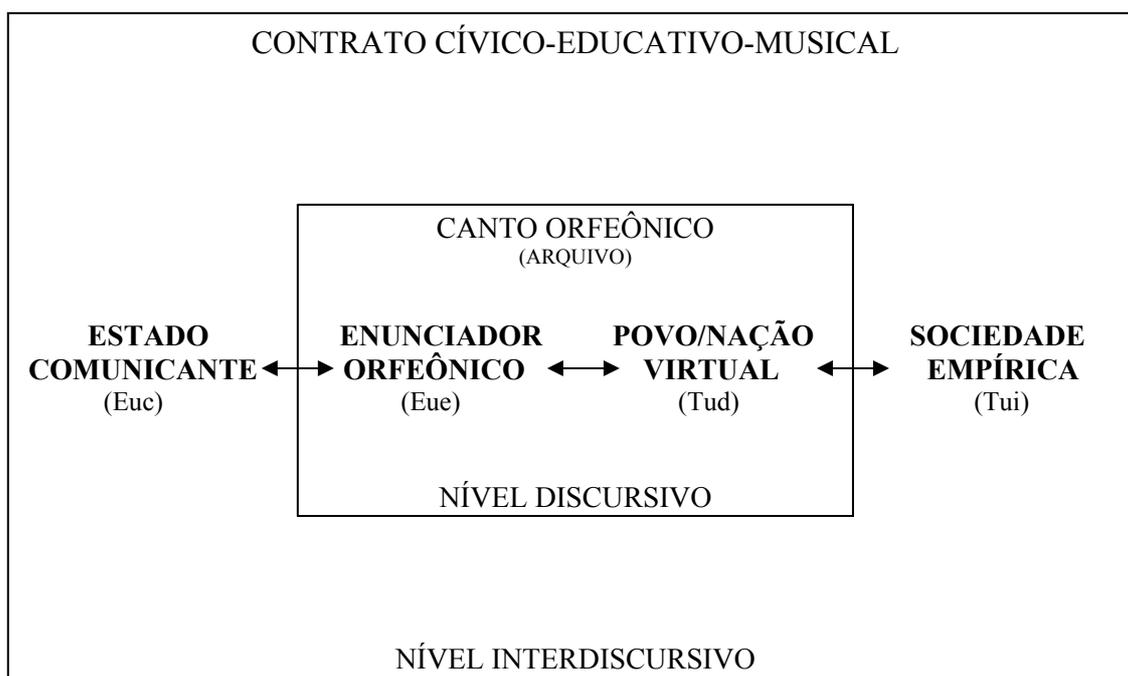
# DAS VARIÁVEIS SITUACIONAIS À ESCOLHA DO GÊNERO

Neste quinto capítulo, chegamos, finalmente, ao momento de conjugar todas as informações vistas até aqui (teóricas [sobre discurso e argumentação] e históricas [sobre a Era Vargas]), partindo para a materialidade verbal das composições selecionadas (anexos 1 a 30) e ressaltando algumas estratégias discursivas convenientes ao Estado Vargas. O estudo da comunicação (ou das comunicações) articulada(s) pelo canto coletivo implica(m), como primeiro passo, em estabelecer (i) os *sujeitos* efetivos da interação discursiva, (ii) as variáveis situacionais (o contrato comunicacional) e (iii) a escolha do gênero discursivo apropriado à difusão ideológica que se pretendia. Nas próximas linhas ocupamo-nos dessas 3 questões, no decorrer das seções 5.1 à 5.4. Sempre que necessário, o leitor será remetido ao *corpus* anexado neste trabalho, devidamente numerado, ou em algum lugar das partes desenvolvidas anteriormente, a fim de fazermos as conexões interdisciplinares que motivaram a realização desta pesquisa.

### 5.1. AS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO CANTO ORFEÔNICO E O CONTRATO CÍVICO-EDUCATIVO-MUSICAL

Como já vimos, a disseminação do canto coletivo na sociedade brasileira nos anos 1930-1945 foi tutelada pelo Estado, mediante as suas próprias demandas de difundir o

sentimento de *civismo* e *disciplina* entre as massas e, também, pela crescente expectativa existente desde o período pré-Revolução de 1930 da chegada de um governo forte que deveria encarar de frente as questões nacionais-musicais, fazendo oposição ao crescimento da indústria fonográfica. À luz das reflexões de Charaudeau (Capítulo 1), e tendo-se o nosso *corpus* como base discursiva, as colocações vistas até o momento nos levam a uma primeira interpretação do que teria acontecido na Era Vargas em termos de comunicação. A partir daí, poderíamos cogitar os *parceiros efetivos* da interação discursiva e o *contrato de comunicação* que os colocavam em relação de intersubjetividade. Dito de outra forma, tais seriam as características do processo de encenação do ato de linguagem subjacente ao canto orfeônico:



No tocante às condições de produção do discurso (nível interdiscursivo), relativas ao lugar do *fazer* (elemento situacional), o quadro acima sistematiza aqueles que seriam os parceiros efetivos da interação mediada pelas composições orfeônicas, ou seja, os

sujeitos empíricos e responsáveis pela materialização do discurso, dotados de intencionalidade e expectativa. Seriam eles: (i) o *Estado Comunicante* (Euc)<sup>147</sup>, ocupando a instância de produção e (ii) a *Sociedade Empírica* (Tui), ocupando a instância de recepção. O acesso a essas instâncias enunciativas, assim como ao meio psicossócio-cultural onde elas interagiam, nos foi dado através de uma interdiscursividade particular, que teria interagido com o nosso *corpus*, a saber, um conjunto de documentos ou arquivos significativos, tais como as citações/publicações de Villa-Lobos e as falas de outras autoridades da época. Por outro lado, essa reconstituição das variáveis situacionais nos foi permitida por outros discursos – historiográficos –, como os trabalhos de Dutra, Fausto, Gomes, D’Araújo, Cherñavsky e outros pesquisadores que se debruçaram sobre algum aspecto da Era Vargas. Nesse caso, então, confirmamos as nossas reflexões teóricas do primeiro capítulo<sup>148</sup>: as condições de produção de um discurso tratariam-se (na prática) de outros discursos – um *interdiscurso* –, posto que não as acessamos nunca em estado bruto, mas sim por uma seleção de materiais linguageiros disponíveis ao analista. Após essa pequena digressão, podemos voltar aos sujeitos da interação discursiva.

A princípio, a comunicação por nós explicitada acima entre Estado e Sociedade pareceria óbvia, desnecessária e, mesmo, prolixa, considerando a conjuntura histórica já relatada, onde o Governo Federal é o grande agente das ações educativas e culturais, sancionando toda uma pedagogia e conteúdos para a “instrução” das massas. Mas, a

---

<sup>147</sup> Quando falamos em Estado, inserimos nessa categoria todos os “aparelhos ideológicos” do poder concernentes à prática musicais: a SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o próprio Villa-Lobos enquanto administrador das atividades educativo-musicais e quaisquer aparatos governamentais que fariam a engrenagem orfeônica funcionar, conforme já ressaltamos no Capítulo 4.

<sup>148</sup> As reflexões sobre os conceitos de *interdiscurso* e *arquivo*, e a nossa recusa de não adotar as terminologias *externo/interno* no quadro enunciativo acima, encontram-se a partir do final da página 41.

insistência se justifica pela seguinte realidade: a “tradição musicológica brasileira” não entende (ou não quer entender) as coisas exatamente dessa maneira.

De modo curioso, o cânone musicológico nacional, do qual apresentamos uma amostragem na parte introdutória, tem ignorado veementemente a vinculação de Villa-Lobos aos interesses e à engrenagem do Estado. Ou melhor: em seus dizeres, Villa-Lobos seria *o* agente por excelência da orfeonização do Brasil, *o* herói que, com suas próprias forças e recursos, veio espalhar coros cívicos por toda a federação na missão quase impossível (e solitária) de educar o “povo inculto”: aquele que “(...) em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens”. (Villa-Lobos, 1937b:12)<sup>149</sup>

Assim é que o nosso maestro seria louvado como o sujeito realizador de uma “missão espinhosa”, aproximando-se/aproveitando-se do governo apenas para conseguir o utópico “progresso da música”. Assim é que o nosso “índio branco” não se subordinava a nenhuma ideologia, pois possuía uma “ideologia própria”, avessa à política, posto que “sentimental”. Assim é que o nosso “desbravador das florestas” seria, até mesmo, “analfabeto em política”, porque “tinha a cabeça muito cheia de música para pensar em outra coisa”. Como se vê, nessas recorrentes mitologias, as realizações educativo-musicais são estritamente atribuídas a Villa-Lobos: todos os méritos são conferidos à

---

<sup>149</sup> Se pensássemos, então, como a tradição, colocaríamos Villa-Lobos – e nunca o Estado – como o sujeito-comunicante (Euc). Às vezes, tem-se a impressão de que o Governo Federal é inexistente no processo comunicativo, sendo Villa-Lobos a “origem” de tudo.

sua pessoa, que se motivava tão somente “por um ideal, tanto artístico como patriótico”<sup>150</sup>.

Ora, sabemos que a implantação de uma empreitada cívico-musical de tal envergadura só poderia ser viabilizada pela tutela de uma organização complexa – no caso, um Estado – que realmente possuísse recursos, interesses e poderes legais para decretar e fomentar a obrigatoriedade do ensino musical nas escolas. Dito isso, reiteramos a importância de sistematizar, através do quadro comunicativo acima, os sujeitos reais da interação discursiva, apoiando-nos em nossa parte histórica e afastando-nos da visão *villaloboscentrista* da cultura (ainda) oficial. Na perspectiva aqui colocada, o Estado é o sujeito “acima de tudo” na produção comunicativa do canto orfeônico, sendo Villa-Lobos uma parte ativa dessa instituição, nomeado porta-voz e procurador privilegiado das atividades musicais. Como diz Chauí (1978:20), e para além das questões culturais/musicais,

*(...) o Estado surge, pois, como único sujeito político e como único agente histórico real, antecipando-se às classes sociais para constituí-las como classes do sistema capitalista (...). O Estado cumpre essa tarefa transformando as classes sociais regionalizadas em classes nacionais, exigindo que todas as questões econômicas, sociais e políticas sejam encaradas como questões da nação. Nascido do vazio político, o Estado é o sujeito histórico do Brasil.*

Finalmente, voltando ao quadro enunciativo acima, na materialidade do discurso propriamente dita, teríamos a configuração dos seres de linguagem, ou seja, dos *protagonistas* do arquivo orfeônico. Em nossa interpretação, a ser melhor explicitada

---

<sup>150</sup> Essas expressões entre aspas (neste parágrafo) foram baseadas na nossa Introdução, e procuram demonstrar a visão das biografias e da musicologia tradicional que “protegem” Villa-Lobos, isentando-o de uma vinculação à ideologia do Estado Vargas e de uma ação política consciente. Para maiores detalhes, vide páginas 17 e seguintes.

nos capítulos 6 e 7, eles se caracterizam sobretudo como duas “personagens”, as quais denominaremos *Enunciador Orfeônico* (Eue) e *Povo/Nação Virtual* (Tud). O primeiro se trata de uma instância locutora feita de linguagem: uma “entidade” (individual ou coletiva) visualizável através do “eu-nós” estampado na estrutura lingüística das composições. O *Enunciador Orfeônico* constituiria-se, enunciativamente, como um “porta-voz” simbólico do Estado (uma de suas máscaras discursivas), mas também como uma subjetividade incorporável por todo aquele que se dispusesse a cantar ou a ouvir as peças, pois, ao cantar o texto musicado, assume-se de certa forma o comando da narrativa.

Quanto ao *Povo/Nação Virtual* (Tud), podemos adiantar que tal “personagem” se trata de uma *projeção*, de uma *expectativa* ou de uma *representação* discursiva realizada pelo *Enunciador Orfeônico*. Dito de outra forma, trataria-se de uma *noção de povo* muita cara aos anos 1930: a da nação construída como uma totalidade imaginária desprovida de conflitos, cooperativa na construção do progresso e suscetível ao controle do Estado. Nesse sentido, o *Povo/Nação Virtual* (Tud) destoaria claramente da *Sociedade Empírica* (Tui), se admitimos que esta se concebia como a instância da luta de classes, dos conflitos e das turbulências sociais. Nessa interpretação, viabilizada pelo quadro enunciativo, a primeira instância acima é tão somente a projeção/representação discursiva da segunda, processo que teria conseqüências retóricas significativas no contexto Vargas<sup>151</sup>. Mas, deixemos essas questões para um capítulo posterior e retomemos os objetivos desta seção, referentes ao *nível situacional e/ou interdiscursivo* do processo de encenação do ato de linguagem.

---

<sup>151</sup> Ocupamo-nos dessa questão no capítulo 7, quando tratamos o *Povo/Nação Virtual* como uma das *teses sobre o mundo* comunicadas pelo canto orfeônico. Ver o item desse capítulo intitulado *Logos*.

A concepção dos efeitos da educação sobre as massas, expressa pelos representantes do governo<sup>152</sup> e, especialmente, a concepção dos efeitos do ensino do canto orfeônico<sup>153</sup>, nos conduzem à descrição do *contrato de comunicação* que teria sancionado a circulação pública de nosso *corpus*. Essa descrição (ou reconstituição), via interdiscurso oficial, torna-se oportuna para uma melhor compreensão das *expectativas* depositadas nas composições, tanto pelo *sujeito comunicante* (Estado), quanto pelo *sujeito interpretante* (Sociedade), as quais funcionam como parâmetros significativos para a leitura dos efeitos de sentido (possíveis) do discurso em seu *habitat* natural: a Era Vargas.

A configuração de um contrato comunicativo implica, metaforicamente, num compromisso entre parceiros pautado em quatro “cláusulas” básicas: (i) a *finalidade* do ato de comunicação, (ii) a *identidade* dos *parceiros* envolvidos na troca, (iii) o *conteúdo proposicional* (*temático*) e (iv) as *circunstâncias materiais* pelas quais a interação se realiza<sup>154</sup>. Sendo assim, seria pertinente falar, no caso do arquivo orfeônico, na incidência de um contrato *cívico-educativo-musical*, ligado visceralmente à *cultura política* da Era Vargas, pela qual se encontravam “embaçados” os limites entre a política, a educação, a música (as artes) e a propaganda. Essa (con)fusão de domínios ficaria ainda mais nítida com a apreensão das quatro “cláusulas” citadas há pouco.

De início, poderíamos afirmar que a *finalidade* das composições<sup>155</sup> relaciona-se a todas as citações de Villa-Lobos reproduzidas no Capítulo 4 deste trabalho, além de alguns

---

<sup>152</sup> Vide página 142, na qual as citações de Vargas e Capanema ilustram bem esta concepção.

<sup>153</sup> Vide páginas 173 e 174, onde estão as citações de Villa-Lobos enquanto agente oficial do governo.

<sup>154</sup> A noção teórica de *contrato comunicacional* é definida com maiores detalhes nas páginas 37 e 38.

<sup>155</sup> Caberia aqui a seguinte pergunta: o Estado/os professores de música/os maestros ou regentes/os coros em apresentação (...) estão aqui para fazer o quê e para dizer o quê?

anexos, como o 34 e o 36, que seriam nada menos que um interdiscurso oficial que dá sentido à discursividade das peças. Trata-se, como vimos, da “(...) utilização lógica da música como um fator de civismo e disciplina coletiva (...)”. (Villa-Lobos, s.d.:27) Parafraçando mais uma vez o maestro, e a exemplo dos padres Anchieta e Nóbrega, poderíamos dizer que tais princípios configuram um “legítimo” projeto de *catequese*, pelo qual a música seria um dos meios apropriados para a formação moral e cívica da coletividade.

Nesse sentido, as letras das composições estariam a serviço de uma *transmissão de saber*: não apenas aquele referente a uma competência *técnico-musical ou artística*, mas, sobretudo, uma *competência cívico-disciplinar*, adequada à produção de “(...) homens práticos, profissionais seguros, cientes dos seus mais variados misteres”. (Vargas, 1938:246 *apud* Horta, 1994:146) Em suma, se os objetivos do canto orfeônico expressos pela cartilha oficial de Villa-Lobos são: impregnar as futuras gerações de força espiritual e disciplina, integrar o indivíduo no patrimônio social da Pátria ou marcar *todas* as ações e pensamentos dos interlocutores, teríamos aí explicitada a *intenção* ou *dimensão* argumentativa do discurso, ou seja, a sua propriedade de *fazer-criar, fazer-fazer e fazer-sentir*<sup>156</sup>.

Quanto à *identidade* dos parceiros<sup>157</sup>, teríamos, de um lado, um *Estatuto de Educador* assumido pelo Estado Comunicante (Euc), engajado na “missão” de educar o seu povo, o qual seria caracterizado na visão autoritária oficial como uma instância “carente” de instrução e condução. De outro lado, teríamos a Sociedade Empírica propriamente dita (Tui), na condição de receptora (ou *aprendiz*) desse processo educativo. Mas, o

---

<sup>156</sup> Essa propriedade será discutida melhor no capítulo 7.

<sup>157</sup> Quem comunica com quem? Quais papéis/estatutos languageiros eles possuem?

interessante a ser observado nessa cláusula contratual seria o processo de *delegação da palavra*, uma vez que o Estado, por ser uma instituição (pessoa jurídica), necessitava de um *saber competente* para encarnar o seu estatuto de educador, ou seja, de “porta-vozes” autorizados para disseminar o discurso. Podemos inserir aí os próprios educadores formados nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento, ministrados pela SEMA; os professores/regentes que faziam o corpo-a-corpo nas escolas; os maestros que assumiam o controle dos coros nas apresentações públicas e o excelentíssimo Villa-Lobos, Superintendente de música do distrito federal.

Se ampliássemos esse processo, poderíamos considerar como “peças” importantes dessa *comunicação delegada* a própria massa (ou as crianças) que, ao cantar nos espetáculos para si mesma e para a multidão, fazia-se o *sujeito* do discurso orfeônico, difundindo a ideologia presente nas composições. O mesmo pode ser dito em relação aos vários nomes – uns mais conhecidos que outros – colocados como (co-)autores das composições<sup>158</sup>. Temos aí poetas como Carlos de Paula Barros, Manuel Bandeira, Murilo de Araújo, compositores como Vicente Paiva Ribeiro, José de Sá Roris, e também tenentes-poetas, militares etc. Acreditamos que todas essas personagens e profissionais funcionariam como porta-vozes da “missão civilizatória” do Estado, no momento da cantoria. Mas, as massas talvez tivessem um peso todo especial nessa questão, pois, ao cantarem coesas nas grandes cerimônias, simbolizariam a “conquista ideológica” da população, ao mesmo tempo que transmitiriam uma imagem do Estado como uma instituição constituída pelo povo, ou melhor, um governo que falava/cantava/agia através de sua voz. Vejamos, agora, a próxima dimensão do contrato comunicativo.

---

<sup>158</sup> Vide anexos.

A interação Estado/Sociedade centrava-se num *propósito* bem delimitado, ou seja, em *assuntos* e *temas* definidos pelas diretrizes prioritárias da política ideológica oficial. Como foi mencionado na parte introdutória, o volume 1 do *Canto Orfeônico*, organizado no auge do Estado Novo (1940), é onde estaria mais clara a configuração temática viabilizada pelo contrato cívico-educativo. Sendo assim, temos, em nosso *corpus*, a primazia de alguns tópicos discursivos, tais como: o amor ao país, o nacionalismo (Canções Cívicas e Patrióticas), o empenho nos estudos, na disciplina estudantil (Canções Escolares), a valorização do trabalho (Canções de Ofício), o resgate dos heróis nacionais, da bravura, da coragem (Canções Militares) e a expressão e integração do folclore na nação em construção (Canções de Inspiração Folclórica e Outras). Desse modo, tal estruturação temática já constituiria uma primeira análise de como o discurso reflete as demandas político-econômico-ideológicas do Estado: dominar simbolicamente a população, discipliná-la para o trabalho industrial e instituir o governo (liderado por Getúlio) como um benfeitor histórico do Brasil, através do resgate cultural e da explosão patriótica.

Enfim, concluindo a questão contratual, as *circunstâncias materiais* pelas quais a interação se realiza constituiriam-se de materiais didáticos os mais variados, visto que o Estado se comprometia a fornecê-los. Nas apresentações orfeônicas propriamente ditas, a transmissão se dava, obviamente, pelo registro da oralidade, através das vozes da sociedade civil coralmente arregimentadas. Detalhes à parte, o mais importante a ser dito é que o Estado teria instituído um *contrato de comunicação* legítimo (cívico-educativo), através do qual teria toda a liberdade – uma grande margem de manobra – para transmitir conteúdos do seu interesse. O gênero *hino nacional* e/ou *canção patriótica* viu-se, então, como um palco privilegiado para a *mise en scène* de estratégias,

as quais identificaremos melhor posteriormente, quando passarmos ao *nível discursivo* do quadro comunicacional (capítulos 6 e 7). Cabem, neste momento, mais algumas considerações acerca dos sujeitos efetivos do ato de linguagem: Estado e Sociedade.

## 5.2. O ESTADO-COMUNICANTE (EUC) E SEU *ETHOS PRÉVIO*

Caracterizar o Estado Nacional representado pelo Estado Vargas não é tarefa simples, uma vez que esta instituição liga-se a uma rede de particularidades do Estado moderno tal como este vem se desenvolvendo desde o final do século XVIII. A partir daí, o nacionalismo viria cada vez mais assumir um caráter eminentemente político, principalmente com o advento dos regimes autoritários e/ou totalitários do século XX, como o fascismo e o nazismo. A esse propósito, seria interessante examinarmos rapidamente o que teria a nos dizer a teoria social, atendo-nos principalmente às formulações de Guibernau (1997).

Baseada em uma série de autores clássicos<sup>159</sup>, a teórica chama atenção para uma distinção conceitual básica entre *nação*, *estado*, *estado nacional* e *nacionalismo*. Valendo-se de Weber, define *estado* como uma comunidade humana que (de maneira bem-sucedida) requer o *monopólio do uso legítimo da força física* dentro de um dado território. O termo *estado*, então, tomado isoladamente, referiria-se a um poder institucional exercido dentro de uma territorialidade, sem que participasse desse processo questões de identidade. De maneira mais ampla, por sua vez, a *nação* referiria-se

---

<sup>159</sup> Dentre eles: Heinrich von Treitschke, Karl Marx, Émile Durkheim, Max Weber, Ernest Gellner, Eric Hobsbawn, Benedict Anderson etc.

*(...) a um grupo humano consciente de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns e a exigência do direito de se governar. Desse modo, a “nação” inclui cinco dimensões: psicológica (consciência de formar um grupo), cultural, territorial, política e histórica. Ao apresentar essa definição, distingo a palavra “nação” tanto do estado como do estado nacional (...)<sup>160</sup>. (Guibernau, 1997:56)*

O *nacionalismo* ligaria-se então ao conceito de *nação*, uma vez que se trata do “sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, e têm a vontade de decidir sobre seu destino político comum”. (Guibernau, 1997:56) Com as formulações acima, a autora define finalmente o que chama de *estado nacional*, que acreditamos ser o caso do governo Vargas no período aqui enfocado:

*o estado nacional é um fenômeno moderno, caracterizado pela formação de um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os. (Guibernau, 1997:56)*

E seria pelo viés autoritário que a cúpula varguista faria a utilização política do *nacionalismo*, direcionando-o para os seus interesses político-econômico-ideológicos descritos na Parte II, o que implicaria em ocultar os conflitos de classe, recrudescer a noção de hierarquia, instituir a organização corporativa dos sindicatos e centralizar as questões político-econômicas. Despertaria-se, assim, o interesse pela grande história nacional, pelo passado glorioso, pelas nossas mais belas tradições/costumes e por um

---

<sup>160</sup> Em seu livro aqui utilizado, a autora ressalta a existência ao longo da história do que ela chama de “nações sem estado” e, também, “estados sem nação”, para dizer que nem sempre essas noções são coincidentes na prática.

padrão moral de comportamento, elementos capazes de (re)construir simbolicamente uma “noção de povo”<sup>161</sup> a ser difundida pela aparelhagem ideológica do poder. Como vimos, tal aparelhagem constituía-se no uso sistemático dos meios de comunicação e da educação padronizada, na qual estava presente o ensino do canto orfeônico. Enfim, no estado nacional, domínio semântico onde nação e estado são coexistentes, podemos dizer que

*o nacionalismo é favorecido pelo estado como um meio de homogeneizar a população e aumentar seu grau de adesão. Não é simplesmente o fato de a relação do estado com os cidadãos basear-se num elo político, mas antes de a base de sua relação política ser vista como uma expressão da relação multidimensional que deriva da idéia de formar uma nação, de ser uma comunidade que partilha todos ou alguns dos seguintes componentes sociais: cultura, território, economia, língua, religião e assim por diante. O resultado disso é a criação de alguma espécie de personalidade – “anglicidade”, “germanidade” [“brasilidade”, acrescentaríamos] –, que salienta as características dos cidadãos de uma nação particular, comparados com os de outras. (Guibernau, 1997:69)*

Desse modo, a própria relação discursiva entre *Estado Comunicante* e *Sociedade Empírica* (e o poder do primeiro sobre a segunda) estaria legitimada e garantida pelo pertencimento simbólico desses “parceiros” a uma *nação* em construção, processo que envolve uma explosão patriótica ocasionada por uma diversidade de rituais, práticas e cerimônias cívicas promovidas oficialmente. Essa seria, de modo geral, a caracterização do Estado Vargas segundo a teoria social: um Estado Nacional moderno, “à brasileira”, capaz de dar ao nacionalismo uma dimensão política toda particular, no rastro da

---

<sup>161</sup> Essa noção coincide aqui com o que chamamos de *Povo/Nação Virtual*, que tratamos como uma entidade discursiva/simbólica, a ser tratada pormenorizadamente no capítulo 7 em sua dimensão argumentativa.

ascensão dos estados modernos a partir do século XVIII<sup>162</sup>. Atendo-nos ao caso brasileiro, procuramos examinar agora a questão do *ethos prévio* da agência de poder varguista, um interdiscurso capaz de legitimar o conteúdo do canto coletivo, isto é, o intradiscurso.

Como sabemos, a instituição *Estado* teria, após 1930, passado por uma investida simbólica extremamente *populista*, no intuito de se auto-diferenciar – em termos de *caráter* – da “República Velha” e de seus governos, dados como indiferentes às causas populares<sup>163</sup>. A nova instituição, pouco a pouco, através de discursos e medidas concretas – e referimo-nos, nesse caso, às produções verbais paralelas ao canto orfeônico –, procurava se auto-representar como aquela que finalmente teria encarado de frente os problemas nacionais. Nessa imagem *pré-construída*<sup>164</sup>, o novo Estado procurava se consagrar como o provedor maior da justiça social, restabelecida aos trabalhadores, como a “mãe-pai” de uma nação até então órfã, como o protetor ou o criador de uma identidade vinda de nossas mais belas tradições, costumes e expressões culturais. Acreditamos que essa dimensão *ética* do governo poderia muito bem ter funcionado como uma *prova retórica (ARG)* – um *ethos* prévio – para as *teses, ações e emoções (TAE)* exortadas pelo canto coletivo, assunto a ser tratado no Capítulo 7.

Para raciocinarmos em consonância com o nosso quadro teórico (Capítulo 2), podemos dizer que esse *ethos estatal* se mostrava/se dizia, através de vários escritos e

---

<sup>162</sup> Infelizmente, dada a complexidade conceitual do problema “nação”/“nacionalismo”/“estado”, assim como os objetivos centrais deste trabalho, isentamo-nos de fazer uma exposição teórica aprofundada da questão. O leitor interessado tem como um interessante ponto de partida o trabalho de Guibernau (1997), assim como os autores levantados na nota anterior.

<sup>163</sup> Vide páginas 135 e 136, onde tratamos melhor essa questão.

<sup>164</sup> Ressaltamos que se trata de uma imagem pré-construída *somente em relação às composições aqui estudadas*, ou seja, uma imagem do Estado em constante elaboração por outros discursos (um interdiscurso), e com a qual o canto orfeônico contava, já de antemão, nos variados momentos em que era enunciado. Isso teria funcionado como uma garantia simbólica para os textos aqui anexados.

proferimentos: (i) *prudente* à opinião pública (*phrónesis*), ou seja, *competente/inteligente* (uma vez que possuía o *savoir-faire* diante das crises e dos problemas da nação, e saberia racionalizar a aparelhagem do Estado para a resolução firme dos mesmos) e *decidido/determinado* (pois tinha a coragem necessária de tomar as decisões certas nas horas certas, como foram as medidas repressivas destinadas a estabelecer a “segurança nacional”, seja no caso da Revolução Paulista [1932], da Intentona Comunista [1935] ou mesmo do Levante Integralista [1938] etc.); (ii) *virtuoso* (*areté*), pois mostrava *sinceridade* (por exemplo, nas interlocuções e compromissos [populistas] expressos pelos homens públicos), *honestidade* (como faria qualquer político) e, sobretudo, tratava-se de um Estado que praticava a *justiça* (haja vista a instituição das Juntas de Conciliação e Julgamento, que depois se transformariam na Justiça do Trabalho); enfim, o novo Estado mostraria-se (iii) *benevolente* (*eúnoia*), posto que seria *solidário* com os brasileiros, em particular os humildes e trabalhadores, que encontravam-se imersos num clima de desesperança e pessimismo, resultante do “descaso” e do “abandono” dos governos precedentes.

Esse *ethos-bola-de-neve* (*prévio*), uma vez que teria sido imaginado gradativamente no decorrer do período Vargas, fazia-se presente nos próprios *habitat* das práticas orfeônicas, isto é, nas escolas, nas apresentações solenes, nos cerimoniais cívicos etc., concebíveis até mesmo como verdadeiras extensões do governo na sociedade. Seguramente, o leitor/ouvinte da época saberia perfeitamente visualizar, por trás dessa “aparelhagem do poder”, a mão soberana da instituição maior, que muitas vezes se fazia presente através de seus representantes oficiais: o Presidente da Nação, o Ministro, o Superintendente do ensino musical e vários outros sujeitos credenciados. É nesse

sentido, então, que a Sociedade Empírica (Tui) teria acesso ao poder central e seu caráter em permanente fabricação. Falemos um pouco sobre ela.

### 5.3. RUMO À SOCIEDADE-EMPIRICA (TUI)

Os discursos de Villa-Lobos, como Chefe da SEMA, presentes em relatórios, documentos e diversas entrevistas, nos dão uma dimensão da imensa trajetória a ser percorrida pelo canto orfeônico, ou seja, da abrangência social destinada à sua circulação. Num depoimento em jornal, assim informa o maestro:

*(...) e, com a música simples e culta entrei nas escolas, nos quartéis, nas fábricas, na casa do pobre, na igreja, no campo, na floresta e no teatro, pregando em alguns e continuando em outros, um civismo prático e direito para a disciplina moral da coletividade, uma maneira pela qual se poderá compreender a arte em todas as manifestações da vida. (Villa-Lobos apud Contier, 1998:64)*

A inclusão de programas de canto orfeônico em rádios, dirigidos por alunos regentes de algumas escolas, as colônias de férias destinadas às crianças pobres residentes nos morros e os concertos educativos na zona rural (Villa-Lobos, 1937b), dentre outras iniciativas visadas, denunciam as expectativas e a previsão do Estado em relação ao seu público alvo: as camadas iletradas e carentes da população, ou melhor, as forças socialmente produtivas. Nesse sentido, o *sujeito interpretante* (Tui) poderia ser facilmente delimitado, uma vez que os discursos emitidos oficialmente pelo Estado mostram-nos, com uma certa clareza, quem será o leitor/ouvinte.

Entretanto, dizer quem é Tui torna-se tarefa arriscada para este trabalho, visto que o acesso a essa instância nos é dado por intermédio de discursos, ou seja, de

representações e expectativas fornecidas pelo governo: tanto aquelas presentes em nosso *corpus*, quanto aquelas fornecidas por um série de documentos assinados por Villa-Lobos, como atesta a citação anterior e os anexos 31 a 36. Sendo representações, projeções ou especulações, não se trata mais de Tui, mas de Tud. Como bem observa Mello (2002a:119),

*(...) o TUD é alguém implícito, um ser de fala, uma produção lingüística, uma potencialidade, uma expectativa criada pelo EUE – sujeito enunciativo; e o TUI são todos os leitores empíricos, dotados de identidade e estatuto, aqueles que realmente tiverem contato com o texto e puderem interpretá-lo.*

A princípio, dado o distanciamento histórico, não teríamos condições de estabelecer, com precisão, os leitores/ouvintes empíricos: estes podem ultrapassar, no tempo e no espaço, as projeções elaboradas pelo Estado e materializadas em seus discursos. Sendo assim, optamos pela terminologia *Sociedade Empírica* (Tui) como uma coletividade indefinível e generalizada, relativa a qualquer brasileiro que, por ventura, pudesse ter entrado em contato com as composições entre os anos 1930-1945. Sem poder apreender com precisão tal instância enunciativa – espaço de contradições e conflitos – ou, mesmo, o seu grau de adesão aos hinos e/ou canções patrióticas, interessa-nos detectar os *efeitos possíveis* do discurso em seu leitor/ouvinte, seja ele quem fosse. Enfim, nas próximas linhas, passamos a averiguar o último assunto deste capítulo: a *escolha do gênero* que teria transportado o conteúdo ideológico do Estado Vargas, no caso do canto coletivo.

#### 5.4. O ENQUADRAMENTO GENÉRICO DO CANTO ORFEÔNICO

De acordo com o que dissemos em nossa parte teórica sobre o problema dos gêneros na análise argumentativa, podemos rapidamente visualizar o canto orfeônico à luz de duas grandes considerações: a primeira se trata das visões sobre os gêneros advindas das *Retóricas*: tanto a de Aristóteles (1998), quanto a de Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002); a segunda visão (que é na verdade um conjunto muito vasto de reflexões) vem sendo discutida pela Análise do Discurso e por outras correntes da Lingüística<sup>165</sup>.

Através do olhar clássico acerca dos três gêneros oratórios – *deliberativo*, *judiciário* e *epidíctico* –, os hinos nacionais e/ou canções patrióticas selecionados por Villa-Lobos guardam uma semelhança muito significativa com os “discursos de atração”, relativos a comemorações e solenidades: a conjuntura Vargas, ao oficializar a circulação de composições carregadas de *juízos de valor*, estaria, nos termos de Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002), colocando em cena oradores de discurso *epidíctico* (os professores-regentes ou educadores, as massas cantantes, o próprio Villa-Lobos etc.), que teriam por função fortalecer as premissas em cima das quais os discursos políticos mais práticos pudessem se apoiar.

A destinação das composições às demonstrações artísticas, pelo viés da *formação coral*, vem dar às enunciações orfeônicas um “caráter pacífico” (ou aparentemente inofensivo), uma vez que, num primeiro olhar, elas estariam à margem de qualquer polêmica sócio-política. Tanto é assim que, aos espectadores, caberiam somente um único comportamento: “(...) após ouvir o orador [nesse caso, os oradores-cantores], tinham apenas de aplaudir ou ir-se embora”. (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:53)

---

<sup>165</sup> Tratamos dessas duas vertentes de teorização sobre os gêneros no Capítulo 2, a partir da página 98.

Se realizamos esse raciocínio pela via do *contrato educativo*, as coincidências do canto orfeônico com o *gênero epidíctico* ficariam ainda mais claras:

*(...) o orador do discurso epidíctico está muito próximo do educador. Como o que vai dizer não suscita controvérsia, como nunca está envolvido um interesse prático imediato e não se trata de defender ou de atacar, mas de promover valores que são o objeto de uma comunhão social, o orador, embora esteja de antemão seguro da boa vontade de seu auditório, deve, ainda assim, possuir um prestígio reconhecido.*  
(Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2002:58)

E o prestígio vinha crescendo no decorrer dos anos, de acordo com o que dissemos anteriormente sobre o *ethos-bola-de-neve* do Estado, vinculado à sua política de legitimidade, pela qual o governo sairia simbolicamente fortalecido, o que implica também no fortalecimento das instituições atreladas ao maquinário do poder: o sindicato corporativo, a escola pública, o professor/mestre e, por que não, o Villa-Lobos educador, os oradores-cantores etc. Nesse sentido, o *ethos* educativo e institucional, *prévio*, viria mais uma vez chancelar o conteúdo ideológico e as lições de moral presentes nas composições. Essa abordagem do nosso *corpus* pela ótica epidíctica viria, então, ressaltar um *valor de verdade* que teria envolvido a enunciação orfeônica. Essa seria, pois, a “moldura autoritária” de uma série de *elogios* e edificações do *belo* nacional. Com toda essa aura ética, aprenderia-se, enfim, a conhecer/assimilar a verdade sobre o Brasil:

Ah! Quanto é lindo o Brasil!  
Com o Cruzeiro do Sul  
Com seu céu cor de anil  
Com seu mar todo azul,  
e seus rios a correr pelos sertões em flôr  
Onde é bom de viver  
Cultivar todo amor  
E nunca mais morrer.  
(Anexo 3/linhas 33-43)

A conhecer/assimilar melhor a verdade sobre o povo brasileiro:

Brasil! Brasil!  
O' Terra dum povo forte e audaz,  
(Anexo 1/linhas 9-10)

A conhecer/assimilar os nossos “valores humanos”, como Duque de Caxias e Deodoro  
(anexos 23 e 24), ou um herói mais recente da nacionalidade:

Viva o Brasil Viô!  
Salve Getúlio Vargas!  
O Brasil deposita a sua fê sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação!  
(Anexo 30)

Da mesma forma, sem a obsessão de listar todas as ocorrências elogiantes e instrutivas de nosso *corpus*, portadoras de um valor de verdade, podemos mencionar o louvor ao folclore e ao elemento indígena na cultura nacional (anexos 27, 28 e 29), o elogio ao trabalho e ao trabalhador (anexos 19, 20, 21), o elogio à união (anexo 9) etc. O que dissemos já bastaria para ressaltar o caráter panegírico e educativo das composições: a sua missão de consagrar os valores e as representações que deveriam permanecer no topo da hierarquia simbólica da nação, seja nas escolas, nas praças, nos dias da bandeira, da árvore, da pátria, da independência etc. De certo modo, esse caráter será ilustrado mais e mais à medida que nossa análise se aprofundar nas seções e capítulos seguintes. Veremos que as composições, além de louvarem e elogiarem o *presente*, evocam também o *passado* (a História, os heróis, as datas importantes etc.) e conjeturam sobre o *futuro* (a marcha progressista, a felicidade da nação), como diria Aristóteles<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> Vide citação na página 99.

Aprofundando nessa questão dos gêneros, podemos agora visualizar o nosso *corpus* pela lente das considerações oriundas da lingüística discursiva. Para utilizar uma expressão de Bakhtin (2003), trataria-se de encarar as composições como “tipos relativamente estáveis de enunciado”, como seria, por exemplo, o gênero *panfleto*, o gênero *revista*, o gênero *editorial* etc. Nesse sentido, acreditamos que o conjunto das peças corais poderia ser relacionado ao chamado gênero *hino nacional* e/ou *canção patriótica*, que são formas discursivas mais ou menos estáveis, recorrentes e reconhecíveis por suas comunidades de origem. De acordo com Sadie e Tyrrell (2001)<sup>167</sup>, a partir da nomenclatura inglesa específica *nacional anthems*, tais gêneros de composição podem ser definidos como “hymns, marches, songs or fanfares used as official patriotic symbols”<sup>168</sup>.

Para os autores, o surgimento e a disseminação de tal expressão musical teriam acontecido no despontar do século XIX, justamente quando os nacionalismos começavam a se desenvolver como uma modalidade de ação sócio-política no mundo ocidental, e uma de suas funções centrais seria prestar homenagem a um monarca ou chefe de estado, em ocasiões cerimoniais em que tal figura (ou o seu representante) fazia-se presente. O *hino nacional*, portanto, seria um equivalente na música da bandeira de um país, tendo o “fervor patriótico” como peça chave, ao revelar os traços (ou o *ethos*) de uma nação. Quanto às características especificamente musicais, Sadie e Tyrrell (2001) classificam de maneira bem ampla os *hinos nacionais* em cinco

---

<sup>167</sup> As reflexões de Sadie e Tyrrell foram tiradas do site [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com), que comporta na íntegra os verbetes do dicionário de música seguinte, com os textos completos: SADIE, S. & TYRRELL, J. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. Os verbetes pesquisados foram: (i) “National Anthems” e “Hymn”.

<sup>168</sup> “Hinos, marchas, canções ou fanfarras usadas como símbolos patrióticos oficiais”.

categorias básicas. Descrevemo-as abaixo, pois de certa forma elas nos ajudam a entender melhor o canto orfeônico de Villa-Lobos:

- **Hinos:** termo utilizado para definir aquelas composições inspiradas diretamente no hino britânico *God Save the King/Queen*, no que diz respeito ao seu traço rítmico vagaroso, cerimonioso, pomposo, juntamente com um movimento melódico suave.
- **Marchas:** o termo referiria-se à maioria dos hinos nacionais, a exemplo da composição francesa *La Marseillaise* e, poderíamos acrescentar, ganha notoriedade aqui a característica rítmica binária, marcada ou acentuada, dinamicamente.
- **Hinos Operísticos:** mais elaborados do ponto de vista musical, pois fortemente influenciados pelo estilo da ópera italiana do século XIX. Seriam os mais longos, mais elaborados e mais difíceis de serem executados, com ritmo de marcha, introduções orquestrais imponentes e, muitas vezes, construídos na forma ternária coro-verso-coro. Seriam mais claramente notados nas Américas central e do sul.
- **Hinos Folclóricos:** inspirados fortemente na dita música folclórica, incluindo muitas vezes instrumentos (ou elementos, diríamos) indígenas, também podendo ser acompanhados por gestos formais.
- **Fanfarras:** músicas sem texto, destacando-se a atuação musical de fanfarras, bandas e, acrescentaríamos, com um forte estilo militar.

Após a análise do componente musical de algumas peças, realizadas por nós na parte colocada como Adendo (Capítulo 8), podemos afirmar que os hinos nacionais de Villa-

Lobos aglutinam de certa forma todas as características musicais acima: alguns trechos possuem uma melodia mais suave, como revela a composição *Alérta* (anexo 26P), principalmente se notamos a linha sonora a partir do compasso 18 (antes desse compasso, na parte introdutória, teríamos algo mais incisivo ritmicamente [ou rude] do que suave). Outros, com um ritmo acentuadamente binário, nos reenviariam à progressão da marcha, como o início da composição *P'ra Frente, Ó Brasil* (anexo 3P). Uns são de execução mais simples e fácil, como a peça *Marcha Escolar (Ida Para o Recreio)* (anexo 11P) e em geral as Canções Escolares, enquanto outros são mais difíceis de cantar, como o próprio anexo 3P e o anexo 2P, ambos com aberturas cerimoniosas e pomposas. Se observamos os anexos 27P, 28P e 29P, temos a confirmação da inspiração folclórica de muitos hinos de Villa-Lobos e, enfim, muitas das composições seriam bem executadas por bandas, fanfarras, dependendo do arranjo (o anexo 2P tem a sugestão de um ostinato rítmico a ser realizado por *bateria* no primeiro compasso; a entrada do anexo 16P “imita” o rufar dos taróis militares; o anexo 17P, em *tempo de marcha*, não possui texto).

Com a obra de Sadie e Tyrrell (2001), e observando o verbete *hymn*, tomado isoladamente, remontamos às origens gregas desse gênero musical (*humnos*), que já comportava na antiguidade a *função ritualística* de homenagem a Deus. Segundo os autores, os primeiros hinos compreenderiam os cantos de louvor e agradecimento a Apolo, a Artemis, Asclepius ou Hygieia, os ditirambos em homenagem a Dionysus, os cantos fúnebres, as músicas ligadas à oferenda e ao sacrifício, e uma série de canções muitas vezes dotadas de um refrão (estrofe, contra-estrofe). Assim, da Grécia e da Roma antigas até os dias de hoje, passando pelo contexto cristão ocidental e, principalmente, pela variedade *canções patrióticas*, possibilitada pelo desenvolvimento dos

nacionalismos a partir do final do século XVIII, um coisa é marcante: *hinos* são elementos discursivo-musicais ligados a algum tipo de cerimônia. O próprio entendimento atual/banal do que seja um hino o confirma, se notamos o que diz o *Dicionário Aurélio*:

*1. Poema ou cântico de veneração, ou louvor, ou invocação à divindade (...). 2. Cântico sacro, especialmente o que se relaciona com a liturgia cristã. 3. Música, geralmente marcial ou solene, acompanhada de um texto, e que exalta o valor de algo ou de alguém: o hino à bandeira; o hino dos escoteiros. 4. Canção, canto: O Cisne Branco é considerado o hino da Marinha Brasileira. 5. Poema lírico ou canção que exprime entusiasmo, contentamento, admiração, etc.: hino à natureza; hino ao amor. 6. Louvor elogio (...)*

Dito isso, podemos inferir melhor porque a escolha e circulação do gênero *hino nacional* (*national anthems*) acarretaria num ganho político particular para o Estado Vargas, em relação a outros tipos de discursos de claríssimas intenções ideológicas, como os pronunciamentos oficiais de autoridades públicas em ocasiões marcadas por conflitos e posições bem definidas. Voltando, então, à dimensão verbal de nosso *corpus*, procuramos elucidar essa questão através das reflexões de Maingueneau acerca das três cenas integrantes da *cena enunciativa* como um todo: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*<sup>169</sup>.

Como o discurso é organizado sócio-pragmaticamente com a finalidade de marcar todas as ações e todos os pensamentos das futuras gerações (Villa-Lobos, s.d.:11), adotando uma tábua de valores e determinadas diretrizes morais, políticas e econômicas sob o controle do Estado (Capanema *apud* Horta, 1994:167), podemos dizer que a enunciação,

---

<sup>169</sup> Sobre tais conceitos, vide páginas 105 e seguintes.

em sua cena englobante, é acima de tudo *política*<sup>170</sup>. Mesmo porque, como já foi dito, educação, política e propaganda eram domínios semânticos (con)fundidos naqueles tempos. A questão é quando tal intenção política se instaura e se arvora em gêneros como *hinos nacionais (cena genérica)*, a princípio estranhos ao debate e ao combate das idéias, característicos dos confrontos públicos. Ao falar de hino, fala-se de rituais e comemorações, de confraternização, de identidade e/ou valores comuns, e não de querelas políticas, discussão, desentendimento. Quais seriam, então, os efeitos possíveis do uso político de hinos nacionais?

Nos termos de Maingueneau, podemos dizer que formaria-se um *quadro cênico* (cena englobante + cena genérica) *inusitado*, pelo fato de o gênero *hino nacional* não fazer parte dos costumes oratórios da “politicagem” corrente, exercida abertamente pelo cidadão político-partidário, numa situação de enfrentamentos. Todo o cerimonial, então, “pacífico”, favoreceria a instauração de uma instância de recepção politicamente despercebida, ou melhor, com a “guarda abaixada” para a investida simbólica que recairá sobre as suas mentes, mas que corre ao mesmo tempo o risco de ser co-enunciada sem que o indivíduo se desse conta da violência. E a chave de todo esse efeito estaria na *cenografia* característica dos hinos nacionais, das canções de cunho patriótico, quase “festeira”.

A primeira cena à qual o leitor/ouvinte (ou cantor) se confrontava não seria aquela de um cenário tipicamente político, mas um espaço de linguagem limitado às comemorações patrióticas e à consagração de valores. O agenciamento lingüístico-

---

<sup>170</sup> Como dissemos na página 105, a *cena englobante* diz respeito, pragmaticamente, à *finalidade* com a qual determinado discurso é organizado e a título de que o leitor/ouvinte é interpelado. Como essa finalidade em si ainda não possui especificação lingüístico-discursiva, ela vai se materializar no interior de gêneros “escolhidos” pela instância de produção do discurso, no intuito de satisfazer os seus objetivos comunicacionais.

discursivo das composições, sob a guarda de um Enunciador Orfeônico (Eue)<sup>171</sup>, teria mais uma vez a dimensão dos elogios, das venerações, das asserções exclamativas, das descrições afetivas, das narrações entusiastas e das injunções imperativas. Diante desse cenário, o interlocutor poderia, como diria Maingueneau (2004:49), cair numa espécie de armadilha: decodificar e cantar o texto orfeônico como um discurso de exaltação e de atração das comemorações cívicas, e não como um conjunto de enunciados eminentemente políticos. É nesse momento que a cenografia lingüística viria impor ao indivíduo um *papel*, que em nosso caso não seria o papel de um cidadão, mas aquele de um *homem de celebração*. Este, ao festejar a nação, desempenharia uma função política prescrita pelo Estado, quase sem se dar conta, integrando-se no processo histórico autoritariamente conduzido pelo Governo Federal.

Sendo assim, as “cortinas” de uma cenografia comemorativa ou consagrada, que seria a primeira cena à qual o leitor/ouvinte/cantor se confrontava, esconderia nada menos que uma retórica oficial de grande poder de ação sobre as condutas cívicas dos cidadãos, materializando à sua maneira (ou veladamente) o interdiscurso estatal no intradiscurso das composições, como veremos cada vez mais. Tudo isso ligaria-se a uma *cultura política* relativamente nova para o brasileiro, que tinha como alavanca para o poder (e sua manutenção) práticas ligadas ao nacionalismo, ao fervor patriótico, aos cerimoniais e seus discursos característicos, como os hinos nacionais.

Como se vê, andamos em círculos, pois remontamos novamente aos discursos *epidícticos*: inofensivos à primeira vista, pelo estilo lingüístico da *cenografia*,

---

<sup>171</sup> O Enunciador Orfeônico, a ser melhor tratado no próximo capítulo, seria um “eu-nós” grafado na materialidade lingüística das composições, uma *personagem* que assume a narrativa hínica. Ao cantar, o indivíduo incorporaria esse *papel* (ou seria incorporado por ele), ao ouvir, depararia-se com uma autoridade figurada, encarnada por pessoas comuns, orfeonizadas.

aparentemente isenta de uma função combativa/argumentativa<sup>172</sup>, mas, no fundo, possuiriam um grande poder de persuasão, se consideramos a cena política que a engloba. Sendo assim, o resultado de nossa interpretação é dizer que a “escolha” do gênero *hino nacional* funcionaria como uma primeira estratégia discursiva: ela *amorteceria* o impacto político dos conteúdos simbólicos; ela autorizaria o Enunciador Orfeônico a se comportar languageiramente de determinada maneira e não de outra, como veremos no capítulo 6; ela favoreceria a presença de uma *dimensão* ou *intenção* argumentativa toda particular, que será apreendida no capítulo 7; e também implicaria uma certa organização semiótico-musical, assunto de nosso Adendo. Passemos, então, adiante, ao nível discursivo do quadro enunciativo, capaz de materializar à sua maneira o interdiscurso oficial das autoridades públicas.

---

<sup>172</sup> No capítulo seguinte, mostramos, por exemplo, como o canto orfeônico combateria a presença dos comunistas e opositores do governo pela via da *contra-indicação* valorativa. No capítulo 7, ressaltamos a sua potencialidade argumentativa, capaz de *fazer-criar*, *fazer-fazer* e *fazer-sentir*.

## 6

### O ENUNCIADOR ORFEÔNICO: *AUTORIDADE E VEICULAÇÃO DO INTERDISCURSO OFICIAL*

Neste capítulo, destinado ao *nível discursivo* do processo de encenação do ato de linguagem<sup>173</sup>, procuramos apreender o funcionamento do Sujeito Enunciador (Eue), uma personagem complexa trazida à vida política do país por vontade da instituição comunicante: o Estado Vargas, e disseminado na intimidade da sociedade por intermédio dos educadores, das massas cantantes, dos coros e de Villa-Lobos. A missão socializadora do canto orfeônico, destinada a extrair da criatura humana uma participação anônima na construção da nacionalidade, e marcar todas as ações e todos os pensamentos daqueles que viessem a entrar em contato com sua manifestação (Villa-Lobos, s.d.:10-11), não poderia prescindir de um modo particular de usar a linguagem e de um enunciador coerente com esses propósitos.

Acreditamos que os textos das composições constroem, no *conjunto da obra*<sup>174</sup>, uma entidade discursiva (Eue) apropriada às condutas cívicas a serem comunicadas. Noutros termos, o Enunciador Orfeônico, definível como um “eu-nós” estampado na materialidade das composições, seria um *protagonista* que viria garantir a presença do *interdiscurso oficial* no plano do enunciado, ou seja, a simulação discursiva dos valores,

---

<sup>173</sup> Vide *quadro enunciativo* na página 179.

<sup>174</sup> Procuramos, então, visualizar como a *totalidade* de nosso *corpus* constrói o Enunciador Orfeônico, dando a ele *caráter e corporalidade*, para usarmos os termos de Maingueneau. Não seria nossa intenção fazer uma análise exaustiva de cada composição tomada isoladamente.

conteúdos e representações do ideário Vargas, capazes de influir nos comportamentos e afetos humanos<sup>175</sup>. Nesse sentido, o *intradiscurso* estruturado pelo arquivo orfeônico seria um dos artificios sociais destinados a incrementar o *ethos-bola-de-neve* do Estado, reforçando os seus postulados cívico-morais no decorrer dos anos 1930.

Mas, num movimento contrário, cantar/mostrar a moralidade oficial, oriunda da agência de poder, e materializada no comportamento do Enunciador Orfeônico, seria também uma forma de (se) construir uma imagem (um *ethos presente*)<sup>176</sup>, pois aqueles que assumiam o “eu-nós” das composições se colocariam ao lado de uma verdade institucional e legalizada, adquirindo traços de autoridade, de legitimidade e de credibilidade<sup>177</sup>. De certa forma, o Enunciador Orfeônico já estaria chancelado pela sua emergência na atmosfera escolar e pela sua atuação nas cerimônias públicas de caráter cívico. Ou melhor: o “eu-nós”, ao assumir o comando da narrativa hínica, falaria/cantaria nos palanques da formalidade, mostrando o seu vínculo moral às variáveis ideológicas do Estado.

A chancela *prévia*, anterior à enunciação, incrementava-se ainda por outras variáveis semiótico-discursivas, que também ultrapassam o conteúdo das letras. Referimo-nos à

---

<sup>175</sup> Chamamos de *interdiscurso oficial* um conjunto de textos ou documentos (*arquivos*) ao redor do intradiscurso orfeônico (e do qual este faria parte). Situamo-nos no *campo discursivo* da comunicação sociopolítica em voga na Era Vargas, que comporta um *espaço discursivo* onde uma moralidade oficial (também presente na estrutura das composições) entraria em conflito com os discursos não-oficiais, taxados pelo governo como obras do desregramento, da imoralidade ou da anarquia. Sobre interdiscurso, campo e espaço discursivos, vide páginas 43 e seguintes.

<sup>176</sup> Poderíamos, para efeito didático, dizer que o *ethos presente* está para a parte discursiva do quadro comunicacional adaptado na página 179, assim como o *ethos prévio* está para a parte interdiscursiva. Ou, então, que este último *ethos* está para o *sujeito comunicante* (Euc) – o Estado Vargas – assim como o primeiro está para o *sujeito enunciator* (Eue) – o Enunciador Orfeônico. Este faria referências àquele, diretamente ou não.

<sup>177</sup> A junção “eu-nós” se explica pelo fato de que, como veremos, o “eu” grafado nas composições tem um valor semântico plural, de “nós”, pois é assumido/encarnado durante a cantoria por uma instância coletiva: as massas, as crianças etc.

imagem cinematográfica da multidão cantando, com suas vestimentas padronizadas, bandeiras, coreografias, gestos etc., passando pelas crianças na escola, devidamente uniformizadas e lideradas pelos mestres. No tocante à dimensão estritamente verbal, como íamos dizendo, o Enunciador Orfeônico poderia *mostrar* o seu *ethos oficial* – e, portanto, revelar a sua posição de autoridade, de legitimidade e de credibilidade – tecendo alusões ao Estado que o fez circular na intimidade pública. Nas próximas linhas, procuramos, então, ressaltar os traços marcantes da complexa personalidade orfeônica (o seu *ethos presente*), ou melhor, os seus mecanismos de instauração do interdiscurso oficial no intradiscurso, nem sempre tão evidentes. Ao mesmo tempo, procuramos esboçar em cada ponto da análise alguns efeitos de sentido – *possíveis* – que o conteúdo das peças poderia gerar na sua instância de recepção: a Sociedade Empírica (Tui).

#### 6.1. DAS REFERÊNCIAS/REVERÊNCIAS AO ESTADO

De modo implícito ou explícito, esse comportamento discursivo do Enunciador Orfeônico está presente em trechos de algumas composições. No hino *Brasil Novo* (anexo 2), além do título, os termos abaixo sublinhados poderiam ter levado o interlocutor a visualizar positivamente o governo recém instalado em 1930, devido à disseminação da idéia de “reconstrução nacional” deflagrada e característica dessa instituição:

Teu sangue esparso na Pátria Nova  
Fez que nascesse o Brasil Maior!  
(anexo 2/linhas 27 e 28) (sublinhado nosso<sup>178</sup>)

---

<sup>178</sup> Todos os sublinhados presentes nos trechos das letras das composições são nossos e possuem o intuito de ressaltar a nossa interpretação. As letras sem marcações encontram-se nos anexos.

Ao deparar-se com conteúdos dessa natureza, viabilizados por uma forte combinação de substantivos e adjetivos, o interlocutor da época – homem de seu tempo – não teria maiores dificuldades em associar o *novo Brasil* do mundo discursivo ao *novo Estado* da realidade empírica. Para facilitar as coisas, o hino em questão possui ainda referências implícitas à “República Velha” e suas “más condições”<sup>179</sup>: *tempo de desconforto* (linha 17), *jugo servil* (linha 18) e *Brasil Morto* (linha 19)<sup>180</sup>. Com isso, o Enunciador Orfeônico construiria não apenas a sua legitimidade institucional, o seu vínculo ao poder constituído, mas fortalecia também o *ethos-bola-de-neve* do Estado. Noutra composição, intitulada *Juramento* (anexo 7), encontramos uma menção velada (mas clara) ao Chefe da Nação, mais uma vez através de expressões marcantes dotadas de adjetivos e substantivos singulares:

Juramos fé no grande guia  
Juramos fé no claro construtor  
Juramos fé no pioneiro sabio  
(anexo 7/linhas 15; 20; 25)

Getúlio Vargas, a exemplo das cerimônias públicas de queima das bandeiras dos 21 Estados, ou seja, do fim simbólico das discrepâncias e rivalidades regionais, seria aquele

Que agrupou os vinte e um passaros dispersos.  
Num bando unido pelo céu natal;  
E que trançando as mãos de norte a sul,  
Fez do Brasil uma só ronda triunfal!  
(anexo 7/linhas 17-20)

---

<sup>179</sup> Já ressaltamos que a expressão *República Velha* não é uma designação nossa, mas uma datação criada pelo Estado Vargas para depreciar os governos anteriores à Revolução de 1930. Portanto, não se trata de uma expressão ou posicionamento deste trabalho.

<sup>180</sup> Curiosamente (ou “profeticamente”) o hino em questão é datado de 1922. O mesmo se evidencia na composição *Meu País* (anexo 1), concebida em 1919. Podemos dizer, então, que o capital simbólico de auto-propaganda do Estado como agente histórico do progresso nacional, ou seja, da *Pátria Nova*, começara a se formar até mesmo antes de 1930.

Ao mesmo tempo, o grande líder teria dado novos ânimos à nação e, ao povo brasileiro,  
a confiança no futuro, posto que

alargando os caminhos de amanhã,  
Acendeu nossos sonhos de fervor  
E nos deu asas novas de coragem,  
De esperança e de amôr!  
(anexo 7/linhas 24-27)

Por fim, nada mais consagrador do que a maior das virtudes – a *justiça* – uma vez que  
Getúlio

instituindo a justiça aos que trabalham,  
Nos deu alento em porfiar... vencer...  
E erguer alto, nos ombros, o Brasil triunfante  
Como um sol a nascer! a nascer!  
(anexo 7/linhas 31-34)

As referências/reverências à política trabalhista e ao “pai dos pobres”, mesmo que não  
se tenha dado ainda “nome aos bois”, seriam também evidentes para o interlocutor da  
época. Mas nada se dá mais explicitamente que a composição *Saudação a Getúlio*  
*Vargas*, prova de que

o Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro  
no chefe da Nação!  
(anexo 30/linhas 3-4)

Essa vinculação do enunciador, explícita ou não, ao território institucional do Estado,  
via uma alusão ao seu líder ou à sua ideologia, funcionaria como estratégia de  
*legitimidade e credibilidade*, uma vez que instauraria a posição de *autoridade* da  
personagem orfeônica – a sua validade/legalidade –, ostentando também a sua posição  
de *verdade*, posto que *autenticada* pela moral cívica oficial. Esses atributos acabariam

favorecendo a *captação* do interlocutor, fazendo-o aderir ao universo de crenças veiculado pelo discurso<sup>181</sup>.

Nas próximas linhas, procuramos realçar ainda mais a autoridade do Enunciador Orfeônico através da sua vinculação à cartilha político-ideológica do Estado, recuperando alguns tópicos tratados anteriormente (Parte II). De certo modo, podemos dizer que essa autoridade teria sido comunicada por uma espécie de *codificação metonímica*, onde mostrar a retórica oficial (a *parte*) é mostrar o vínculo à sua instituição provedora: o Estado (o *todo*). Vejamos, então, como a interdiscursividade oficial se atualizaria em mais alguns pontos do intradiscurso.

## 6.2. A POLÍTICA ECONÔMICA OU O POSTULADO DO “PROGRESSO”<sup>182</sup>

A mentalidade progressista, que deu sustentação ideológica ao desenvolvimento urbano-industrial, favorecendo gradativamente as burguesias emergentes como parceiras privilegiadas do Estado, necessitava da circulação de *imagens e sensações* que, acreditamos, o Enunciador Orfeônico saberia transmitir mesmo sem fazer referências explícitas às políticas materiais-oficiais. Acreditamos que essas sensações e imagens, capazes de gerar, como *efeito possível*, uma pseudo-impressão de *progresso em curso* nos espaços sociais, se fazem presentes de forma substancial já em alguns títulos, tais como: *Brasil Novo* (anexo 2), *P’ra Frente, Ó Brasil!* (anexo 3), *Marcha para Oeste* (anexo 6), *Marcha Escolar* (anexos 11, 12, 17 e 18), *Vamos Crianças* (anexo 10), *Vamos, Companheiros* (anexo 15).

---

<sup>181</sup> *Legitimidade, credibilidade e captação* são três estratégias discursivas básicas presentes nas reflexões de Charaudeau, conforme tratamos nas páginas 39 e seguintes.

<sup>182</sup> Tratamos da *política econômica* na página 117.

No primeiro, o “progresso” estaria proclamado com um suposto renascimento da nação, que se edificaria *sobre as ruínas dum Brasil Morto* (anexo 2/linha 19), inaugurando, assim, uma *Pátria Nova*, um *Brasil Maior* (linhas 27-28). No segundo título, a idéia de progresso encontra-se subentendida na interjeição-injunção *p’ra frente*, direcionada à Sociedade Empírica (Tui) através do vocativo *Ó Brasil!*. Vejamos um trecho:

Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar,  
Pela estrada de barro ou concreto, cheia de espinhos,  
Trilhos e ninhos, nós marcharemos sempre a cantar  
Pelas cidades, selvas e vales, também pelos mares,  
Ou pelos ares, riachos ou rios, ruelas ou ruas  
Sempre a marchar contentes sem treguas!  
Só vendo à frente o Brasil!  
P’ra frente, ó brasil!  
(anexo3/linhas 2-9)

A idéia de movimento em linha reta – pra frente! –, amplificada pela própria engrenagem rítmica da textura musical<sup>183</sup>, encontra apoio simbólico também em injunções animadoras como *Vamos Crianças* e *Vamos, Companheiros*, mas, sobretudo, nas ocorrências (e são muitas!) da imagem da *marcha*. Esta poderia denotar uma sensação de “avanço”, tanto no sentido de andar/caminhar, quanto no sentido de *progredir*, mas não apenas: a ocorrência do verbo *marchar* em determinados contextos, acreditamos, pode comportar uma indução à *disciplina* e a um comportamento de *obediência* perante as vozes do comando. Segundo o *Dicionário Aurélio* (Ferreira, 1986), marchar poderia significar: (i) andar, caminhar; (ii) caminhar a passo cadenciado; (iii) seguir os devidos trâmites; (iv) progredir, avançar. Lenharo (1989:74), por sua vez, revela que a escolha da palavra *marcha* no período Vargas foi estratégica, pois “(...) compreende um movimento orientado, cadenciado, disciplinado. Ela exige fé,

---

<sup>183</sup> As informações discursivas provenientes da partitura musical, ou melhor, o funcionamento retórico da estruturação rítmica, melódica e harmônica será tratado no Capítulo 8 (Adendo).

solidariedade, entusiasmo, tenacidade. Mas, acima de tudo, disciplina<sup>184</sup>. Os trechos abaixo, somados ao anterior, ilustram bem todas essas significações:

Marcha para Oeste<sup>185</sup>  
Vem seguir tua bandeira  
O futuro nos espera  
Com todo o tesouro que tem  
Nossa terra que é bem brasileira  
(anexo 6/linhas 1-5)

Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!  
Em ondas de glória!  
(anexo 7/linhas 1-2)

Para ser maior a glória  
Desta Pátria unida e forte,  
Prossegui nesta heróica trajetória,  
Bem unidos de sul a norte!  
(anexo 9/linhas 7-10)

Todos em fila,  
Num alegre bando,  
A' vóz do comando,  
Marchemos, assim!  
No campo aberto,  
Como é bom a gente  
Ir livremente,  
Recrear, enfim!  
(anexo 11/linhas 17-24)

Marcha soldadinho,  
Contente e feliz,  
Colhe no caminho  
O amor do teu Paiz  
(anexo 16/linhas 12-15)

Nada melhor do que as *imagens* e as *sensações* anteriores para mostrar o vínculo do Enunciador Orfeônico à retórica oficial: marchar/progredir é um movimento para o *futuro* (da nação), tempo mítico de *amor* e *glória* a serem recompensados, pelo país

---

<sup>184</sup> Sua utilização contribuiria, assim, para o processo de *militarização do corpo*, ou seja, o seu doutrinamento para a produtividade do trabalho.

<sup>185</sup> Nessa composição, faz-se uma clara alusão à política de colonização decretada pelo Estado Novo: a *Marcha para o Oeste* (vide página 137 deste trabalho). Através dessa alusão, o Enunciador Orfeônico poderia, mais uma vez por um processo metonímico (a política pelo Estado, a parte pelo todo), identificar-se como um “porta-voz” daquela instituição maior, o que fortaleceria a sua imagem.

(*colhe no caminho...*), àqueles que teriam participado da *heróica trajetória*. No canto orfeônico, a tenacidade da marcha e a presença da fé, ressaltadas por Lenharo, revelam-se com um sentimento de coesão e uma demonstração de esperança no porvir.

Outro ponto que chama a nossa atenção nos fragmentos acima é a convivência discursiva de termos e expressões semanticamente (e a princípio) antagônicos: de um lado, tem-se disciplina, organização e controle, o que denotaria desgaste, esforço ou, mesmo, desconforto<sup>186</sup>. De outro lado, coexistem pacificamente termos e expressões que exprimem sensações positivas/agradáveis, pois a marcha progressista é realizada de maneira *feliz, contente e alegre, sempre a cantar*, e executada *livremente no campo aberto* da nação, *em ondas de glória*. Como explicar essa aparente falta de coerência lógica, esse paradoxo textual?

Arriscamos a dizer que, no discurso político oficial do Estado, o *futuro* e a *glória* nacionais só poderiam se implantar com o *sacrifício* e o *esforço*, de todos, num projeto comum executado no *presente* (que se confunde com o momento da própria enunciação). Ou seja, não existirá liberdade gratuita (essa seria uma falsa liberdade): a felicidade e o progresso se pagam com o trabalho de hoje, com o desgaste e com a disciplina. São elementos indissociáveis que confirmariam a retórica epidíctica: centrada no presente, mas conjeturando o futuro. Daí a “recompensa” vindoura, a colheita dos frutos. É nessa perspectiva, portanto, que associa o desconforto ao conforto, a disciplina à liberdade coletiva, que o Enunciador Orfeônico se aproxima ideologicamente da instituição *Estado*. Dito isso, podemos agora “marchar” para uma

---

<sup>186</sup> É o que sugere a própria imagem da *marcha* (disciplina), interjeições imperativas como *p’ra frente e vamos* (controle), expressões adverbiais como *sem tréguas* (esforço/desgaste), a presença ou a sugestão de uma *voz do comando* (obediência) etc.

outra dimensão político-discursiva presente nas composições, que também revela a autoridade institucional do enunciador.

### 6.3. A POLÍTICA SOCIAL: TRABALHO, DISCIPLINA E ORDEM

Dissemos a certa altura da Parte anterior<sup>187</sup> que o desenvolvimentismo varguista necessitava de uma valorização do *trabalho*, capaz de estimular as massas a praticá-lo com *disciplina*, num contexto envolto por um processo de racionalização das atividades laboriosas e pautado pelo controle do tempo e do ritmo de produção. Não é por acaso, então, que o Enunciador Orfeônico se incumba da missão de elevar o trabalho “às alturas” da hierarquia de valores. É uma questão clara no próximo fragmento, onde, mais uma vez, noções opostas como *esforço* e *conforto*, *exaustão* e *leveza*, se confundem na rede semântico-ideológica varguista:

Trabalhar é lidar sorridente,  
Num empenho tenaz p’ra vencer,  
E’ buscar alentado conforto,  
No fecundo labôr do viver!

O trabalho enobrece e seduz,  
Faz noss’alma pairar nas alturas,  
Quem trabalha semeia em terreno,  
Que nos dá fortes mèses maduras!

O trabalho é dever que se impõe,  
Tanto ao rico que a sorte bafeja,  
Como ao pobre que luta sem trégua,  
Na mais dura e exhaustiva peleja!  
(anexo 19/linhas 1-12)

Trabalhar, portanto, é uma obrigação a ser realizada com *alegria* e *empenho*, capaz de prometer o *sucesso* e o *conforto* para aqueles que a praticam, visto que a própria vida é um trabalho, um exercício (*labor do viver!*). O trabalho também *enobrece* (ou dignifica)

---

<sup>187</sup> Vide páginas 118 e seguintes.

o homem, elevando a sua “alma” a um patamar superior. Reza a lenda: aqueles que trabalham serão, um dia, recompensados, pois trabalhar é plantar uma semente que dará frutos no amanhã. Além de tudo, o trabalho configura-se como um valor universal: um *dever* tanto do rico (*que a sorte bafeja*), quanto do pobre (*na mais dura e exaustiva peleja!*), antípodas da estratificação social, mas que agora, diante do *dever* cívico, tornariam-se acima de tudo e das diferenças “colegas de batente” para a edificação do “progresso”. Por fim, o trabalho é um fator necessário ao futuro e à segurança da pátria, cabendo a todos os seus filhos a missão de honrá-la com o *esforço* (anexo 19/linhas 13 a 16).

Na *Canção do Operário Brasileiro* (anexo 21), encontramos a mesma valorização do ato de trabalhar, mas dessa vez passando por elogios enobrecedores ao grande protagonista do mundo da peleja: o operário. Este não seria mais um “homem comum” ou “desimportante”, como vinha sendo tratado na República Velha, mas sim *a força motriz que sorrindo, edifica as potências!* (linhas 1 e 2). No entanto, o interessante a se notar é que essa *força*, por si só, não seria suficiente para a felicidade geral da nação, para o *Progresso*, se não fosse aprimorada e controlada – leia-se domesticada – por mais dois elementos igualmente essenciais e à disposição do Estado: as *Ciências* e as *Leis*.

E não pode a Nação, ser feliz  
Sem trabalho, e sem luz das ciências!

O poder, a grandeza na terra,  
Tem origem, nas Leis, no trabalho;  
Na palavra Progresso se encerra  
A harmonia da Serra e do Malho!  
(anexo 21/linhas 3-8)

O que poderia significar, no universo progressista da Era Vargas, a relação química entre *força motriz* do trabalhador, *luz das ciências* e respeito às *Leis*? O fato é que a energia operária que movimenta a sociedade também pode ter conseqüências avassaladoras para a mesma: a *força* do trabalhador, se não for domada ou domesticada pelo poder institucional do Estado, ou seja, pelas *Leis* capazes de canalizá-la somente para atividades construtivas e não destrutivas (como greves e paralisações), poderia desandar o compasso da marcha cívica supostamente em curso. Sendo assim, a valorização e o respeito às *Leis*, postulados acima pelo Enunciador Orfeônico, nada mais implicaria, naquele contexto, que em: (i) aceitar ou não oferecer maiores resistências ao modelo autoritário de sindicato corporativo; (ii) recusar ou perder a motivação para a organização de reivindicações; (iii) adquirir um comportamento entendido como ordeiro, pacífico e disciplinado; enfim, (iv) trabalhar, trabalhar e trabalhar.

Compreendemos melhor essas implicações (ou *efeitos possíveis*), decorrentes da circulação do canto orfeônico, se o encaramos como um aparato de sustentação simbólica para medidas concretas que se instituíram no decorrer da Era Vargas e que tiveram conseqüências práticas no dia-a-dia do trabalhador: Leis e Decretos de sindicalização, extinção da pluralidade sindical, Lei de Segurança Nacional, Estado de Sítio, Estado de Guerra etc<sup>188</sup>. E, naquele contexto, a palavra *Lei* só poderia significar esses mecanismos de coerção, mesmo se eles não se encontram citados na íntegra na composição. Vejamos, agora, como ficaria a relação trabalho/ciência.

---

<sup>188</sup> É importante dizer que a composição agora focada (anexo 21) data de 1939, ou seja, ela teria vindo a público sob a égide do Estado Novo. Se não é demais recordar, as liberdades civis encontravam-se suspensas pela Constituição de 1937, que dava ao presidente a comodidade de governar através de decretos-leis.

Banhar-se na *luz das ciências* – em tempos de fordismo, taylorismo e fayolismo – também acarretaria, em nossa interpretação, em certos *efeitos possíveis* de sentido: (i) não oferecer maiores resistências à racionalização do mundo do trabalho; (ii) aceitar a imposição dos novos ritmos de produção; (iii) submeter os corpos operários ao adestramento técnico, para que estes dominem os novos instrumentos e modalidades de ofício. Tais eram as prerrogativas das Ciências supracitadas, que, além de estarem em voga no período aqui tratado, contavam com o respaldo de toda uma *intelligentsia* presente na estrutura do Ministério do Trabalho, capaz de organizar com método científico as atividades produtivas. (Dutra, 1997) O resultado ideal (ou esperado) desse universo persuasivo pode ser encontrado simbolicamente no próprio *corpus* selecionado: na canção *O Ferreiro* (anexo 20), o Enunciador Orfeônico chega a se “travestir”, moldando o seu *ethos*, no próprio “operário padrão”, ou seja, num “eu” já completamente domesticado e entusiasmado, que funcionaria como um exemplo virtuoso de conduta para a nação:

Sou ferreiro brasileiro!  
Cada pancada “ten!”  
Deste meu malho “ten!”  
Tem um som forte, “ten!”  
Voz do trabalho, “ten!”  
E modelando um Brasil futuro!  
Cada golpe é bem seguro!  
(anexo 20/linhas 1-7)

A alegria operária forjada, que, modelando o metal/o ferro, modela também a nação, torna-se o retrato ideal de uma *raça* nossa, transformando o Brasil numa “grande oficina”, onde brasas e estrelas, no ar/no céu da pátria, se confundem na pancadaria edificante do progresso:

Sou ferreiro brasileiro!  
Na côr da brasa tem!  
Destes braseiros, “ten!”  
Teu nome a raça, tem!  
Dos brasileiros, tem!  
E as centelhas douradas no ar,  
São como estrelas pelo céu azul,  
céu do meu Brasil!  
(anexo 20/linhas 8-15)

A metáfora da oficina é realizada pela analogia sublinhada (*centelhas* ou *faíscas/estrelas*), e é reforçada pelas onomatopéias que imitam as marteladas do trabalhador – *ten! tem! tem!* – intercaladas entre os enunciados. Como o leitor poderá notar, *trabalho*, *disciplina* e *ordem* são valores salutares a serem difundidos já e concomitantemente na escola, para que se molde também a infância, a juventude, que será futuramente a base de apoio e manutenção da civilização autoritária. É com esse afínco didático que o Enunciador Orfeônico ajusta, mais uma vez, o seu *ethos* para ares professorais (um “eu” docente) ou, noutra interpretação, para a simulação de toda a turma cantando em uníssono (“nós”), na instauração de uma *cenografia escolar* capaz de conduzir moralmente a garotada. Vejamos alguns trechos das Canções Escolares (anexos 10-18):

Vamos crianças alegres a cantar  
Vamos depressa contentes trabalhar  
Hum! Hum! Hum!  
(anexo 10)

Todos alerta,  
De cabeça erguida,  
Posição correta,  
Vamos dois a dois  
Em linha certa,  
Todos aprumados,  
E bem ritmados,  
Caminhemos, pois!  
(anexo 11/linhas 9-16)

Nosso dever bem sabemos cumprir  
E direito as lições preparar!  
Eia! Avante! Eia!

A pátria adorar!  
Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!  
(anexo 12/linhas 8-12)

Vamos, vamos, bem depressa!  
Vamos, vamos trabalhar!  
Ah!  
(anexo 12/linhas 5-7)

Vamos, companheiros,  
Vamos todos trabalhar,  
todos trabalhar,  
Que onde se trabalha,  
A alegria ha de reinar.  
(anexo 15/linhas 1-5)

Teríamos, acima, a representação simbólica de uma nação laboriosa em miniatura: os futuros cidadãos brasileiros: o futuro do Brasil. Em meio a interjeições capazes de exprimir alegria e/ou prazer – *hum-hum-huns!*, *lá-lá-lás!* e *ah-ah-ahs!* –, e onomatopéias de sinos que mensuram as atividades do dia – *Tim! Tim! Tim! Tim! Tins!* – o *ethos* da companheirada *segue, vai, caminha*, mostrando-se *contente* no cumprimento do trabalho em sua versão infantil: *o dever/a lição*. O interessante é a gravidade assumida aqui pela escolha dos advérbios (ou locuções/expressões adverbiais). Ela coroa certas ações verbais, acrescentando-lhes um modo peculiar de execução. Ou seja: se vamos trabalhar, é de modo *alegre, contente*, e se vamos/caminhamos/marchamos, o fazemos assim: *alerta, de cabeça erguida, posição correta, dois a dois, em linha certa, apumados, bem ritmados, bem depressa* etc. Estamos, notadamente, diante de uma seleção lexical característica da disciplina corporal militar, que visa a uma coordenação motora dos movimentos e à atenção, elementos colocados como necessários também à execução das atividades escolares. O dever, assim, é *bem* cumprido; as lições, preparadas *direito*.

Noutra canção escolar – *Esperança da mãe pobre* – tem-se interessantemente outra variação do *ethos presente*, que desta vez adota uma *cenografia maternal*, no intuito de associar, em tom de “bom conselho”, o estudo infantil ao trabalho adulto:

Segue meu filhinho  
Segue bem contente  
a caminho da Escola  
e levando na sacola  
o livrinho p’ra estudar  
Segue bem alegre  
querido filho meu  
Por que eu fico a trabalhar  
(anexo 13/linhas 3-10)

Eis que as virtudes do ideário varguista se manifestam em todas as idades: para o adulto o *trabalho*, para a criança o *livrinho p’ra estudar*. Passando adiante, procuramos mostrar agora como a vinculação discursivo-ideológica do Enunciador Orfeônico ao Estado se manifesta no nível do *autoritarismo* propriamente dito. Como já dissemos, ao mostrar no âmbito do intradiscurso um *ethos* cada vez mais em sintonia com o interdiscurso oficial, o enunciador faz aumentar em grau e número a sua credibilidade e a sua legitimidade social.

#### 6.4. REPRESSÃO SIMBÓLICA, AUTONOMIA E HIERARQUIA

O olhar vigilante da polícia política e a racionalização técnico-científica desta instituição, capazes de conter os “flagelos” e “doenças” provocáveis pela presença “satânica” de ideologias perigosas, no seio da “boa” sociedade cristã, levariam-nos neste momento a vislumbrar em nosso *corpus* a figuração discursiva do “inimigo” nacional: o comunista, o anarquista, o grevista, o agitador, o promíscuo, o malandro, o ateu etc. Mas, a esse respeito, o que temos na materialidade do discurso é um *silêncio*

avassalador. Como explicar, então, a *ausência* de uma questão tão recorrente e tão importante para o projeto político-autoritário do Estado Vargas em nossas composições?<sup>189</sup>

Eis uma possível resposta: pode-se ressaltar, em conjunto com Mello (2002b:87), que o *silêncio* “(...) é algo significante na vida e no discurso. O silêncio fala, significa. O silêncio é linguagem”. Ou, então, que o silêncio “(...) é parte da constitutividade temática do texto”. (Mello, 2002b:89) Nessa perspectiva, o *vazio* instituído pelo Enunciador Orfeônico, no tocante ao exorcismo do elemento maligno, viria caracterizar o discurso em questão como uma espécie de *dimensão prescritiva* da repressão simbólica. Ou melhor: o silenciamento da “questão vermelha” viria acentuar a função eminentemente *preventiva* do canto orfeônico, visto que este atuaria sobre as mentes com o *status* de lição de moral, ao *receitar* uma identidade coletiva conveniente às aspirações político-econômicas do Estado. De certa forma, apesar da omissão, o *outro*, o inimigo da pátria, estaria *ao redor*, e poderia ser identificado pelos cidadãos através das lentes dos valores positivos – trabalho, disciplina, ordem, progresso etc. –, quando se comportasse de modo *distorcido*, isto é, contrário a esses postulados.

Amplificando os melhores valores, o canto orfeônico (re)agiria, então, como uma eficiente “vacina discursiva”, imunizando ideologicamente as comunidades escolar e cidadã, que passariam a ter fortalecidos os seus “anticorpos morais”. O resultado esperado de tal higienização seria uma espécie de auto-defesa do organismo social supostamente ameaçado. Não é por acaso que, paralelamente ao silenciamento das “palavras feias”, das “coisas ruins” (ou seja, do vírus ideológico, da ameaça comunista),

---

<sup>189</sup> Neste momento, dialogamos com as colocações históricas presentes nas páginas 122 a 126, onde tratamos da *política repressiva* e da *política de relações* empreendidas pelo Estado.

fazia-se presente em algumas composições a difusão de um estado de *alerta* para com a *segurança* ou a *defesa da nação*, e só o cidadão-soldado, moralmente imunizado, seria capaz de *guardar a pátria* com a coragem e a altivez esperadas:

P'ra frente, livre e corajoso p'ra vencer,  
P'ra defender com altivez a nossa rica Pátria  
Com fervor  
(anexo 3/linhas 33-35)

Juramos pela mocidade  
Guardar o solo brasileiro,  
Jardim feliz de claridade  
E nosso pouso derradeiro;  
Guardar a Pátria e engrandecê-la  
(anexo 7/linhas 3-7)

Quem defende o Brasil não tem medo  
E só tem um dever é lutar  
E na costa, a lutar os primeiros  
Somos nós, são os seus artilheiros  
(anexo 25/linhas 10-13)

E se algum dia, acaso, a Pátria estremecida  
De subito bradar: ALÉRTA! aos escoteiros,  
ALÉRTA! respondendo, á Pátria nossa vida  
E as almas entregar, iremos prazenteiros!  
(anexo 26/linhas 22-25)

A princípio, o sentimento da “pátria ameaçada” poderia associar-se estritamente à datação histórica da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (1939), principalmente se focalizamos composições como *Invocação em Defesa da Pátria* (anexo 8), concebidas nos momentos de grande tensão desse episódio. Mas, na retórica oficial, os inimigos da nacionalidade encontravam-se também *entre nós*, ou seja, *internamente*, e deveriam merecer os mesmos cuidados e a atenção que obtinham os malfeitores externos. Nesse sentido, a predisposição para a *defesa* e a manutenção simbólica da *segurança* nacional, exaltadas pelo canto coletivo, viriam alimentar também o *medo* das possíveis “intentionas comunistas”, e instaurar como ato heróico todos e quaisquer combates a ameaças do gênero. É nessa direção, ou seja, é para

reforçar um espírito de batalha, que composições como as Canções Militares (anexos 23-26) exaltam a bravura de um Duque de Caxias, *flor de estadista e soldado, herói militar do Brasil*, elogiam a *rútila espada* e o *pulso firme* de Deodoro, e reproduzem a exclamação *prazenteira – alerta!* – dos escoteiros do Brasil.

Podemos dizer, então, que o silenciamento do *abominável* e, ao mesmo tempo, a disseminação do sentimento de *perigo*, de *vigilância* – bastante compatível com decretos como o Estado de Sítio, o Estado de Guerra ou a Lei de Segurança Nacional –, acabam caracterizando o discurso orfeônico como um mecanismo de *contra-indicação ideológica*, ou seja, de *saneamento valorativo*. Nessa interpretação, ele não deixaria de ser uma forma, embora mais sutil, de perseguição aos “meliantes”: a forma de uma *contrapropaganda* de caráter cívico.

Outra face da repressão simbólica, presente em nosso *corpus*, é a representação autoritária dos profissionais da informação (portadores da verdade absoluta) ou, simplesmente, dos “bons” jornalistas e de sua função social. Referimo-nos, mais especificamente, ao conteúdo presente no anexo 22 (*Canção da Imprensa*). Para começar a entender esse texto, caberia lançarmos a seguinte pergunta: como é possível visualizar a *figura* do jornalista? Então, no belo estilo epidíctico, o Enunciador Orfeônico assim responderia, forjando um *ethos* em uníssono dessa categoria profissional:

Somos bandeiras, azas da idéia;  
bocas da Pátria clarins de epopéia  
(linhas 1-2)

Somos as forças d’alma do mundo;  
Voz, verbo, vida de cada segundo.  
(linhas 22-23)

O jornalista é aquele que, então, expressaria a própria *idéia* da nacionalidade em construção, visto que por ele comunica-se o conceito mítico de Pátria, a epopéia histórica de sua formação. É o jornalista o grande responsável por traduzir a *alma do mundo*, dando a cada acontecimento, a cada segundo, o seu revestimento verbal, a sua voz discursiva. E esta não seria uma voz qualquer, “ambígua”, “falível”, pois trataria-se da

Luz, luz que doura ruínas e troféus  
luz guiadôra, luz da verdade luz dos céus!  
(linhas 20-21)

O “repórter da nação” seria iluminadamente o porta-voz de uma nobre missão: *fazer-saber* ao povo somente a verdade, guiadora e celeste, sem a qual a sociedade não funcionaria em seus mais variados setores. Como atestam as linhas 16-21, a Imprensa (e seus bons pensamentos) movimentam até mesmo *as turbinas, nas catadupas das bobinas*, donde realizariam-se os *milagres de luz*, luz esta que vem designar, duplamente, a energia física da *polis* e a pujança subjetiva das idéias, integrantes de um mesmo progresso em construção. Isso nos levaria a dizer que os homens da Imprensa são projetados, na visão autoritária, como *os* sujeitos mantenedores da tranqüilidade social: sendo *antenas do Universo*, conhecendo o *Bem puro* e o *Mal perverso* (linhas 14-15), eles realizariam a “filtragem” – o *controle* – das informações e conteúdos passíveis de ou arruinar, ou glorificar de vez o país. Afinal, esses homens – os *heróis da pena audaz* – nos diriam afinadamente:

Persistentes vimos lutar por dias novos unindo os povos!  
Nós heróis da pena audaz pelo Bem o Amor e a Paz  
Implantemos na humanidade germens bons de fraternidade.  
(linhas 24-26)

Cientes de seu valor cívico, os “enunciadores jornalistas” colocam-se benignamente como os zeladores da grande união – e podemos acrescentar: a união entre as classes sociais –, silenciando (ou condenando) os eventuais conflitos ou manifestações esboçados na esfera pública. Esse seria o espírito de uma época onde os mecanismos de cerceamento da opinião comum desenvolviam-se a todo gás, em particular aqueles chancelados pelo Departamento Oficial de Publicidade (1931), pelo Departamento de Difusão Cultural (1934) e, finalmente, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP/1939).

Falta-nos ressaltar ainda um último ponto relacionado aos mecanismos de repressão simbólica presentes em nosso *corpus*, capazes de também reforçar o *ethos* institucional/oficial do Enunciador Orfeônico. Com tudo que dissemos anteriormente, o nosso personagem discursivo não poderia deixar de usar, aqui e ali, um estilo de linguagem capaz de reforçar/naturalizar ideologicamente as relações de mando e obediência ou, noutros termos, robustecer as interações sociais hierarquicamente constituídas. Referimo-nos aos hábitos languageiros da *autoridade* – seja ela governamental, patronal, policial, familiar ou escolar –, que atuariam no sentido de revigorar a noção autoritária de *hierarquia*. E isso se daria lingüisticamente com a profusão de termos, verbos e expressões marcados por uma tonalidade *imperativa*, na ânsia de habituar (ou educar) a sociedade com a presença generalizada das “vozes do comando”:

Levanta a frente que és brasileiro!  
Lembra qu’és filho deste país!  
Vê como é lindo! Seu povo altivo!  
Verdes seus campos e o ceu d’anil!”  
(...)  
Olha o passado: heróis ardentes  
(anexo 1/linhas 3-6;13)

Sus, brasileiro! Avante!  
Erguida fronte varonil,  
Dá a alma, o sangue, a vida,  
Tudo pelo Brasil!  
(anexo 2/linhas 9-12)

P'ra frente, ó brasil!  
Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar  
(...)  
Sempre a marchar contentes sem treguas!  
Só vendo à frente o Brasil!  
(...)  
Ó demos tudo pela Pátria,  
filhos, ouro, braços alma honra e gloria,  
(...)  
Marche, Passo certo em terra,  
Firme com vontade de marchar  
(...)  
P'ra frente, livre e corajoso p'ra vencer,  
P'ra defender com altivez a nossa rica Pátria  
Com fervor  
(anexo 3/linhas 1-2;7-8;10-11;28-29;34-36)

Marcha para Oeste  
Vem seguir tua bandeira  
(anexo 6/linhas 1-2)

Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!  
Em ondas de glória!  
(anexo 7/linhas 1-2)

Proseguí nesta heróica trajetória,  
Bem unidos de sul a norte!  
(anexo 9/linhas 20-21)

Todos em alas  
como bons soldados  
Bem perfilados  
já marchar, marchar!  
(...)  
Todos em fila,  
Num alegre bando,  
A' vóz do comando,  
Marchemos, assim!  
(anexo 11/linhas 5-8;17-20)

Quando o sinal nos tornar a chamar,  
Para as salas depressa voltar  
Vamos! Crianças! Vamos!  
Quando o sinal tocar!  
Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!  
(...)  
Eia! Avante! Eia!  
(anexo 12/linhas 3-7;10)

Segue meu filhinho  
Segue bem contente  
(anexo 13/linhas 11-12)

Marcha soldadinho,  
Contente e feliz,  
Colhe no caminho  
O amor do teu Paiz  
(anexo 16/linhas 12-15)

Malhar! P'ra frente! Avante!  
Sob a mesma Bandeira  
Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira!  
(anexo 21/linhas 9-11)

Rataplan! Do arrebol,  
Escoteiro, vêde a luz!  
Rataplan! Olhai o Sol  
Do Brasil; que vos conduz!  
Alérta, oh! Escoteiros do Brasil, alerta!  
Erguei para o Ideal os corações em flor  
A Mocidade ao sol da Pátria já desperta,  
A' Pátria consagrai o vosso eterno amor!  
(anexo 26/linhas 1-8)

Se o que dissemos na Parte II é aceitável, ou seja, se o Estado passou, no decorrer dos anos, por um processo de *autonomização* e *intervencionismo* na esfera social, o que implicaria num modelo de atuação acima das classes, relegando ao último plano da participação política as classes subalternas, nada melhor do que a difusão de uma *vocalidade imperativa* para consagrar tudo isso. Afinal, caberia ao governo *conduzir* e *organizar* o país, com o auxílio das autoridades disseminadas pelos espaços sociais. A *vocalidade imperativa* é ainda reforçada por outros fenômenos de linguagem marcantes do *ethos* orfeônico, como, por exemplo: interjeições-injunções características de ordem e controle (*Sus, P'ra frente, Marchar!, Vamos!, Eia! Avante!, Malhar!, Alerta!*); advérbios, locuções ou adjuntos adverbiais que precisam o modo e a intensidade das ações ordenadas<sup>190</sup> (*Só vendo a frente o Brasil!* [marchemos], *passo certo em terra, firme com vontade de marchar, p'ra defender com altivez a nossa rica Pátria, com*

---

<sup>190</sup> Trata-se muitas vezes de frases ou períodos inteiros com valor adverbial.

*fervor* [marche], *bem unidos* [prossegui], *em fila, à voz do comando* [marchemos], *depressa* [voltar], *bem contente* [segue]).

Com o conteúdo exposto, podemos terminar esta seção dizendo que habituar/educar o interlocutor à palavra de ordem seria de certa forma favorecer uma *cultura política* pautada na subserviência dos cidadãos, uma vez que o *tom* ou estilo imperativo encaixaria-se numa variedade muito grande de hierarquias e relações de mando e obediência: entre pais e filhos, professores e alunos, patrões e empregados, policiais e cidadãos etc. Ao mesmo tempo, o enrijecimento progressivo das subjetividades poderia ter contribuído para uma auto-regulação e vigilância de pessoa para pessoa, uma vez que estas, ao cantarem as melodias, assumiriam para si o “eu-nós” autoritário estampado na materialidade do discurso. Acreditamos que os trechos acima reportados poderiam muito bem ter atuado nessas direções. Mudando um pouco o assunto, abordamos agora outra dimensão do *ethos* oficial do Enunciador Orfeônico.

#### 6.5. ETHOS COLETIVO E/OU POPULAR

Outra estratégia (ou elemento que *funciona como* estratégia) de legitimidade/credibilidade, presente no comportamento discursivo do sujeito enunciador, é o seu caráter supostamente *coletivo e/ou popular*. Embora tal instância use e abuse de termos, verbos e expressões marcadas por uma tonalidade imperativa, como já vimos, nos quais o enunciador trata o seu interlocutor através da segunda pessoa (*tu, você* [*marche, lembra, vê, olha, erguei...*]), a atitude ou estratégia muda freqüentemente. Em vários momentos das composições, como o leitor já pôde perceber,

não é apenas *uma* personagem que se expressa autoritariamente a outras, mas todo um *coletivo* situado atrás do uso discursivo da primeira pessoa do plural (*nós*):

Damos força sangue e vida, tudo damos ao Brasil!  
Tudo damos com ardor  
E nós marchamos sempre alegres,  
Sempre alegres nós marchamos sem temor.  
(anexo 3/linhas 13-16)

Ó Divino! Onipotente!  
Permiti que a nossa terra,  
Viva em paz alegremente!  
(anexo 8/linhas 12-14)

Sendo assim, o reforço da imagem enunciativa (Eue) se dá também pela autoridade do *sensu comum*, ou seja, pela “simulação discursiva” de uma nação em sintonia. Baseando-se em Charaudeau (1992), Mello (2002a:174) ressalta a propriedade do *nós* em designar um *locutor coletivo*. Segundo o autor, o referido pronome poderia ser a soma de:

- um locutor + um ou vários locutores;
- um ou vários locutores + um ou vários interlocutores;
- um ou vários locutores + um ou vários “tiers”;
- um ou vários locutores + um ou vários interlocutores + um ou vários “tiers”;

Com o uso do *nós*, o discurso passa a *forjar* uma totalidade coesa, cooperativa e solidária, a qual teria o poder de convidar ou seduzir todo aquele que entrasse em contato com o texto e/ou a cantoria. Sendo assim, o referido pronome contribuiria para atrair o interlocutor (ainda “deslocado”) para o interior de uma representação, encenada pelo discurso. São bem representativos dessa questão, e marcantes, hinos como

*Invocação em Defesa da Pátria* (anexo 8) e *Juramento* (anexo 7). No primeiro, instituiu-se uma pregação coletiva, que congregaria o leitor/ouvinte na preservação da pátria ameaçada; no segundo, o *nós* mostraria o seu comprometimento coletivo com o líder da nação (Getúlio Vargas).

Para se ter uma idéia completa da verossimilhança comunicada pela primeira pessoa do plural, no que diz respeito à sua representatividade coletiva/popular, seria preciso levar também em conta toda a encenação dos rituais cívicos. Os coros escolares, as massas cantantes e os mais variados setores da sociedade civil, levados a participar dos espetáculos, constituíam-se numa verdadeira *cenografia viva* à disposição do Estado. Durante as apresentações, ao “vestir” a *corporalidade* lingüística presente nas composições, ao cantar uma *vocalidade* já devidamente construída, o povo estaria desempenhado o *papel* do Enunciador Orfeônico, ou seja, assumindo *em carne e osso* o lugar discursivo de uma instância figurada, nos coretos políticos do regime oficial. Naquele exato momento do canto, o que se encontra então, pelo menos aparentemente, não seria mais o cidadão, mas um sujeito já devidamente assujeitado pelo cerimonial oficial/institucional.

Sendo assim, em conjunto com o *nós*, e posto a exprimir-se por ele, o “capital humano” da nova República acabava se constituindo num macro-recurso semiótico-discursivo à disposição do Estado. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a instância enunciativa (o “eu-nós”, presente nas composições) ganhava credibilidade e legitimidade pública, *incorporando* as “carcaças” da Sociedade Empírica, o Estado instaurava a sua imagem de instituição popular: por essa “inovadora” agência de poder falaria/agiria/cantaria o elemento comum, o homem do cotidiano, enfim, a população há tempos negligenciada

pela política. Encontraria-se aí uma característica básica do *populismo*, alimentada também pelo canto orfeônico: o aparente pertencimento das massas ao poder constituído, mas que no fundo seriam assenhoreadas por ele.

Finalmente, o *ethos* do Enunciador Orfeônico evidencia com clareza as reflexões de Maingueneau (1999 e 2001), que o relaciona a um complexo dispositivo de *incorporação* discursiva, onde o interlocutor é tratado sobretudo como um *co-enunciador* (nesse caso, *co-enunciador* do Estado Comunicante). Acreditamos que isso se dá plenamente no caso de gêneros como a *canção* (seja ela hínica, popular ou qualquer outra). Afinal, todos nós, ao cantarmos uma cantiga, estamos de certa forma fundindo-nos com o “eu-nós” estampado em sua estrutura, ou seja, estamos incorporando uma entidade lingüística e sendo incorporados por ela, numa possível relação de *identidade*. Ou melhor: tornamo-nos *co-enunciadores* daquele discurso, estabelecendo o nosso pertencimento a uma comunidade imaginária. Nesse sentido, o canto orfeônico seria capaz de estabelecer (ou simular) um coeficiente de adesão dos variados setores sociais aos valores ideológicos do Estado, uma vez que a população se via na obrigação de participar da cantoria, onde o *ethos* oficial ganharia a forma de “(...) une police tacite du corps appréhendé à travers un comportement globale”<sup>191</sup>. (Maingueneau, 1999:79)

Outro reforço simbólico do *ethos* orfeônico, que passamos a comentar agora, diz respeito a uma singela alcunha inventada por Villa-Lobos, e que assumia a autoria de algumas obras. Nos anexos 1, 2 e 3, o responsável pela criação poética é a personagem imaginária *Zé Povo* (Eue). Mais uma vez, o *ethos* do Enunciador Orfeônico é *supostamente* popular e, portanto, refletiria a subjetividade da nação brasileira: ordeira,

---

<sup>191</sup> “(...) uma polícia tácita do corpo apreendida através de um comportamento global”.

pacífica, disciplinada, trabalhadora e congregada na marcha edificante do progresso. Tanto seria assim, que ele – o *Zé Povo* – pode ser compreendido em confronto com um dos seus antípodas – o *Zé Brasil* – um personagem do escritor Monteiro Lobato censurado durante o Estado Novo.

Essa outra figura, que era também o título do livro de Lobato apreendido pela censura<sup>192</sup>, teria representado uma imagem negativa da nação, denunciando a relação dominantes/dominados, e teria configurado uma propaganda de conduta subversiva. Segundo Andreucci & Oliveira (2002:36), “(...) o livro conta a história de um pobre trabalhador da roça chamado Zé Brasil e que era explorado pelos grandes fazendeiros (...)”, o que antecipa fatalmente os conteúdos “nocivos” dessa obra. Os enunciadores das músicas “malandras” também definiriam por contraste o *Zé Povo* brasileiro, que certamente jamais “mexeria as cadeiras” nesse samba de Wilson Batista (*Lenço no Pescoço* – 1933): “*Meu chapéu do lado Tamanco arrastando Lenço no pescoço Navalha no bolso Eu passo gingando Provoco e desafio Eu tenho orgulho Em ser tão vadio...*” Enfim, a construção do *ethos* popular vinculado ao regime completa-se com o assunto a ser tratado abaixo.

## 6.6. O RESGATE E A VALORIZAÇÃO DO FOLCLORE

Dissemos, a certa altura<sup>193</sup>, que a instituição e a preservação da nacionalidade dependeriam da formação de um homem cívico constituído pelos melhores exemplos da *cultura*, da *tradição* e da *História*. No tocante ao primeiro termo, assunto deste

---

<sup>192</sup> Segundo Andreucci & Oliveira (2002), o livro *Zé Brasil* só viria a ser publicado após a saída de Getúlio.

<sup>193</sup> Vide página 135.

momento da escrita, fazia-se necessário descobrir – leia-se *construir* – as *raízes* do brasileiro, escondidas atrás do elemento popular-folclórico-sertanejo, em algum ponto esquecido do *oeste*. Não é por acaso, então, que o Enunciador Orfeônico soubesse instaurar também uma *cenografia rústica*, pela qual chegaria, até mesmo, a postular um novo Deus para o Brasil, não-cristão:

Nozani-ná Ôrekuá Kuá Kazaêê, êê  
Nozani-ná Ôrekuá Kuá  
Nozani-ná têrahau ra hau  
Oloniti niti  
(anexo 27/linhas 1-4)

Ê! Makumbabêê! Ê! Makumbê! Ê! Makumbábá! Ê! Makumbê!  
Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêêê.  
O'ia makumbêêê  
O'ia makumbaribá  
(anexo 28/linhas 1-4)

O' Tupan Deus do Brasil  
que o céu enche de sol  
de estrelas, de luar e de esperança!  
O' Tupan tira de mim esta saudade!  
Anhangá me fez sonhar com a Terra que perdi.  
(anexo 29/linhas 11-15)

Nesse último fragmento, oriundo da composição *O Canto do Pagé*, faz-se menção a uma Terra perdida, distante dos centros urbanos, sonhada pelo enunciador através da visão de *Anhangá*. Essa Terra, objeto de uma imensa *saudade*, seria o lugar onde *canta a voz do rio, canta a voz do mar*, e onde *está tudo a sonhar, o céu, o mar, o campo e as flores!* (linhas 18-21). Trataria-se, então, do próprio paraíso terrestre, espaço da *pureza*, da *rusticidade* e da *inocência* a serem “transplantadas” para um setor da nacionalidade em construção. Nesse setor – e pensando agora nas questões culturais-musicais<sup>194</sup> –, não caberiam mais as expressões corrompidas da *polis*, como os ritmos sensuais e desregrados das festas populares, a *malandragem* do samba e outras sonoridades

<sup>194</sup> Vide páginas 145 e seguintes (seção 4.1).

embaladas pelo mercado fonográfico, mas sim as expressões culturais não-agressoras da identidade laboriosa e moralista que se queria instituir.

No canto orfeônico, cada vez mais caracterizado como o fundo musical do regime, deveria pulsar, ao lado das marchas e hinos inspirados na tradição ocidental, apenas aquela música *popular* “concreta”, “essencial”, “pura”, “ingênua”, importada dos campos e aldeias do Brasil, num apagamento do popular “errado” dos morros, das zonas boêmias, enfim, das cidades. Analogamente ao que dissemos sobre o “perigo vermelho”, teríamos aqui um *silenciamento* de determinadas manifestações artísticas, que caracterizariam certas composições de nosso *corpus* como uma espécie de contrapropaganda da vagabundagem e do comportamento vicioso promovido pela música “não-séria”. É nesse sentido que muitas composições, como *Nozani-ná*, *Estrela é Lua Nova* e *O Canto do Pagé*, têm o seu lugar garantido no ensino de música nas escolas.

Mas, podemos acrescentar que haveria ainda nessas composições uma imagem harmônica da nação, devido à convivência pacífica e supostamente igualitária de elementos discursivos metonimicamente significantes de universos sócio-culturais diferenciados. Nesse sentido, teríamos a possibilidade de vislumbrar, conscientemente ou não, no interior da obra acabada, a fusão já consumada das “três raças tristes”: o índio, o branco e o negro, união simbólica que tanto ufanismo já derramou no

imaginário nacional<sup>195</sup>. A presença do elemento indígena, além de estar visível na composição *Nozani-ná* como um todo (anexo 27), manifestaria-se também no interior do anexo 29. Primeiramente, através do próprio título e de um pequeno “esclarecimento” que o acompanha: *O Canto do Pagé (Baseado na música primitiva do aborigene brasileiros com fragmentos de ritmos da música popular hespanhola)*. Em segundo lugar, através de termos dados como característicos do *ethos* dos habitantes das florestas: as onomatopéias de sonoridades primitivas, provavelmente de tambores (*Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum!* [linha 2]), as palavras ou expressões referentes a seres e gritos das selvas (*coaraci he! he!*, *Anhangá!* [linhas 9 e 10]) e o substantivo da divindade não-cristã, evocada na linha 11 (*O’ Tupan*).

O interessante é que esses termos co-habitam o universo da obra em conjunto com expressões típicas do lirismo ou sentimentalismo branco/europeu, como *manhã de sol* (linha 3), *chorar a minha Terra* (linha 8), *sol de estrelas, de luar e de esperança!* (linhas 12 e 13) ou *tira de mim esta saudade!* (linha 14)<sup>196</sup>. Isso silenciaria, no nível das representações – trata-se de um efeito possível e de uma leitura deste trabalho –, o confronto e a relação desastrosa acontecida na realidade empírica, ao longo dos anos, onde os índios foram massacrados pelos colonizadores (brancos) e obrigados a cultivar um Deus estranho à sua cultura. Além dessa imagem fictícia de cooperação entre as culturas e “raças”, que deveria ultrapassar a realidade da obra para se instalar no

---

<sup>195</sup> Chauí (2000), ao analisar o mito fundador da nacionalidade brasileira, ressalta a fusão das três raças – os corajosos índios, os estóicos negros e os bravos e sentimentais lusitanos (ou brancos, europeus etc.) – como um fator simbólico de ocultamento dos conflitos sociais e dos preconceitos que caracterizaram a dinâmica da história brasileira, a saber, o aniquilamento das populações indígenas ou a exclusão dos negros da riqueza social, dados como uma etnia pouco afeita ao raciocínio lógico. Esse pensamento viria desde o século XIX, através de pensadores como Afonso Celso e sucessores. A suposta união das “raças” seria, assim, a origem de muitas crenças como a de que o brasileiro viveria numa democracia racial, pacífica e sem preconceitos.

<sup>196</sup> A nostalgia ou lirismo do português se confirma com alguns elementos lingüísticos flagrantes, como a qualificação do torrão natal (*Terra*) através de um pronome possessivo (*minha*); substantivos sentimentalóides ou nostálgicos, como *esperança*, *saudade*; analogias ou antíteses, como *sol de estrelas*, *de luar*; e verbos como *chorar*.

imaginário coletivo, podemos ressaltar e desmontar também a falsa idéia de participação igualitária do elemento aborígene na estruturação da composição. Principalmente se consideramos a partitura (língua musical), notamos que os trechos ditos indígenas se diluem numa moldura artística predominantemente ocidental<sup>197</sup>.

O mesmo acontece na peça *Estrela é Lua Nova* (anexo 28), onde a lírica do branco, presente na frase *Estrela é Lua Nova cravejada de ouro* (linhas 2 e 5), convive harmonicamente com um “léxico de macumba”, característico de rituais negros: *Ê! Makumbabêbê! Ê! Makumbê! Ê! Makumbábá! Ê! Makumbê!* (linha 1). Teríamos aqui uma pseudo-mestiçagem, nos níveis da estrutura verbal e musical, entre o branco e o negro, que silencia e mesmo nega os preconceitos atuantes na esfera pública, notadamente em relação aos afro-descendentes.

Com isso, enfim, o canto orfeônico também funcionaria como sustentáculo de um certo imaginário de pátria, na qual encontrariam-se integrados o elemento indígena, o elemento negro e o elemento branco/ocidental. Acreditamos que essa imagem harmônica e igualitária de nação, no tocante às diferenças raciais, que tem o seu modo próprio de aparição na estrutura semiótico-discursiva do canto orfeônico, continuará sendo elucidada no Adendo, onde a análise das partituras completa a nossa interpretação. A seguir, tecemos alguns comentários sobre o Enunciador Orfeônico, em vista do que vimos nas seções anteriores.

---

<sup>197</sup> Ressaltamos melhor isso no Capítulo 8, onde dedicamo-nos à análise do conteúdo musical. Vide páginas 339 e seguintes.

## 6.7. ENFIM, UM ENUNCIADOR COMPLEXO

Com os pontos mencionados neste capítulo, poderia-se visualizar uma sólida *base ética* no comportamento discursivo do Enunciador Orfeônico, no tocante à reprodução do interdiscurso oficial. Direta ou indiretamente, a personagem hínica faz menções à instituição maior que a arremessou nos espaços sociais – o Estado –, além de refletir as sensações e imagens de um suposto progresso em curso, estabelecer relações interpessoais pelo viés autoritário, zelar pelos melhores valores e, finalmente, mostrar-se como uma expressão legítima da coletividade, do senso comum, do popular, do folclórico. Esses *ethè* caracterizadores da personalidade orfeônica vão ganhando, ainda, subvariações fisionômicas de canção para canção, acarretando em cenografias discursivas diversas e de grande capacidade de ação persuasiva sobre o leitor/ouvinte.

É nesse sentido que, no interior de um *ethos* eminentemente patriótico, surgiria um “eu-nós” *historiador* (anexos 4, 23 e 24), *glorificador* (anexo 5), *religioso* (anexo 8), *maternal* (anexo 13), *operário* (anexo 20), *jornalista* (anexo 22), *militar* (anexo 25), *escoteiro* (anexo 26), *indígena* (anexo 27) etc. De certa forma, esse “mosaico” de fisionomias, que se acrescentava à base ética acima descrita, funcionaria também como estratégia de legitimidade/credibilidade, pois representaria aqueles *ethè* que, dentro de certas visões (dominantes), são avaliados como positivos e adequados para educar, prescrever e aconselhar. Já ressaltamos mais atrás a *potencialidade incorporativa* de tais “máscaras” lingüístico-discursivas, ligada às especificidades do gênero *canção*. Ao cantarem as composições, os cidadãos comuns introjetam/incorporam de certa maneira as subjetividades ali adormecidas, numa possível relação de *identidade*. Mais do que isso, cantar as canções, assumir os seus *ethè* já arranjados e orquestrados, seria uma

maneira do cidadão de *se valorizar*, de se mostrar, no curso de suas relações interpessoais, como um porta-voz das variáveis ideológicas politicamente corretas, oficialmente reconhecidas.

Mas, não podemos esquecer do *ethos prévio* (estatal/institucional) tratado no capítulo anterior, que chancela as imagens e conteúdos que vão se formando nos variados presentes das enunciações orfeônicas. É no *acúmulo* de autoridade obtido com as fontes ou origens concretas da enunciação (o Estado, a Escola, os professores [*ethos prévio*]) somadas às “fisionomias” da personagem orfeônica tratadas neste capítulo (*ethos presente*), que se solidifica a força persuasiva do canto orfeônico, cada vez mais imbuído de legitimidade e credibilidade.

No próximo capítulo desta tese, procuramos completar a nossa análise pelo viés das reflexões sobre o processo argumentativo, elaboradas no Capítulo 2. De certa forma, continuaremos a mostrar como o interdiscurso oficial se materializa no intradiscurso orfeônico, através da dimensão ou intenção retórica aí presente. Acreditamos que a construção da autoridade do Enunciador Orfeônico, ou melhor, do seu *ethos*, que acabamos de elucidar, acabam por legitimar certas visões e representações de mundo (*fazer-criar*), certas ações ou disposições para a ação (*fazer-fazer*) e emoções específicas (*fazer-sentir*). Nesse processo, teremos a atuação das outras provas retóricas presentes na estrutura verbal, ainda não mencionadas: o *logos* e o *pathos*.

## 7

# INTENÇÕES OU DIMENSÕES ARGUMENTATIVAS DO CANTO ORFEÔNICO

Neste capítulo, concentramo-nos essencialmente na análise argumentativa da estrutura verbal do canto orfeônico, ou seja, na elucidação de alguns aspectos retóricos vinculados ao *logos*, ao *ethos* e ao *pathos* [ARG], propensos a deflagrar uma *intensidade de adesão* variada [TAE] junto à Sociedade Empírica (basicamente: *fazer-creer*, *fazer-fazer* e *fazer-sentir*), conforme teorizamos no Capítulo 2. A dúvida inicial, que move nossas reflexões, é saber, nos termos de Amossy (2006), se o discurso orfeônico movimentava-se por uma *intenção* argumentativa clara (*visée*) ou se a argumentação era apenas uma *dimensão* do discurso, afluente na conjuntura política da Era Vargas<sup>198</sup>. Neste último caso, a disseminação das composições não comportaria uma finalidade consciente de persuasão.

A resposta a esse dilema não é algo simples. Se tomamos a *cena englobante* das composições como parâmetro, os hinos seriam claramente discursos de persuasão política consciente, possuindo uma orientação prevista e programada para inserir as massas no projeto autoritário de nação que se queria instituir. As expectativas depositadas pelo Estado na educação, particularmente no canto coletivo, conforme ilustram as falas oficiais de Villa-Lobos, comprovam que estaríamos, assim, diante de

---

<sup>198</sup> Sobre a diferenciação de Amossy entre *intenção* (*visée*) e *dimensão* argumentativas, vide páginas 54 e 55.

uma evidente *intenção* argumentativa. Mas, a *cena genérica*, o fato de se tratarem de *hinos nacionais* e/ou *canções patrióticas*, nos conduzem a pensar que a argumentação constituía-se apenas numa *dimensão*. Isso porque o gênero em questão não fazia parte dos “costumes oratórios” da política e, tanto para o analista quanto para o interlocutor da época, poderia não levantar suspeitas sobre esse ponto. Como já pudemos perceber nas páginas 202-203, a *cenografia comemorativa* vira acentuar ainda mais esse aspecto à primeira vista “apolítico”. Como, então, responder à nossa questão inicial?

Acreditamos que o canto orfeônico constitui-se num discurso político, de persuasão política consciente (*intenção* argumentativa), possuindo uma orientação prevista e programada para influenciar as massas. Entretanto – e aí estaria a potencialidade estratégica da escolha do gênero – se apresenta como se não houvesse uma finalidade (explícita) de manipulação, como se tratasse apenas de uma *dimensão* argumentativa. Justamente por ser música/arte, chamando atenção para questões de forma, estilo e ornamento, o lado problemático do discurso, a sua inserção num “debate” sócio-político, permanece na maioria das vezes pouco evidente nos textos (a não ser em citações evidentes a Getúlio Vargas, como nos anexos 7 e 30).

Para ressaltar tal caráter político, este trabalho tem contado então com o referencial teórico em AD, que nos permite associar o comportamento discursivo do “eu-nós” estampado na materialidade lingüística, e a *exortação* que realiza (incitar, animar, induzir, uso de imperativos etc.), às informações contextuais e/ou interdiscursivas, calculando os prováveis efeitos possíveis na época. A seguir, com a elucidação das provas retóricas (*logos*, *ethos* e *pathos*), continuaremos nesse mesmo caminho.

### 7.1. O *LOGOS*: ERA UMA VEZ UM PARAÍSO E UM POVO VIRTUAL QUE ALI VIVIA

Podemos dizer que o *logos*, enquanto modalidade de prova retórica circunscrita à materialidade lingüístico-discursiva, incluindo aí as visíveis relações de raciocínio, participa da construção ou representação da realidade. Noutros termos, fatores como a escolha lexical, a combinação ou arranjo sintático, as deduções e analogias, possuiriam, argumentativamente falando, uma dimensão cognitiva, referencial e informacional capaz de *(re)fundar* simbolicamente o mundo, criando *imagens-tese* aptas a viabilizar um projeto de persuasão. Trataria-se, como já dizia Aristóteles (1998:50), de mostrar “a verdade ou o que parece verdade”. No *corpus* aqui tratado, chamou nossa atenção a figuração discursiva de um *Povo/Nação Virtual* (Tud) ou, noutros termos, de uma *imagem* discursiva da Sociedade Empírica (Tui), viabilizada pelo *logos* argumentativo<sup>199</sup>. Nosso foco de análise passará, então, a elucidar como o uso da linguagem (do *logos*) poderia ter instaurado um conceito de povo.

O primeiro passo seria apreender a totalidade na qual tal conceito estaria inserido, uma vez que, de certa forma, as composições colocam essa instância imaginária (o povo) como um patrimônio social da *Pátria*, ou seja, da *nação* em construção. Dessa forma, a imagem de povo só existiria enquanto conectada a uma imagem geral de Brasil, sem a qual não faria sentido, fora da qual não teria nexos<sup>200</sup>:

Brasil! Brasil!  
O' Terra dum povo forte e audaz  
(anexo 1/linhas 9-10)

---

<sup>199</sup> Vide quadro enunciativo na página 179.

<sup>200</sup> Seria difícil, pois, falar de uma construção do *Povo/Nação Virtual* sem, antes, dizer como a imagem de Brasil encontra-se também construída no canto orfeônico.

O' meu Brasil, Brasil,  
de homens a cantar  
(anexo 4/linhas 9-10)

Grande! Muito grande,  
Pela terra e pela gente,  
(anexo 9/linhas 1-2)

A própria concepção de Brasil ou de pátria liga-se visceralmente às características virtuais, discursivas, do povo brasileiro (e vice-versa): *forte, audaz* etc. Desse modo, a primeira definição de *Povo/Nação Virtual*, a qual consideramos *no momento* uma imagem-tese (*fazer-criar* [T]), é-nos argumentada por uma relação lógica de *contigüidade* (ARG), isto é, pelo seu pertencimento à pátria brasileira (relação presente nos trechos acima)<sup>201</sup>. Passamos, então, a mostrar como o *logos* argumentativo (ARG) funcionaria no sentido de instituir uma *imagem-tese* de Brasil (T), uma visão de mundo que remontaria às origens míticas da fundação nacional, e que incrementaria a imagem do seu povo<sup>202</sup>. Propomos visualizar essa imagem de país a partir de cinco sub-imagens básicas instituídas pela escolha lexical e pelos raciocínios lógico-verbais: (i) a grandeza do território, (ii) as riquezas/belezas naturais, (iii) uma nação acolhedora, (iv) uma nação em marcha e (v) a grandeza da História. É o pertencimento a esse campo nocional que caracterizaria/qualificaria primeiramente o povo.

---

<sup>201</sup> Dissemos *no momento* porque essas mesmas imagens advindas do *logos* se converterão num segundo e num terceiro tempo de nossa análise num *ethos* do brasileiro ou da nação, e num *pathos*, por ser passível de gerar emotividades no auditório.

<sup>202</sup> Uma reflexão interessante sobre o *mito fundador* de nosso país, e sua atualização constante ao longo da história (como nas letras do canto orfeônico), é realizada por Chauí (2000). Em seu texto, a autora dá a entender que a Carta de Pero Vaz de Caminha, escrita a El-Rei sobre o achamento do Brasil, onde estaria materializada a descrição fundadora destas terras, viria responder a uma demanda já existente no mundo antigo. Essa demanda estaria nas linhas seguintes, e representam uma crença anterior à descoberta destas terras: “os escritos medievais consagraram um mito poderoso, as chamadas Ilhas Afortunadas ou Ilhas Bem-Aventuradas, lugar abençoado, onde reinam primavera eterna e juventude eterna, e onde homens e animais convivem em paz. Essas ilhas, de acordo com as tradições fenícia e irlandesa, encontram-se a oeste do mundo conhecido. Os fenícios as designaram com o nome *Braaz* e os monges irlandeses as chamaram *Hy Brazil*. Entre 1325 e 1482, os mapas incluem a oeste da Irlanda e ao sul dos Açores a *Insulla de Brazil* ou *Isola de Brazil* (...)”. (Chauí, 2000:59)

A grandeza do território: podemos dizer que essa grandeza é argumentada através do conteúdo referencial e cognitivo do discurso, oriundo da escolha lexical (do *logos-palavra*), basicamente substantivos e adjetivos, que não apenas retratam a amplitude do país, mas também a qualifica como um dado positivo. Nesse sentido, os termos ou expressões presentes na estrutura do canto orfeônico também implicariam, de certa forma, um raciocínio lógico: a operação de *associar* significantes – estruturas gráficas ou fônicas – a significados e referentes no mundo. Já no anexo 2, onde é descrito o heroísmo do povo brasileiro, o discurso faz referência aos *quatro pontos cardeais* (linha 14), colocados quase que como uma espécie de (i)limitação geográfica da pátria, pontos imprecisos de onde insurgiria a nossa gente. Palavras como *Sul* e *Norte* aparecem explicitadas na linha 3, além de estarem implícitas em outros termos: *pampas* (Sul), *seringueiros* (Oeste), *minas de ouro* e *cafezais* (Leste) (linhas 15 e 16). Vejamos o que diria sobre isso a composição *P'ra Frente, Ó Brasil!*:

Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar,  
Pela estrada de barro ou concreto, cheia de espinhos,  
Trilhos e ninhos, nós marcharemos sempre a cantar  
Pelas idades, selvas e vales, também pelos mares,  
Ou pelos ares, riachos ou rios, ruelas ou ruas  
(...)  
A nossa terra é grande e forte,  
Inda é maior do que o sertão  
Ah também a selva marcha  
E o vento canta sempre a passar  
(Anexo 3/linhas 2-6; linhas 17-18)

Os substantivos e expressões adjetivas<sup>203</sup> marcados no primeiro fragmento também denotam a extensão do território nacional, mostrando a variedade de lugares e circunstâncias que uma marcha cívica poderia apresentar: da civilização (*idades, ruelas, ruas*) aos espaços rurais (*estrada de barro, vales, riachos* etc.), passando pela

---

<sup>203</sup> Consideramos como expressões adjetivas fragmentos qualificativos como “ao sol de rachar”, “de barro ou concreto”, “cheia de espinhos”, sendo os trechos sublinhados (“de” + “verbo” ou “substantivo”) classificados como locuções adjetivas pelas gramáticas normativas.

costa (*mares*). Num segundo momento, além de qualificar essa variedade como sendo *nossa*, via pronome possessivo flexionado na 1.<sup>a</sup> pessoa do plural, o Enunciador Orfeônico a valoriza pelos adjetivos *grande* e *forte*, vinculados ao substantivo *terra*. A seguir, essa mesma *terra* é requalificada: ela “extrapolaria” o *sertão*, chegando aos confins da *selva*. E isso se passa através do adjetivo *maior*, ou seja, do uso do grau *comparativo* de superioridade estabelecido entre os termos *terra* e *sertão*, o que, segundo o nosso quadro teórico, configuraria um argumento (**ARG**) da ordem do *logos-raciocínio* (a *comparação* seria uma operação mental clássica). Noutra composição, encontramos mais uma vez a argumentação de uma grandeza do Brasil, ainda inexplorada:

Marcha para Oeste  
Si quizeres conhecer  
Esta terra grandiosa por quem nós devemos  
Acima de tudo lutar e morrer!

Estás vendo aquela enorme cordilheira  
Muito além da mantiqueira  
E' Brasil!  
Estás vendo aquele ninho de gigante  
Esses campos verdejantes,  
E' Brasil!  
(Anexo 6/linhas 6-15)

O termo *Oeste* mostra-se, pois, um substantivo precioso daquele período histórico, principalmente se consideramos o Estado Novo, onde se deu a campanha da “Marcha para o Oeste”, assim como *grandiosa* seria a adjetivação por excelência de uma *terra* ainda desconhecida. A escolha lexical (**ARG**), portanto, através da combinação substantivo/adjetivo (ou locução adjetiva), vem fundar uma imagem de Brasil grandiloquente (**T**): *enorme cordilheira* (sendo que o país não possui esse atributo geográfico), *ninho de gigante*, *campos verdejantes* etc. Seguindo com a nossa análise,

notamos que tudo isso se complementa com as descrições contagiantes da natureza nacional.

As riquezas/belezas naturais: inicialmente, é interessante notar que a exuberância do território nacional é muitas vezes (e acima de tudo) colocada como um fruto da *benção* divina, nos momentos em que o Enunciador Orfeônico seria capaz de reportar a própria voz de Deus (entre aspas), personificado na figura do *Cruzeiro do Sul*:

Do ceu nos fala, alto, o cruzeiro  
Com voz de estrelas e nos bem diz:  
“Levanta a fronte que és brasileiro!  
Lembra qu’és filho deste país!  
Vê como é lindo! Seu povo altivo!  
Verdes seus campos e o ceu d’ani!”  
(anexo 1/linhas 1-6)

Ah! Quanto é lindo o Brasil!  
Com o Cruzeiro do Sul  
Com seu céu cor de ani  
Com seu mar todo azul,  
e seus rios a correr pelos sertões em flôr  
(anexo 3/linhas 36-43)

Pela praia o coqueiral,  
sobre a serra os cafézais em flôr  
E os canaviais e os rios  
e a viola a hora do sol pôr  
(Anexo 4/linhas 17-20)

Linda a pátria brasileira!  
Lindo o sol deste Brasil!  
Vem saudando a terra inteira,  
O mar e o céu de ani!  
Desperta a natureza  
Na voz da passarada  
(Anexo 18/linhas 1-6)

A visão do *Cruzeiro* seria, então, além de uma benesse geográfica, a prova retórica cabal (um *logos-palavra* [ARG]) de que estaríamos diante de um povo e de uma terra abençoados por Deus [T]. Dessa maneira, em relação a qualquer outro lugar, o Brasil

particulariza-se pela sua natureza – *linda* –, mostrando-se mais *verde* (os campos), mais *anil* (o céu), mais *azul* (o mar), na fluência de rios que singram os infindáveis *sertões em flôr*, verdadeiro paraíso terrestre<sup>204</sup>. E não se trata de uma beleza simplesmente ornamental, mas, sobretudo, de uma fonte inesgotável de riquezas e progresso, uma vez que o nosso sertão, o nosso *Oeste*, abundantemente,

Tem o ouro, tem petróleo  
Carbonatos, diamantes  
E tem rios caudalosos  
E cascatas deslumbrantes  
Tem o ferro, tem crystal,  
Tem madeira, tem carvão  
(Anexo 6/linhas 16-21)

E é justamente em sua riqueza e em sua abundância que o país se vê ameaçado, como, por exemplo, no canto cívico-religioso *Invocação em Defesa da Patria* (anexo 8), onde uma prece coletiva é encenada através de um “nós” zeloso e temeroso. Assim, o Brasil é colocado como um Éden tropical (sob perigo), através de termos como *Paraizo* e *Canaan*:

Ó Natureza do meu Brasil!  
Mãe altiva de uma raça livre,  
Tua existencia será eterna  
E teus filhos velam tua grandeza,  
(...)  
Ó meu Brasil! E's a Canaan!  
E's um Paraizo para o estrangeiro amigo  
Clarins da aurora!  
Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil!  
(Anexo 8/linhas 2-5; linhas 8-11)

Como se vê, a natureza nacional também é *altiva* e geradora de uma *raça livre*, a qual saberia velar pela grandeza e patrimônio da nação. Mas, a partir de conteúdos como

---

<sup>204</sup> Note-se que a estratégia da referencialidade lexical continua praticamente a mesma: a combinação de substantivos e adjetivos, com valor de argumento da ordem do *logos* (**ARG**), que entroniza uma imagem paradisíaca de Brasil (**T**).

esse, um outro fator parece estar trabalhando simbolicamente na construção da *imagem-tese* de país que se queria instituir. Vejamos.

Uma nação acolhedora: chama a nossa atenção nos trechos acima, além da consagração destas terras como um lugar idílico, até mesmo para o estrangeiro (amigo), analogias características do imaginário nacionalista, a saber, fusões de domínios nocionais até então diferentes como *pátria* e *mãe*, por um lado, e *povo* e *filho* por outro. No hino-*prece* há pouco citado (linhas 2-5), tais analogias aparecem na medida em que os *filhos* da mãe/pátria se colocam cívico-religiosamente a rogar por ela, a *mãe ativa*, a natureza do Brasil. Ora, operações lógicas dessa natureza funcionariam também como dimensões argumentativas do canto orfeônico (um *logos-raciocínio*), capazes de elaborar uma imagem-tese da nação como uma grande instituição familiar: coesa, una e acolhedora.

Segundo Dutra (1997), a idéia-imagem da pátria/mãe ofereceria aos cidadãos uma garantia simbólica de *proteção*, no sentido de transmitir uma falsa sensação de segurança e unidade junto a uma sociedade que, empiricamente, constituía-se num palco de conflitos e manifestações classistas, muitas vezes voltadas para o questionamento das políticas oficiais<sup>205</sup>. A analogia *pátria/mãe* (ARG), capaz de instituir a imagem-tese de uma nação acolhedora e fraterna (T), encontra eco ainda nos seguintes trechos:

Pátria! Em teu seio, calmo e contente,  
O último sono hei de dormir...  
(Anexo 1/linhas 22-23)

Juramos pela mocidade  
Guardar o solo brasileiro,  
Jardim feliz de claridade

---

<sup>205</sup> De acordo com a autora (Dutra, 1997:151), a *devoção* coletiva à noção de Pátria, alimentada por “(...) jornadas cívicas e campanhas de civismo, que ordenam e direcionam as emoções (...)”, daria aos cidadãos três garantias simbólicas: “(...) de proteção com a idéia-imagem de pátria/mãe; de integridade com a idéia-imagem de pátria/una; e de identidade social e/ou nacional com a idéia-imagem de pátria/moral”.

E nosso pouso derradeiro  
(Anexo 7/linhas 3-6)

Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!  
Tão amados de seus filhos!  
Que estes sejam como irmãos sempre unidos, sempre amigos!  
(Anexo 8/linhas 16-18)

No primeiro trecho, é clara a caracterização maternal do substantivo *pátria*, que, através do aparecimento do vocábulo *seio*, responsável por ativar a analogia citada, coloca-se como um abrigo imaginário para o regozijo do filho (note-se que o *seio* da pátria traz um certo conforto: ele é *calmo, contente...*). Quanto aos outros fragmentos, podemos dialogar novamente com Dutra (1997), quando a autora se refere à “idolatria do solo” como um elemento que vem reforçar a idéia-imagem de Pátria/mãe. Haveria, então, um momento em que o *solo* pátrio se travestiria no *corpo* da mãe e, em virtude disso, a disseminação da necessidade de *guardá-lo*, de protegê-lo e de venerá-lo em sua sacralidade.

No anexo 7 (acima), o objeto do juramento coletivo ilustraria perfeitamente as nossas reflexões: o solo nacional é valorizado, definido como *jardim feliz de claridade*, santuário de onde tudo sairia e para onde toda carne regressaria (o *último sono*, o *pouso derradeiro*). Enfim, no último fragmento, temos a utopia da comunhão familiar mais uma vez projetada para o campo da Pátria/mãe, onde *irmãos/filhos* (e não cidadãos) seriam impulsionados por um desejo-prece de união e amizade. A tese da nação acolhedora é argumentada ainda por outros artifícios do *logos*, além da analogia familiar, como os seguintes

Onde é bom de viver [o brasil]  
Cultivar todo amor  
E nunca mais morrer.  
(Anexo 3/linhas 41-43)

Assim também vivemos,  
Cigarras de alegria  
Cantando de esperanças  
Com a alma quente e fria.  
(Anexo 18/linhas 9-12)

O' manhã de sol!  
Anhangá fugiu.  
canta a voz do rio  
canta a voz do mar!  
Tudo a sonhar  
o mar e o céu o campo e as flores!  
(Anexo 29/linhas 16-21)

Mais uma vez, a seleção lexical viria “arrombar a retina”: o Brasil é propício à vida (lugar *bom de viver*), ao *cultivo* do *amor* e por isso transmite uma sensação de eternidade (*nunca mais morrer*). Depois a imagem do *canto*: cantam as pessoas, as crianças, metaforizadas em *cigarras*, e até o rio, o mar, emanam nestas terras vozes embaladas num *sonho* sonhado entre *campos* e *flores*. Entretanto, mesmo sendo acolhedora, dando prazer e *alegria* aos seus filhos, essa nação é também aquela que *marcha* para o futuro...

Uma nação em marcha: essa imagem-tese é argumentada também pelo *logos-palavra*, se entramos em consonância com a nossa análise já realizada no capítulo anterior (seção 6.2: *A Política Econômica ou o Postulado do “Progresso”*). A escolha estratégica de verbos de movimento como *marchar/progredir* (**ARG**), e de interjeições como *p’ra frente/vamos*, direcionadas à sociedade empírica através de vocativos como *ó brasil!/crianças!*, transmite um filme onde o protagonista seria a própria nação caminhando para um futuro de prosperidade (**T**). A verossimilhança dessa cena se intensifica ainda mais quando o Enunciador Orfeônico se deixa transparecer sob a égide do *nós*, simulando toda uma coletividade indiferenciada em movimento cadenciado.

Mas o curioso é que participaria dessa caminhada cívica não somente o patrimônio humano da pátria, mas também a própria natureza:

Ah também a selva marcha  
E o vento canta sempre a passar  
Ah tambem o vento marcha  
e a selva passa sempre a cantar.  
(Anexo 3/linhas 19-22)

Enfim, de certa forma, a própria imagem das massas e das crianças organizadas, disciplinadas, cantando nas cerimônias públicas as virtudes do trabalho e do estudo/dever, já mostrariam uma Pátria nos trilhos do desenvolvimento. Resta-nos, agora, mostrar como o *logos* argumentativo aponta para “teses memoriais”, ou melhor, para uma representação da História do Brasil. Em seguida, finalmente, veremos como figuraria nessa moldura um *Povo/Nação Virtual*, imagem discursiva da Sociedade Empírica projetada pelo canto orfeônico.

A grandeza da História: o “mito fundador” da Pátria brasileira ou, então, a “sagração da história nacional”, como diria Chauí (2000), não poderia deixar de estar presente no canto orfeônico, que também institui/argumenta a grandeza do nosso passado: não de maneira convencional e precisa, como nas aulas de história, mas através do estilo comemorativo, ornamental e epidíctico do Enunciador Orfeônico:

Foi ao claro céu de Abril,  
das estrelas sôbre o mar a cruz!  
Depois, verde o palmar, surgiu  
e a Terra, gloriosa, ao sol reluz!  
Longe a voz do Amazonas  
ia em mil borés ao alto mar azul!  
Longe o sopro dos pompeiros era canção do sul!  
(Anexo 4/linhas 2-8)

Glória aos homens que elevam a pátria  
Esta pátria querida que é o nosso Brasil

Desde Pedro Cabral que a esta terra  
Chamou gloriosa num dia de Abril  
Pela voz das cascatas bravias  
Dos ventos e mares vibrando no azul  
(...)  
Até mesmo quando a terra apareceu  
Fulgurando em verde e ouro sôbre o mar  
Esta terra do Brasil surgindo á luz  
Era a taba de nobres heróis  
(Anexo 5/linhas 1-6; 11-14)

O achamento de um mundo novo é reconstituído claramente nas composições acima, revivendo o instante em que, *num dia de Abril*, Cabral “descobriu” o Brasil. A flexão dos verbos no passado (*foi, surgiu, ia, era, chamou, apareceu...*) e a presença de vocábulos que localizam o leitor/ouvinte numa seqüencialidade pretérita (*depois, desde, quando...*) dão o caráter histórico e pretensamente educativo desses trechos, muito comuns no canto orfeônico. Acreditamos, então, que esses marcos temporais e a progressão seqüencial, sintaticamente organizada, podem ser considerados fenômenos lingüísticos da ordem do *logos* (**ARG**), que institui uma imagem grandiosa da história nacional (**T**).

No anexo 4 (acima), é visível a escolha do adjetivo *gloriosa*, que logo em seguida reaparece como uma designação do próprio Cabral a estas terras, no momento da descoberta. Essa gênese já gloriosa da história nacional se deve, ao que parece, à aparição celestial da *cruz das estrelas sobre o mar* (novamente o Cruzeiro do Sul, a idéia de um lugar bem aventurado ou abençoado) e também pelo surgimento de uma natureza paradisíaca, exuberante. Se voltamos aos trechos anteriores, notamos que o “desbravador” se deparou com um *verde palmar*, com a pujança do rio *Amazonas*, com a voz murmurante das *cascatas bravias* e com as riquezas – o *ouro* –, descrições de um mundo novo também presentes nos trechos seguintes:

Pela praia o coqueiral,  
sobre a serra os cafêzais em flôr  
E os canaviais e os rios  
e a viola a hora do sol pôr  
Quando, ao Norte, os boiadeiros  
vão rezando o abaio, ao céu azul! ô!  
E no sopro dos pompeiros Cavaleiros do Sul  
(Anexo 4/linhas 17-23)

Descrições contagiantes como essas já foram ressaltadas há pouco, a diferença é que agora as situamos também na construção da gênese de uma história gloriosa, que se perpetuará com o passar do tempo. São vários os autores que ressaltam a importância dessa representação dos fatos para o projeto político-autoritário do Estado Vargas. Com base em Gomes (1982a), podemos dizer que a projeção política da nova agência de poder vinculava-se à colocação do Estado como o guardião legítimo da história, da tradição e da cultura oficiais:

*(...) construir um novo modelo de Estado é também reescrever a história do país, é debruçar-se sobre o passado naquele sentido mais profundo em que ele significa tradição e suspensão/permanência do tempo. Projetar o futuro é escrever o que deve acontecer através daquilo que já aconteceu. O presente é um ponto de interseção em que a história é constituída pela seleção da presença do passado no futuro. (Gomes, 1982a:111)*

A seleção e/ou valorização do passado, essa inserção do já acontecido na dinâmica presente/futuro, não se daria com um passado qualquer, mas “somente [com] aquele que possa ser reconstruído não só no sentido de exaltar a cultura e os valores nacionais, mas, sobretudo, que se preste a um reforço da idéia de pátria autônoma e uma que se aspira afirmar numa fé patriótica e nacionalista”. (Dutra, 1997:195) Trata-se, a nosso ver, do que acontece no canto orfeônico. A questão temporal, no que tange o resgate do passado, encontra um paralelo no que Aristóteles já havia dito sobre os discursos

epidícticos: são oratórias calcadas no *presente*, mas muitas vezes evocam o *passado* (caso da celebração de nossa história) e conjeturam sobre o *futuro* (exortação ao progresso: a marcha cívica).

Gostaríamos ainda de comentar, com referência aos anexos 4 e 5, citados no decorrer das páginas anteriores, outro ponto ligado à questão temporal. Notamos nessas composições uma certa “fusão dos tempos” ou, nos dizeres de Gomes, uma “suspensão/permanência” de momentos históricos na passagem do passado para o futuro. De modo interessante, convivem superpostos/plasmados na estrutura das composições o Brasil “rústico” e “selvagem” dos dias de *Abril* (uma *taba de nobres heróis*) e o Brasil de figuras posteriores, como os *pompeiros*, os *violeiros* e os *boiadeiros*. Essa fundição de realidades históricas distintas, favorecida ainda pela ausência de uma datação precisa nos textos, daria o tom de um *continuum* temporal onde se aglutinariam apenas os eventos ou personagens mais grandiosos e significativos para uma “fé patriótica e nacionalista”, usando os termos de Dutra. Se consideramos o arquivo orfeônico como um todo, entrariam aí também o Brasil de heróis como *Duque de Caxias*, *Deodoro* e outros, como veremos adiante. Finalmente, a grandeza da história argumentada pelas composições se completa em essência no ponto onde queríamos chegar desde o início deste capítulo: a construção, através do *logos*, de uma imagem-tese da população brasileira.

O Povo/Nação Virtual (Tud): ao projetar, através do canto orfeônico, uma *imagem* de seu interlocutor real (Tui), o Estado não só representa uma nação em sintonia, mas também completa a versão histórica oficial na/pela qual o povo se consagra como o grande herói e protagonista do desenrolar dos fatos. Tivemos já a oportunidade de

mostrar, na Parte II, a situação conflituosa e angustiante da Sociedade Empírica dos anos 30, instância de enfrentamentos classistas e reivindicações. Mas, no plano discursivo, ou melhor, na versão orfeônica, o *logos* argumenta – *faz-creer* – na existência de um povo glorioso, unificado na construção do progresso, e tal argumentação passaria por aquilo que Gomes chamou acima de uma *seleção* da presença do passado na dinâmica presente/futuro:

Olha o passado: heróis ardentes  
Saltam das tumbas, brilham quaes sóes,  
Barroso, Anchieta e Tiradentes,  
Caxias, Dumont... Quantos heróis!  
Que povo póde, por toda a terra,  
Mostrar tais feitos? Ser tão viril?  
(Anexo 1/linhas 13-18)

Nada melhor para criar uma sensação de vida/permanência do passado no presente do que a visão de uma procissão de “fantasmas” *saltando das tumbas, brilhando quaes sóes*, no momento mágico-ritualístico do canto [a metáfora ativada pelas expressões em itálico seria essa mesmo: fantasmagórica]. Talvez figurasse aqui o paradigma da ressurreição cristã, da revificação do herói morto pelas cerimônias de fé patriótica, de sacralização da política, como diria Lenharo (1989). Mas, o que nos interessa expor aqui seria como o discurso opera com o *logos*: a combinação de substantivos comuns e próprios iria formando uma compacta rede semântica (**ARG**) (*heróis, Barroso, Anchieta, Tiradentes, Caxias, Dumont, povo*), que seria o elemento lógico-cognitivo-referencial capaz de instaurar uma imagem-tese (**T**) de povo singular, glorioso e heróico nas lutas de construção da nacionalidade.

Nesse mesmo sentido atuariam composições como *Duque de Caxias* (anexo 23) e *Deodoro* (anexo 24), que destacam dois grandes exemplares do povo varonil que teria

se desenvolvido nestas terras: o primeiro, *flor de estadista e soldado, herói militar do Brasil* (linhas 7-8), representaria a combinação da bravura e da pacificação<sup>206</sup>; o segundo, o Marechal Deodoro da Fonseca, representaria a derrubada histórica da Monarquia e a instauração da República em 15 de novembro de 1889. Os anexos 23 e 24 colocam ambas as figuras como heróis da nação, e fazem menções aos feitos acima reportados. Já vimos também em *Desfile aos Heróis do Brasil* (anexo 5) que são muitos *os homens que elevam a pátria* (linha 1), e assim podemos remontar a *Cabral e, até mesmo*, aos nativos que aqui “estavam à sua espera”, pressupostos na expressão *taba de nobres heróis* (linha 14):

Até mesmo quando a terra apareceu  
Fulgurando em verde e ouro sôbre o mar  
Esta terra do Brasil surgindo á luz  
Era a taba de nobres heróis  
(Anexo 5/linhas 11-14)

Em termos de *logos*, se concordamos com Aristóteles, teríamos aqui a chamada argumentação pelo *exemplo*<sup>207</sup>: a instauração de uma *analogia* (**ARG**) entre indivíduos particulares do passado (os heróis acima citados) e um indivíduo plural do tempo presente (as massas, o coletivo), operação mental que participa da construção da realidade, da projeção particular de uma imagem-tese de povo glorioso (**T**). Ao mesmo tempo, os *exemplos* dos heróis tenderiam a moldar o comportamento dos interlocutores – um *fazer-fazer* (**A**) –, posto que os bravos homens da História seriam modelos de *conduta social* e de continuidade no tempo da grandeza da nação. Assim, o papel *exemplar* dos heróis, no plano discursivo, induziria (por possível identificação) a Sociedade Empírica a se comportar de acordo com aquilo que a engrenagem varguista

---

<sup>206</sup> Duque de Caxias ficou conhecido no século XIX, enquanto Tenente a serviço do Batalhão do Imperador, pela sua participação nos movimentos de independência e no processo de pacificação das províncias rebeldes.

<sup>207</sup> Vide páginas 69 e 70.

considerasse moral e civicamente correto (como já vimos: trabalhar, cumprir o dever escolar, ser disciplinado, ser ordeiro, ser unido etc.).

Nas próximas linhas, gostaríamos de dar mais atenção ao anexo 2 (*Brasil Novo*), no tocante à construção discursiva do Povo/Nação Virtual. Naquele hino, as massas se consagrariam como a grande *protagonista* do tempo presente – a Era Vargas – se consideramos a situação concreta de enunciação (os anos 1930-1945). A princípio, podemos notar como o *logos* combina substantivos e adjetivos (ou expressões adjetivas) na caracterização dos homens de nossa Pátria:

Pátria! Teu povo, feito coorte  
Cheio de ardôr, cheio de amôr  
(...)  
É cada soldado heróica trincheira,  
(...)  
Sus, brasileiro! Avante!  
Erguida fronte varonil  
(...)  
A' voz que clama pelos guerreiros  
Vêm dos quatro pontos cardeais,  
Heróis dos pampas, dos seringueiros,  
Das minas de ouro, dos cafezais;  
(...)  
Mostrou que és bravo ó Triumfadôr!  
(...)  
O' brasileiro! O' herói viril.  
(Anexo 2/linhas 1-2; 7; 9-10; 13-16; 26; 30)

Teríamos novamente uma *rede semântica* (**ARG**) formada por um complexo lexical que reforça a imagem grandiosa (**T**) das gentes destas terras: *povo, coorte, cheio de ardôr, cheio de amôr, soldado, trincheira, brasileiro, frente varonil, guerreiros, heróis, bravo, triumfadôr, viril...* O que parece estar no âmago dessa rede argumentativa é a ligação (analogia) entre domínios nocionais a princípio bem delimitados: a noção de *povo* e a noção de *militar/soldado*. No hino acima, esses conceitos são fundidos numa só idéia, como já atesta a primeira linha: *Pátria! Teu povo feito coorte*. Assim, não temos mais

um cidadão, mas um *soldado*, uma *trincheira* amorosa e ardorosamente colocada frente à batalha de renovação da pátria. A imagem do povo institui-se, ainda, na mesma composição, com micro-narrações de supostas ações realizadas no cenário cívico da nação: [o povo]

Surge, vibrando do Sul ao Norte,  
Num grande gesto libertador:  
À sombra ilustre d'aurea bandeira,  
Que se desfralda sôbre a nação,  
É cada soldado heróica trincheira,  
Desta cruzada da redenção!  
(...)  
Contra êsse tempo de desconforto,  
Lutam, quebrando o jugo servil,  
Sobre as ruínas dum Brasil morto  
constroem mais vivo, o Novo Brasil!  
(...)  
Tanto heroísmo na dura prova  
Mostrou que és bravo ó Triumfadôr!  
Teu sangue esparso na Pátria Nova  
Fez que nascesse o Brasil Maior!  
(Anexo 2/linhas 3-8; 17-20; 25-28)

Acreditamos que não é por acaso que essas narrações sejam realizadas, pelo menos em parte, no presente da enunciação, como nos indica a flexão de alguns verbos: *surge* [o povo], *lutam*, *constroem* [os guerreiros/heróis]. Isso daria ao discurso a propriedade de, em cada cantoria, atualizar a realidade simbólica do heroísmo de nosso povo e, no presente político daqueles anos, dar a ilusão de que este participou/fundou o poder e a conjuntura revolucionária constituída em 1930. Através do *logos* (verbos, substantivos, adjetivos), vemos que o povo envolveu-se numa certa *cruzada da redenção*, numa *dura prova* da qual teria saído vitorioso, *triumfadôr*. E nessa “guerra” extinguiu um certo *tempo de desconforto* (ou *jugo servil*), na construção, com derramamento de *sangue*, de um *Novo Brasil* (*Pátria Nova*, *Brasil Maior*). Além de uma operação mental de *oposição* (**ARG**) entre dois tempos distintos (um de servidão e más condições e outro

de progresso), que fundaria uma imagem de Brasil *atual* como Maior e melhor (T), o povo é aclamado pelo discurso como o agente por excelência desse estado de coisas.

A nosso ver, e como efeito possível de sentido, o discurso se referiria por um lado à “República Velha” e seu suposto descaso para com a nação (*tempo de desconforto, jugo servil*) e, por outro, aos “novos tempos” instaurados pela Revolução de 1930 (*Pátria Nova, Brasil Maior*). Trata-se de inferências que podemos realizar com base nas condições históricas de enunciação do discurso, onde a memória dos interlocutores guardaria as informações dos acontecimentos mais recentes. O interessante é que, enquanto nos anais da História a Revolução de 30 figura como um evento realizado de cima para baixo, pelas mãos elitistas dos setores envolvidos na plataforma da Aliança Liberal, no canto orfeônico temos a sacração de uma Revolução *Popular*. É o povo, militarmente caracterizado, o protagonista que insurgiu pelos *quatro pontos cardeais* e fez nascer uma outra conjuntura para o país, *num grande gesto libertador, à sombra ilustre d’áurea bandeira*.

Enfim, se ainda temos fôlego, podemos reportar mais e mais trechos onde o *logos* forma, como num quebra-cabeça, uma imagem-tese de Povo/Nação Virtual. Isso se dá novamente através de descrições, qualificações e operações mentais capazes de nos indicar a verdade ou o que parece ser verdade. Afinal, *que povo póde, por toda a terra, mostrar tais feitos? Ser tão viril?* (Anexo 1/linhas 17-18) Vejamos mais alguns desses trechos:

Vê como é lindo! Seu povo altivo!  
Verdes seus campos e o ceu d’anil!”  
(...)  
Brasil! Brasil!  
O’ Terra dum povo forte e audaz  
(Anexo 1/linhas 5-6; 9-10)

O' meu Brasil, Brasil,  
de homens a cantar  
que prendem touros fêros  
soltam jangadas no mar.  
(Anexo 4/linhas 9-12)

Ah!  
Ó Natureza do meu Brasil!  
Mãe altiva de uma raça livre  
(Anexo 8/linhas 1-3)

Grande! Muito grande,  
Pela terra e pela gente,  
Dia a dia mais se expande  
Do Brasil a glória ingente!  
Não há mais formosa Terra que a do Cruzeiro;  
Não há gente mais briosa do que o pôvo brasileiro!  
(Anexo 9/linhas 1-6)

Acima de tudo, e também no nível da “*raça*” e da estética, estaríamos diante de um povo *lindo, altivo, forte, audaz, livre e brioso*, que canta enquanto constrói seu país (*homens a cantar*), realizando os seus empreendimentos com bravura e destemor (*prendem touros feros, soltam jangadas no mar*)<sup>208</sup>. Mas esse povo é abençoado, sobretudo, por *pertencer* àquela totalidade paradisíaca já mencionada, de território grandioso, de riquezas e belezas naturais, que acolhe com carinho a sua prole cívica. Por outro lado, essa própria descrição de Brasil, contida por exemplo no enunciado *Terra dum povo forte e audaz*, é construída através de seu conteúdo humano, que também qualificaria tal totalidade imaginária enquanto a ela pertence. Mesmo porque, se o Brasil é grande, muito grande, não é apenas pela terra, mas também *pela gente*.

Notamos, enfim, que *pátria* e *povo* não se concebem isoladamente, e tanto a instituição de uma imagem de Brasil, quanto a instituição de uma imagem de sociedade, dependia da interpenetração imaginária desses conceitos. Como dizíamos no início desta seção 7.1, a primeira definição de Povo/Nação Virtual (T) é-nos argumentada por uma relação

---

<sup>208</sup> Temos novamente, ao lado de adjetivos, a presença aqui e ali de *micro-narrativas* que retratam as ações do brasileiro, visíveis através dos verbos flexionados seja no presente, seja no passado.

lógica de *contigüidade* (**ARG**). Destarte, o conceito de povo presente no canto orfeônico faria parte de um projeto maior: o da construção de uma *nação* em suas cinco dimensões ressaltadas por Guiberneau (1997:56): “psicológica (consciência de formar um grupo), cultural, territorial, política e histórica”<sup>209</sup>. No campo cultural/racial, convém reportar a análise já feita no capítulo anterior (seção 6.6), onde mostramos que a convivência discursiva de termos ou expressões características de universos étnicos diferenciados (**ARG**) – o elemento indígena, o elemento negro e o elemento branco/ocidental – poderia ter criado uma imagem de nação racialmente democrática e igualitária [**T**]<sup>210</sup>.

A propósito, e a guisa de conclusão, não podemos dispensar aqui nenhum dos resultados de análise obtidos no capítulo 6 (anterior), que também participam da construção da imagem-tese de povo: ao assumir o “eu-nós” estampado na materialidade lingüístico-discursiva, ou seja, o papel do Enunciador Orfeônico, os cidadãos e crianças *se exhibiriam* como uma comunidade que partilha os postulados do interdiscurso oficial. Assim, seguindo a ordem dos tópicos daquele capítulo (seções 6.1 a 6.6), temos uma população coesa que: (i) reverencia o seu Estado e seu líder (Getúlio Vargas), (ii) marcha rumo ao progresso da pátria, (iii) trabalha disciplinadamente, obedecendo as Leis e as Ciências, (iv) estabelece relações pelo viés autoritário (uso de imperativos), mantendo-se alerta para com a Pátria ameaçada e (v) conhece/valoriza a sua cultura e o seu folclore. Todas essas imagens também seriam argumentadas pela via do *logos* (uso dos pronomes pessoais, formas imperativas, verbos etc.), somado à visão do próprio coro ou das massas cantantes, que, como já vimos, atualiza o interdiscurso oficial no intradiscurso orfeônico. A seguir, antes de passarmos ao próximo tema deste capítulo –

---

<sup>209</sup> Vide também página 188 em diante, onde recuperamos rapidamente o conceito teórico de *nação*.

<sup>210</sup> Enviamos o leitor ao Capítulo 8, página 339, onde completamos essa idéia com a análise musical.

o *ethos* – temos ainda um pequeno parêntese a fazer sobre como o responsável pela disseminação coral na sociedade – o Estado – veria realmente a população.

A visão real do Estado: até aqui mostramos uma representação *positiva* do povo brasileiro viabilizada pelo canto coletivo e projetada pelo processo retórico propriamente dito. Podemos terminar esta seção cogitando o que haveria por trás dessa projeção, partindo da hipótese de que teríamos uma visão *negativa* sobre a Sociedade Empírica (uma face oculta do Tud) presente na mentalidade governista. Essa visão estaria escondida nas entrelinhas da enunciação orfeônica, e poderia ser apreendida tanto por um leitor crítico/atento da época, quanto por nós, analistas atuais. Na verdade, trata-se de uma “pista” que o discurso deixa de como o seu produtor – o Estado – veria preconceituosamente as massas, e não de uma *tese* sobre o mundo propriamente dita, argumentada. Para apreender tal visão, “submersa”, utilizaremos a teorização acerca dos *implícitos* elaborada por Maingueneau (2000).

Ao falar do fenômeno da *pressuposição*, o autor ressalta, ao lado de pressupostos inscritos num *enunciado*, aqueles associados à *enunciação*. Estes últimos, úteis à nossa análise, recebem o nome de *pressupostos pragmáticos*. Para ilustrá-los, damos o seguinte exemplo: o ato de enunciar uma pergunta, “(...) pressupõe pragmaticamente que o enunciador não conhece a resposta, que ela lhe interessa, que ele pensa que o co-enunciador a conhece, que o co-enunciador pode se exprimir etc”. (Maingueneau, 2000:117)

Com um raciocínio similar, poderíamos afirmar que o ato de enunciar uma exortação orfeônica pressupõe, do ponto de vista do comunicante, que o interlocutor esteja

disposto a se deixar influenciar pelo discurso, ou seja, a se engajar na realização das ações propostas com relativa facilidade. Nesse sentido, teríamos, no caso das composições, uma idéia de como o Estado concebia o seu auditório: o uso das formas imperativas, propensas a incitar as massas ao respeito às autoridades, habituando-as à palavra de ordem, nos informa que estas seriam projetadas como algo de fácil manobra ou um elemento a ser cooptado sem grandes dificuldades. A indução à disciplina, à renúncia e ao sacrifício, como já foi ressaltado, projetaria um interlocutor passivo, sem poder de reação e questionamento.

No caso dos valores, a indução ao trabalho, à união e ao amor pela pátria, preveria na ótica oficial a existência de uma certa preguiça, uma tendência ao individualismo e um desleixo com os rumos da nação. Fosse o contrário, a enunciação não teria razão de ser, visto que não enunciamos um discurso para a obtenção daquilo que já julgamos como um fato existente (por exemplo, mandar quem está trabalhando trabalhar ou pedir a um grupo unido para unir-se). Em relação à manipulação das emoções, que veremos mais adiante, o discurso deixaria entrever um interlocutor pouco afeito ao exercício da racionalidade, propenso ao derramar de lágrimas e ao entorpecimento dos sentidos. Desse modo, a visão de povo das autoridades da época, que acionaram a engrenagem orfeônica, parece ser a de uma massa influenciável, manipulável e predisposta à catequese.

O exposto ficaria mais claro se reportamos mais uma vez a palavra oficial de Villa-Lobos, como aquela presente como epígrafe na página 109 ou aquela sobre a catequese dos padres Anchieta e Nobrega, presente na página 175. Nesses discursos, constituintes de relatórios ou documentos (Villa-Lobos, 1937a, 1937b e s.d.), encontramos, dentre

outras caracterizações, referências a um destinatário “inculto”, “indisciplinado”, “cético”, “individualista”, “carente” de conhecimento, cultura ou identidade. Assim, diante desse estado de profunda “pobreza” espiritual, a empreitada coral teria a função de “civilizar as massas”, incutindo-lhes uma disciplina “voluntária” e um sentimento cívico “espontâneo”. Afinal, “(...) nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares influência tão poderosa como a música, interessando até aos espíritos mais retardados e estendendo o seu domínio até aos irracionais”. (Villa-Lobos, 1937b:10)

Por fim, dada a complexidade ressaltada nesta seção, referente tanto às imagens de nação e povo argumentadas pelo *logos*, quanto a visão (ou preconceito) oficial de uma massa de fácil manobra<sup>211</sup>, passamos ao *ethos*. Cabe ressaltar que não foi nosso propósito elucidar aqui todos os aspectos relacionados ao *logos*, visto que este seria a estrutura lingüística em sua completude. Procuramos apenas chamar a atenção para os aspectos lógico-verbais capazes de fundar uma imagem de povo e nação. À medida que falarmos, na seqüência, do *ethos* e do *pathos*, outros aspectos do *logos* virão à tona, visto que é impossível fugir das bases materiais do discurso, daquilo que salta aos olhos e ao entendimento.

## 7.2. O *ETHOS*: IDENTIDADE NACIONAL E INFLUÊNCIA NAS CONDUTAS CÍVICAS

De certa forma, o conteúdo da análise realizada desde o Capítulo 5 já revela toda a dimensão (ou jogo) ético do canto orfeônico, que poderíamos traduzir nas seguintes indagações: que imagens oratórias (imagens de si) seriam cunhadas pelas enunciações

---

<sup>211</sup> Ressaltamos que a visão negativa do interlocutor há pouco vista não seria bem um tipo de adesão ou tese argumentada pelo discurso, mas uma “pista” que a *enunciação* deixa de como o Estado Comunicante conceberia o seu destinatário.

corais? A imagem do Estado, sujeito maior da comunicação? A imagem da população, que assumia o “eu-nós” estampado no discurso? A imagem de Villa-Lobos, organizador, compositor e/ou arranjador das músicas? A imagem da *nação*, enquanto construção simbólica dos tempos modernos? Acreditamos que a resultante persuasiva, em termos de *ethos*, seria uma consequência da aglutinação de todo esse jogo de imagens. Vejamos uma a uma, retomando o conteúdo até aqui analisado.

O *ethos* do Estado: no Capítulo 5, ressaltamos que o canto coletivo contava com a chancela de um *interdiscurso* oficial que instituíria o Estado Vargas como a instituição provedora da justiça social, demarcando-a dos “tempos de atraso” da República Velha e de seus governos dados como avessos às causas populares. Tratava-se, grosso modo, de outros discursos que conviviam com o canto orfeônico, e que garantiam a ele um *ethos* *prévio* do Estado credível. No Capítulo 6, pudemos constatar que o Enunciador Orfeônico atualizaria tal *interdiscurso* na estrutura verbal das composições, mostrando um *ethos* *presente* que reproduz a ideologia dominante. Como vimos na seção 6.1, expressões como *Pátria Nova* ou *Brasil Maior* (anexo 2) seriam capazes de associar o *novo Brasil* do mundo discursivo à chegada de um *novo Estado* na realidade empírica, o que fortaleceria implicitamente o *ethos* deste último<sup>212</sup>.

A imagem do Estado se tonificaria ainda com os elogios rasgados a Getúlio Vargas (anexos 7 e 30), colocado como o *grande guia*, o *claro construtor* e o *pioneiro sábio*. Além disso, a própria ocorrência das enunciações orfeônicas nas cerimônias cívicas ou escolares, com a presença de autoridades do alto escalão, juntamente com a miragem de um capital humano em sintonia, já atribuiria ao Estado um *ethos* de guardião/provedor do bem estar social e cultural.

---

<sup>212</sup> Vide páginas 207 e seguintes.

O *ethos* da população: ao mesmo tempo, o canto orfeônico conferiria também um *ethos* àquele sujeito que o entoava, que é posto (pelo Estado/pelos rituais cívicos) a assumir visualmente o comando da narrativa hínica: as massas, as crianças, a população. Esse fenômeno estaria ligado à utilização do capital humano e simbólico (a Sociedade Empírica) como um macro-recurso discursivo, num verdadeiro processo de semiotização das massas.

Mostramos na seção anterior, dedicada ao *logos* (**ARG**), que essa prova retórica argumentaria pela existência de um *Povo/Nação Virtual* (**T**), ou seja, que o discurso projetaria uma imagem idealizada da Sociedade Empírica, através de seu próprio conteúdo<sup>213</sup>. Ora, os mesmos dados discursivos (*logos*) que construíram essa *imagem*, a qual classificamos como uma *tese* sobre o mundo, podem ser agora encarados como recursos da ordem do *ethos* da população. Isso porque era esta quem assumia – incorporava – o “eu-nós” grafado na estrutura lingüística, ocupando *in praesentia* o lugar discursivo do Enunciador Orfeônico. Nesse sentido, a seleção lexical e os raciocínios presentes no *corpus* “voltariam” para a própria população, semiotizando-a como o sujeito da comunicação orfeônica (embora saibamos que o verdadeiro sujeito por trás da interação seria o Estado Comunicante). É como se a população fosse posta a falar de si própria durante as apresentações.

É interessante notar, então, que os mesmos recursos lingüísticos já citados na seção anterior (*logos*) colocam a imagem de povo: (i) tanto como uma projeção discursiva (**Tud**) do interlocutor real (**Tui**), o que a caracteriza como uma *tese* comunicada pelo discurso, pelo *logos*, (ii) quanto como um *ethos* da população que aparentemente (à primeira vista) torna-se o sujeito da oratória orfeônica: um Eue. Nesse caso, então, se

---

<sup>213</sup> Como vimos, se tratava de uma imagem de povo unido, heróico, viril, lindo, altivo etc.

voltamos ao quadro enunciativo proposto na página 179, notamos que falar de Eue ou Tud implica, no caso do canto coletivo, em abordar o mesmo material discursivo. São conceitos que se fundem devido às particularidades do ato de linguagem subjacente ao nosso *corpus*. Vejamos, agora, se mais alguém sairia com o *ethos* renovado das enunciações corais.

O *ethos* de Villa-Lobos: a nosso ver, o maestro também sairia com o seu *ethos* fortalecido das enunciações orfeônicas, mesmo quando não estava presente em algum evento. O músico, desconhecido das grandes massas e obcecado em reembarcar para a Europa, tornava-se, no despontar dos anos 1930, uma *personagem* disseminada tanto pelo interdiscurso midiático daqueles tempos (jornais, revistas, rádios etc.), quanto pelas atividades artísticas. No canto orfeônico, seu nome figurava como o grande arranjador e/ou compositor das peças, além de atuar em carne e osso como regente nas grandes apresentações. É notório que, além do Estado, Villa-Lobos também teve a seu favor a instauração discursiva de um *ethos-bola-de-neve*, que parece “rolar” até os dias de hoje. Mas, o interessante a ser dito é que, à medida que ia ganhando notoriedade, o maestro também funcionaria como uma espécie de chancela prévia dos conteúdos presentes nas composições, ou melhor, como um “*ethos vivo*” a garantir a validade do processo de educação musical.

O *ethos* da nação: enfim, a variedade ética ressaltada em nossas análises converge para a instituição de um *ethos* nacional global. Ou seja, estaríamos diante de um país, de uma *pátria*, que se caracteriza como um verdadeiro continente a caminhar/marchar para o futuro, contando sempre com uma natureza exuberante, com um território rico e extenso, com um Estado provedor da justiça social e com um povo historicamente

inclinado à proteção desse patrimônio. Sendo assim, a nação brasileira ganharia os contornos identitários do Estado Nacional moderno, onde o nacionalismo seria a peça chave de um projeto político-autoritário de homogeneização e de controle sobre as massas.

Nesse sentido, construiria-se uma idéia-crença generalizada de se formar um grupo particular via combinação única de elementos dotados de alto valor simbólico e identitário: o território, a natureza, a História, a cultura, a língua, os traços raciais, psicológicos etc. Na verdade, como diria Guibernau (1997:69), criaria-se “alguma espécie de personalidade [ou *ethos* nacional] – ‘anglicidade’, ‘germanidade’ [‘brasilidade’] –, que salienta as características dos cidadãos de uma nação particular, comparados com os de outras”. Finalmente, podemos dizer, depois de toda a “autoridade ética” vista até o momento, a qual configura uma importante dimensão argumentativa (**ARG**) do canto orfeônico, que as composições seriam capazes de instituir uma intensidade de adesão (**TAE**) variada junto à Sociedade Empírica, que passamos a comentar a partir de agora.

*Ethos e adesão*: primeiramente, numa *etapa* ou *grau inicial* da intensidade de adesão, todas essas imagens (de pátria, de povo etc.) poderiam ser consideradas como um resultado (ou efeito de sentido) puramente intelectual do processo argumentativo, a saber, como *teses* (**T**) transmitidas pelo *logos* (**ARG**), como já vimos. Numa outra dimensão, essas imagens comporiam o complexo e vasto *ethos* nacional, que englobaria as virtudes do Estado, da população, de Getúlio, de Villa-Lobos etc<sup>214</sup>. Seria a partir daí (com toda essa credibilidade) que o discurso poderia alcançar um volume ou grau de

---

<sup>214</sup> Ou seja, o que antes era tese sobre o mundo, uma importante etapa do processo de *adesão* a ser instalado no auditório, noutro momento passa a ser também um *ethos*, ou seja, uma modalidade de *argumento*.

adesão que ultrapassa a transmissão de verdades meramente intelectuais, gerando na instância de recepção outros efeitos retóricos: por um lado, ações ou comportamentos sociais (*fazer-fazer* [A]), por outro, emoções específicas (*fazer-sentir* [E]). Passamos, assim, a um grau mais profundo (ou mais completo) do processo de influência. Deixando para a seção seguinte, dedicada ao *pathos*, os elementos discursivos propensos a gerar um *fazer-sentir*, podemos apreender algumas ações ou comportamentos sociais argumentados pelo jogo de *ethos* presente no canto orfeônico.

Num momento anterior, já pudemos perceber como o hino *Brasil Novo* (anexo 2) produziria um *ethos* da nação pós-1930 (*Brasil Maior!*) e do heróico povo que a edificou, protagonista da derrubada de um *tempo de desconforto*. Vimos também que, indiretamente, tudo isso favoreceria o caráter do Estado Vargas, dirigente do país naquele momento, e de Villa-Lobos, posto como o autor da música. Acreditamos que toda essa complexidade ética torna-se o elemento discursivo (ARG) capaz de validar um comportamento coletivo de *sacrifício*, modalidade de adesão (A) materializada através do uso do imperativo no refrão dessa composição:

Sus, brasileiro! Avante!  
Erguida frente varonil,  
Dá a alma, o sangue, a vida.  
Tudo pelo Brasil!  
(Anexo 2/linhas 9-12)

Dar a alma, o sangue e a vida – tudo pelo Brasil – seria uma forma ornamental (metonímica) de exortar ao sacrifício, um ato de bravura devotado ao patrimônio nacional construído ao longo das estrofes. O mesmo se passa na composição *P'ra Frente, Ó Brasil!* (anexo 3), onde o *ethos* da nação (bela e em marcha), superposto nas estrofes, poderia justificar/argumentar imperativamente esse tipo de comportamento:

Ó demos tudo pela Pátria,  
filhos, ouro, braços alma honra e gloria,  
damos o nosso amor  
Damos força sangue e vida, tudo damos ao Brasil!  
(anexo 3/linhas 10-13)

É recorrente nessas peças a presença do verbo *dar* e de seus objetos diretos – *força*, *sangue* e *vida* etc. –, que interpretamos como partes metonímicas de um sacrifício coletivo a ser devotado à nação. Na prática, o significado de tal sacrifício (ou das ações que o caracterizam) poderia ficar ainda mais claro com a visualização de como o *ethos* (seja do Enunciador Orfeônico, do povo que o incorpora ou da totalidade pátria: a nação) postula outros comportamentos a serem desempenhados pela Sociedade Empírica. Um deles seria um *fazer-fazer* caracterizado pela ação de *trabalhar*. Mas não se trata, ao que parece, de todo e qualquer ofício, mas daqueles estigmatizados pela realização do *esforço*, do *malho*:

Nossa terra reclama em favor,  
Do seu grande e imponente futuro,  
Que seus filhos com honra se esforcem,  
Por lhe dar um destino seguro!  
(Anexo 19/linhas 13-16)

Malhar! P'ra frente! Avante!  
Sob a mesma Bandeira  
Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira!  
(Anexo 21/linhas 9-11)

O primeiro trecho refere-se à última estrofe da *Canção do Trabalho*, onde as linhas anteriores (1-12) definem e valorizam positivamente a ação de trabalhar através de uma série de enunciados descritivos. Teríamos aí uma argumentação da ordem do *logos*-raciocínio: operações mentais que definem o substantivo *trabalho* para, em seguida, exortar ao *esforço*, ou seja, à sua prática efetiva. A nosso ver, interferiria também na instituição desse *fazer-fazer* o *ethos* glorioso e acolhedor da nação, presente na relação

pátria-mãe/povo-filho (*nossa terra/seus filhos*), que sugere a idéia-imagem da nação como uma grande família. Seria tal imagem (**ARG**), imbuída de grande autoridade ética, que viria *reclamar* o esforço do auditório (**A**). Acreditamos que, mesmo quando tal *ethos* não se encontra presente na superfície lingüística de uma peça qualquer, ele pode ser “importado” das outras composições, pois estas não eram praticadas isoladamente.

Em relação ao segundo trecho acima (*Canção do Operário Brasileiro* [anexo 21]), as linhas que o antecedem (1-8) constroem visivelmente um *ethos* para a massa trabalhadora – uma *força motriz que, sorrindo, edifica as potências!* –, além de valorizar as Leis e as Ciências. É essa imagem ou *ethos* do operário, entendido como o *Atlante da Pátria Brasileira*, que funcionaria como a prova retórica estimulante da ação de trabalhar (*malhar!*), como nos sugere a letra da composição. Como já vimos, o anexo 20 (*O Ferreiro*) é onde estaria de maneira mais incisiva a construção desse *ethos* laborioso, pois o Enunciador Orfeônico se vale da 1.<sup>a</sup> pessoa do singular (*eu*), colocando-se como aquele que *modela um Brasil futuro* (linha 6), um exemplar genuíno da *raça* brasileira (linha 11). A ação de trabalhar, portanto, embora não seja aqui exortada de modo claro, como através de um imperativo, encontra-se postulada implicitamente, pois é construída como um instrumento de edificação da pátria. Noutros trechos, o *ethos* da nação brasileira atuaria de igual maneira na incitação ao trabalho, mas agora em sua versão infantil – o *estudo/dever* – como nos sugerem as canções escolares:

Nosso dever bem sabemos cumprir  
E direito as lições preparar!  
Eia! Avante! Eia!  
A pátria adorar!  
Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!  
(Anexo 12/linhas 8-12)

A imagem ou *ethos presente* da criançada em uníssono, viabilizado pelo uso do *nós*, é de uma turma responsável para com as obrigações escolares. É com essa autoridade moral que se entoa/se postula, em variados momentos, a ação do trabalho no contexto estudantil, posta como uma modalidade de *adoração da pátria*:

Vamos, companheiros,  
Vamos todos trabalhar  
(Anexo 15/linhas 1-2)

Outras ações argumentadas pelo canto orfeônico, ligadas ao sacrifício coletivo das massas, ligam-se também à questão do trabalho, pois se tratam do agir ordeiro e disciplinado. A indução à disciplina encontra-se presente nas várias ocorrências do verbo *marchar*, já ressaltadas por nós no Capítulo 6<sup>215</sup>, dentre outros recursos verbais.

Vejamos uma rápida amostragem:

P'ra frente, ó brasil!  
Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar  
(...)  
Sempre a marchar contentes sem treguas!  
Só vendo à frente o Brasil!  
(...)  
Marche, Passo certo em terra,  
Firme com vontade de marchar  
(Anexo 3/linhas 1-2; 7-8; 28-29)

Todos alerta,  
De cabeça erguida,  
Posição correta,  
Vamos dois a dois  
Em linha certa,  
Todos aprumados,  
E bem ritmados,  
Caminheemos, pois!  
(anexo 11/linhas 9-16)

---

<sup>215</sup> Vide seção 6.2, páginas 210 e seguintes.

Seja na 1.º pessoa do plural ou na 2.º pessoa do singular (*marchemos/marche*), e numa tonalidade imperativa, a Sociedade Empírica é incitada a se manter *firme* no curso da caminhada, enquanto no contexto escolar a disciplina é comunicada através de seus “estigmas” corporais-grupais, tais como: *cabeça erguida, posição correta, dois a dois* etc. Note-se que tais comportamentos (A) são autorizados/argumentados tanto pelo *ethos* da nação bela e em sintonia (ARG), construção presente nos demais trechos do anexo 3 (acima), quanto pelo *ethos* coeso da turma escolar, que, como consta no anexo 11/linha 19, movimenta-se sob uma *voz do comando*. Outra questão de *ordem*, integrante da intensidade de adesão a ser instaurada, seria a pré-disposição das massas à defesa da pátria, que interpretamos no capítulo 6 como uma das faces da repressão simbólica, ou seja, como uma *contrapropaganda* discursiva à “inimigos” como comunistas e agitadores grevistas.

Dessa forma, a marcha cívica citada há pouco deveria ser realizada também *p’ra defender com altivez a nossa rica Pátria* (anexo 3/linha 31). Ora, a incitação à defesa (A), em nome de um *ethos* global nacional (*a nossa rica pátria* [ARG]), pressupõe a existência de alguém *ao redor* propenso a atacar, e que o canto orfeônico não nomeia, apesar de conhecermos muito bem com o auxílio de documentos e escritos sobre o período Vargas. Sendo assim, o *ethos* da coletividade moralmente arregimentada, calcado nos pilares da ideologia oficial (nacionalismo, coesão, mentalidade imperativa) também viria validar um comportamento de condenação e repressão ao pensamento dissonante, ou seja, àqueles que pudessem ser identificados como transgressores da moralidade do regime. Com a incorporação desse *ethos* presente no canto orfeônico, os cidadãos poderiam/deveriam

Guardar a Pátria e engrandecê-la,  
Com tal ardor, em tal transporte  
(Anexo 7/linhas 7-8)

No co-texto dessa letra (anexo 7), é realizado um *juramento* coletivo daqueles que desejam *engrandecer* a Pátria, *elevant a nossa gente*, ou seja, é instaurado um comprometimento com o Estado e com a sua personificação no *grande guia*, no *claro construtor*, no *pioneiro sábio* (Getúlio). Trata-se mais uma vez do *ethos* da nação em sintonia [ARG], sob a égide lingüística do *nós*, capaz de validar atitudes de defesa de um país supostamente ameaçado, e a construção de um olhar sempre vigilante, alerta (A). Até por que

Quem defende o Brasil não tem medo  
E só tem um dever é lutar  
(Anexo 25/linhas 10-11)

E se algum dia, acaso, a Pátria estremecida  
De subito bradar: ALÉRTA! aos escoteiros,  
ALÉRTA! respondendo, á Pátria nossa vida  
E as almas entregar, iremos prazenteiros!  
(Anexo 26/linhas 22-25)

Enfim, podemos ressaltar que o *caráter* do Enunciador Orfeônico e da totalidade imaginária da qual faria parte – a Pátria –, disseminariam como efeito possível um comportamento de união e renúncia à vida partidária, ou seja, aos enfrentamentos classistas e reivindicações públicas. Afinal, se o *ethos* do “eu-nós” que assume a narrativa hínica é de uma personagem visivelmente coletiva, por si só ele induziria à preservação de uma união já existente no mundo simbólico, sendo a coesão uma imagem sedutora, capaz de incorporar o indivíduo ainda “fora do rebanho” para o interior de uma unidade sublimada. Por um lado, esse *ethos* grupal, presente em várias composições, tornaria-se a prova retórica (a justificativa) de exortações imperativas como a seguinte, presente no hino *Brasil Unido*:

Para ser maior a glória  
Desta Pátria unida e forte,  
Prossegui nesta heróica trajetória,  
Bem unidos de sul a norte!  
Juntos neste lema,  
Unidos na mesma crença,  
Unidos na fé suprema  
que nos liga nesta Pátria imensa!  
Mostrareis ao mundo  
Um dever tereis cumprido!  
Um Brasil grande e fecundo, um Brasil forte e unido!  
(Anexo 9/linhas 7-17)

Note-se que a unidade deveria ser completa: de *lema*, de *crença* e de *fé suprema* no país, e que a *glória* já existiria como constituinte do *ethos* nacional (*Pátria unida e forte*, *Pátria imensa*), podendo ser ainda *maior* com a continuidade (*prossegui*) da união postulada. No hino-prece *Invocação em Defesa da Patria* (anexo 8/linha 18), por sua vez, a união encontra-se valorizada, e portanto exortada, na forma oratória de um singular desejo coletivo, embalado por um ideal de amizade e fraternidade, próprio do contexto cristão:

Que estes [os filhos do Brasil] sejam como irmãos sempre unidos, sempre amigos!

Se decodificamos esse conteúdo à luz do contexto histórico da Era Vargas, podemos inferir sem dificuldades que ele aspira à consequência de abafar/ocultar a relação capital/trabalho e os conflitos esboçados na esfera pública, favorecendo a política corporativa empreendida pelo Estado. Assim, patrões e empregados, governantes e governados, formariam um todo orgânico, ao qual interessaria apenas o progresso da nação. Essa retórica oficial participaria ativamente da alienação do trabalhador, da sua renúncia “espontânea” ao comportamento subversivo (classista, egoísta), transformando-o numa peça importante da engrenagem autoritária. Tal estado de coisas seria o comportamento esperado e argumentado pelo canto coletivo, pelo seu *ethos*

coesos e moralizados, em suma, pela agência de poder que permitiu a sua circulação social. Essas seriam, enfim, as principais ações ou comportamentos sociais argumentados pelo *ethos*, que oscilaria desde as formas mais específicas, como o *ethos* estudantil, operário, escoteiro (etc.) até a forma total, que é nada menos que a totalidade/autoridade pátria. Nas próximas linhas, passamos então à elucidação de alguns aspectos retórico-discursivos relacionados ao *pathos*.

### 7.3. O *PATHOS*: “LEVANTA A FRONTE, QUE ÉS BRASILEIRO!”

Na Parte I (Capítulo 2) chegamos à conclusão de que analisar o *pathos* no discurso implicaria em identificar os meios de persuasão propensos a emocionar (ou *fazer-sentir*). Nessa perspectiva, o *pathos* não compreenderia propriamente as paixões, mas sim os elementos lingüístico-discursivos (os argumentos) capazes de deflagrá-las no auditório, numa conjuntura particular<sup>216</sup>. Para analisar o canto coletivo, seguiremos esse raciocínio, assim como os demais construídos em nosso quadro teórico. A proposta, então, é apreender nas próximas linhas como o *pathos* poderia estar presente no âmago das outras provas retóricas – no *logos* e no *ethos* – gerando “sentimentos cívicos” característicos do interdiscurso oficial.

O *pathos* no *logos*: a primeira manifestação do *pathos* aconteceria, como não poderia deixar de ser, na estrutura *lingüística* e *para-lingüística* dos enunciados, ou seja, na concretude material-textual do discurso (no *logos*). Fatores como a seleção lexical, a combinação ou o arranjo sintático, as operações mentais, por exemplo, poderiam funcionar como *provas retóricas* propensas a instituir sentimentos particulares,

---

<sup>216</sup> Ou seja: as paixões configuram uma etapa importante da *intensidade de adesão*, ao lado das teses e ações/comportamentos, enquanto o *pathos* seria uma dimensão ou intenção argumentativa dos enunciados.

dependendo da conjuntura sócio-histórica do discurso. Na seção 7.1, vimos como fatores desse tipo produzem, no canto orfeônico, certas *imagens-tese* de uma nação idealizada, em sua dimensão geográfica, natural e humana. Sendo assim, arriscamos a dizer que o *logos* e suas construções imaginárias – os conceitos de pátria e de povo –, convertendo-se agora em *pathos*, seriam os primeiros argumentos (**ARG**) a desencadear ou validar certas emoções chaves (**E**) no contexto Vargas. Seriam elas os sentimentos de *euforia e orgulho nacionais*. Vejamo-os exortados logo abaixo:

Levanta a frente que és brasileiro!  
Lembra qu'és filho deste país!  
(Anexo 1/linhas 3-4)

Sus, brasileiro! Avante!  
Erguida frente varonil,  
Dá a alma, o sangue, a vida,  
Tudo pelo Brasil!  
(Anexo 2/linhas 9-12)

Ó meu Brasil! E's a Canaan!  
E's um Paraizo para o estrangeiro amigo  
Clarins da aurora!  
Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil!  
(Anexo 8/linhas 8-11)

O orgulho nacional pode ser facilmente inferido a partir de expressões como *cabeça erguida* ou *frente levantada*, e a euforia cívica revela-se na exortação a um canto *vibrante* de glória (afinal, “quem canta – ainda mais num ambiente de pessimismo e crise – os males espanta”). Já o elemento discursivo (o *pathos*) que viria justificar/argumentar tais paixões, ou seja, o “bom motivo” para se experimentá-las, residiria na constatação de o auditório *ser brasileiro, ser filho deste país*, que é nada menos que o *Paraizo*, a *Canaan*. Note-se que temos uma série de relações entimemáticas no anexo 1, ou seja, operações mentais que caminham de premissas maiores até a emoção-adesão postulada pelo discurso. Com o trecho acima, e pensando

agora na totalidade dessa canção, teríamos o seguinte esquema silogístico, bem representativo do que acontece no conjunto do arquivo orfeônico<sup>217</sup>:

- Ser brasileiro é pertencer a um país de povo *lindo, altivo, forte, audaz, heróico*, de natureza exuberante (*verdes seus campos e o céu d'anil!* [linha 6]), um país acolhedor (*em teu seio calmo e contente, o último sono hei de dormir* [linhas 22 e 23]), que nunca perdeu guerras (*invicto és tu na luta* [linha 11]), mas que é ao mesmo tempo pacífico (*triumphador na paz!* [linha 12]). (*Premissa maior/presente*)
- Aquele que pertence a um país com tais características deveria sentir orgulho, “levantar a cabeça” (*Premissa menor/ausente*).
- Logo (*então, por isso* [linhas 7 e 26]): emocione-se! Sinta orgulho (*levanta a fronte* [linha 3]), exalte a glória do seu país (linhas 8, 20 e 29). (*Conclusão-emoção*)

A nosso ver, esse complexo encadeamento de raciocínios ligaria-se ao *logos*, ao justificar uma conclusão ou tese postulada pelo discurso (um *fazer-crer* que se deve emocionar), mas ao mesmo tempo transfiguraria-se num *pathos*, uma vez que geraria através do semantismo de sua estrutura um sentimento concreto de euforia nacional. Algo semelhante acontece no anexo 2 (acima), na parte sublinhada do refrão (*erguida fronte varonil*), que induz à emoção sempre após estrofes portadoras de imagens grandiosas da pátria e de seu povo, protagonista de um *Brasil Maior*. Essas imagens, construídas basicamente via seleção lexical e raciocínios, é que produzem a visão patêmica (ou patética) do *Canaan*, um traço marcante de como o discurso seria orientado para inebriar os sentidos, pois seria tal *Paraizo* o grande *argumento* (um *logos*

---

<sup>217</sup> Poderíamos construir silogismos para cada uma das estrofes do anexo 1, mas optamos por sintetizá-los numa só operação mental.

convertível em *pathos*) capaz de autorizar o cantar *vibrante* da “glória brasileira” (a *euforia cívica*).

O “*pathos no logos*” seria também visível em outros elementos lógico-discursivos já vistos na seção 7.1, como, por exemplo, a relação de *contigüidade* entre povo e nação, termos que não se concebem isoladamente; nas relações de *analogia* entre pátria/mãe e povo/filho, que representariam a nação como uma família unida/coesa; na relação de *oposição* entre um *tempo de desconforto*, associável à República Velha, e um *Brasil Novo*, relacionável ao período pós-Revolução de 1930 etc. Todos esses raciocínios funcionariam como argumentos da ordem do *pathos*, pois implicaria em alegria saber que se pertence a um país de natureza exuberante ou riquezas naturais, “acolhedor” em relação à sua prole cívica e renovado por uma revolução “popular”.

É interessante notar, então, que estes e os outros dados lingüístico-discursivos já salientados na seção dedicada ao *logos*, ao argumentarem uma imagem grandiosa da nação brasileira (*fazer-creer*), tornam-se também, noutra etapa da adesão, recursos simbólicos da ordem do *pathos* (*fazer-sentir*), pois seriam propensos a produzir um contentamento na Sociedade Empírica. E não são poucos os trechos que apelam à *alegria*, a qual pode ser vista também como um “estado de ânimo” favorável ao progresso:

Sempre a marchar contentes sem treguas!  
Só vendo à frente o Brasil!  
(Anexo 3/linhas 7-8)

Todos em fila,  
Num alegre bando,  
A’ vóz do comando,  
Marchemos, assim!  
(Anexo 11/linhas 17-20)

Marcha soldadinho,  
Contente e feliz,  
Colhe no caminho  
O amor do teu Paiz  
(Anexo 16/linhas 12-15)

Vamos crianças alegres a cantar  
Vamos depressa contentes trabalhar  
(Anexo 10/linhas 1-2)

Vamos, companheiros,  
Vamos todos trabalhar,  
todos trabalhar,  
Que onde se trabalha,  
A alegria ha de reinar.  
(Anexo 15/linhas 1-5)

Segue meu filhinho  
Segue bem contente  
a caminho da Escola  
(...)  
Segue bem alegre  
querido filho meu  
Por que eu fico a trabalhar  
(Anexo 13/linhas 3-5; 8-10)

Trabalhar é lidar sorridente,  
Num empenho tenaz p'ra vencer,  
E' buscar alentado conforto,  
No fecundo labôr do viver!  
(Anexo 19/linhas 1-4)

O operário é a força motriz  
Que sorrindo, edifica as potências!  
E não pode a Nação, ser feliz  
Sem trabalho, e sem luz das ciências!  
(Anexo 21/linhas 1-4)

Em termos de *logos* (convertível em *pathos*), o interessante a ser mostrado aqui, além da seleção lexical, seriam basicamente duas operações mentais capazes de gerar um fazer-sentir: a primeira, visível nos três primeiros trechos, trata-se de uma relação causa/conseqüência que instaura a alegria como um *meio*, em conjunto com outros, de se alcançar/manter o progresso do país. Ao lado dos comportamentos por trás da imagem da marcha (*disciplina, ordem, obediência*), como já vimos, que denota também a sensação de movimento em linha reta (o progresso), o estar feliz figura como uma

condição importante. Juntos, todos esses comportamentos e sentimentos seriam as práticas que visariam sobretudo o bem maior do país (*só vendo à frente o Brasil!*), realizadas sempre *à voz do comando*, numa caminhada cívica que, assim cumprida, permitiria *colher* em retorno o *amor do Paiz*. É nesse sentido que tal raciocínio (**ARG**) de causa (a *alegria*, ao lado de outros fatores) e conseqüência (o bem estar do país e de seus patriotas), causaria/validaria uma pré-disposição (um esforço!) para o contentamento (**E**).

Nos trechos restantes (acima), uma outra operação mental presente seria a *associação* ou *analogia* entre a alegria e o trabalho/dever, que é complementar ao conteúdo do parágrafo anterior. É comum, como nos mostra o anexo 10, a co-presença de termos de felicidade, como *contentes* ou *alegres*, ao lado de outros de ofício, como *trabalhar* ou *trabalho*, formando um campo cívico-semântico onde o esforço e o contentamento caminham juntos. Tal associação fica ainda mais clara no anexo 15, onde a alegria é posta como uma conseqüência lógica do ato de trabalhar (vide trecho sublinhado acima). Assim, fazer-fazer e fazer-sentir se complementam na produção da adesão. Nesse sentido, se o filho deve seguir *bem contente* para a escola, é *por que* o Enunciador Orfeônico, travestido na figura da mãe, fica a trabalhar (ou seja, trabalho [ação] e alegria [emoção] se validam).

A *analogia* fica mais explícita na própria definição *trabalhar é lidar sorridente* (anexo 19), onde o trabalho torna-se um sinônimo de felicidade, tendo como conseqüências lógicas a vitória e o conforto. Da mesma forma, a felicidade suprema da *Nação* só é possível com a alegria do operário no batente, que, *sorrindo, edifica as potências* (anexo 21). Enfim, acima, temos uma rede de raciocínios de causa/conseqüência e de

associações que funcionariam como lugares do *pathos* no *logos*, pois favoreceriam uma pré-disposição à alegria no desenrolar das ações cívicas, tais como o trabalho, a disciplina, a obediência e demais atividades, dadas como edificadoras do progresso. A seguir, a nossa análise do *pathos* se completa apreendendo-o no interior do *ethos*, conforme teorizamos no Capítulo 2.

O *pathos* no *ethos*: na seção 7.2, chegamos à conclusão de que o conteúdo referencial argumentado pelo *logos* (fazer-creer), ou seja, que a *tese* de uma nação gloriosa, em suas várias dimensões<sup>218</sup>, funcionaria noutra nível da interpretação como um *caráter* para o conjunto de figuras ligadas à fonte da enunciação. Assim, ressaltamos uma “personalidade nacional” (uma “brasilidade”) incrementada pelo acúmulo de autoridades envolvidas na produção do discurso, ou seja, um *ethos* do Estado, da população brasileira, de Villa-Lobos, do estudante etc. Complementando, então, o que acabamos de ver nas linhas anteriores, a *euforia* e o *orgulho* nacionais adviriam também dessa “jogada ética”, ou seja, das imagens oratórias – “dignas de fé” – construídas pelo canto orfeônico.

Nessa perspectiva, o contentamento possível diante de uma “realidade ética” simbolicamente construída poderia, por um lado, desdobrar-se numa satisfação do indivíduo consigo mesmo, no reforço de seu ego enquanto sujeito cívico. Por outro, desdobrar-se numa satisfação coletiva diante do Estado, produzindo-se uma pré-disposição ao desempenho de determinados comportamentos. Assim, o bom *ethos* (convertível em *pathos*) da agência de poder inclinaria-se também a desencadear um sentimento de *segurança social* – aquele “estar tranquilo” diante de certos governantes –, o que fomentaria um desinteresse pelas revoltas públicas ou reivindicações (mais uma

---

<sup>218</sup> Humana, cultural, histórica, geográfica, natural etc.

vez, o fazer-sentir associado a um fazer-fazer). À luz de nosso quadro teórico, pretendemos continuar visualizando o “*pathos* no *ethos*” nas próximas linhas, após a pequena retomada de conceitos do parágrafo seguinte.

No capítulo 2, dissemos que as emoções expressas ou simuladas pelo orador não constituiriam, ainda, elementos da ordem do *pathos*, mas sim de um “*ethos* emocionado”. No entanto, se esse caráter inflamado fosse capaz de deflagrar uma paixão no auditório, pela via da *contaminação*, ele poderia ser alçado à categoria de *pathos*, mas sem deixar de ser *ethos*. É o que acontece, por exemplo, quando certo enunciador tocado por algum sentimento o transfere, por contágio, ao seu(s) interlocutor(es), instaurando uma *identidade* comum ou mesmo uma comunidade emocional. Vejamos, então, como o *ethos* orfeônico (emocionado) poderia ter contaminado o seu auditório. Acreditamos que o Enunciador Orfeônico teria sido favorecido, em alguma medida, por uma atmosfera psicossocial de pessimismo, insatisfação popular e abalo na auto-confiança. Justamente por isso, certas emoções seriam bem vindas às portas da subjetividade, uma vez que se prestariam a um reconforto ilusório do ego.

Primeiramente, podemos dizer que o “*pathos* no *ethos*” adviria de uma evidente *entonação* calorosa<sup>219</sup>, que se denuncia praticamente em todas as composições pela profusão incansável de pontos de exclamação (!) finalizando enunciados eufóricos e interjeições entusiásticas. A melodia das composições, devidamente anotada na partitura, e que já codifica de antemão a *prosódia* musical, juntamente com o uso da

---

<sup>219</sup> Em nosso quadro teórico (capítulo 2), onde tratamos do “*pathos* no *logos*”, colocamos a *entonação* como um elemento para-lingüístico, ou seja, um fator ligado à concretude sonora e prosódica dos enunciados. Como se vê, esse elemento, além de pertencer ao *logos*, participa também da construção do *ethos* emocionado e, ao contaminar seu auditório, poderia ainda ser associado ao *pathos*.

tonalidade maior, signo de alegria numa vivência sonora tradicional, construiriam uma vocalidade enunciativa – um *ethos* – eminentemente *tocado* pelas paixões cívicas<sup>220</sup>. Tal prosódia animada, “pra cima”, alegre, poderia tanto contaminar euforicamente os expectadores, quanto aqueles que cantavam, ao incorporarem o estilo contente e enérgico do “eu-nós” lingüístico. Vejamos alguns trechos (mas sem a intenção de reportar todos os momentos exclamativos e entusiásticos do canto coletivo, pois praticamente todo ele é atravessado por tal ímpeto, característica sócio-cultural do gênero *hino nacional*):

Ah! Quanto é lindo o Brasil!  
Com o Cruzeiro do Sul  
(Anexo 3/linhas 36-37)

O’ meu Brasil, Brasil,  
de homens a cantar  
(Anexo 4/linhas 9-10)

Glória aos homens heróis desta Pátria  
a terra feliz do Cruzeiro do sul  
(Anexo 5/linhas 7-8)

Quando o sinal nos chamar!  
Tim! Tim! P’ra estudar!  
Vamos todos bem depressa  
Eia! Crianças! Quando o sinal tocar!  
La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!  
La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!  
Ei!  
(Anexo 12/linhas 13-19)

La! La! la la la la la!  
Prrr-rá! Pra!  
(Anexo 16/linhas 1-4)

Linda a pátria brasileira!  
Lindo o sol deste Brasil!  
Vem saudando a terra inteira,  
O mar e o céu de anil!

---

<sup>220</sup> Na parte dedicada à *melodia* no Capítulo 8 (Adendo) ressaltamos o caráter emocionado desse recurso musical. Mas arriscamos também a dizer que tal emoção, construída pela letra e pela melodia, não chegaria a ser algo da ordem do *descontrole* ou do *desregramento* afetivo. Isso porque, por trás dela, haveria sempre uma estruturação rítmica binária, bem marcada e acentuada, capaz de direcioná-la e dominá-la de modo que ela não ultrapassasse as fronteiras do bom senso cívico.

Ê!  
(Anexo 18/linhas 13-17)

Salve, Duque glorioso e sagrado  
O’ Caxias invito e gentil  
Salve, flor de estadista e soldado  
Salve, herói militar do Brasil!  
(Anexo 23/linhas 5-8)

Viva o Brasil Viô!  
Salve Getúlio Vargas!  
(Anexo 30/linhas 1-2)

Teríamos, aqui, um complemento da elucidação do *ethos* orfeônico pela via da afetividade, pois trataria-se de uma *autoridade* discursiva atravessada pelos “bons” sentimentos humanos – aqueles de natureza cívica –, e que assim se expressava, comovida e inflamadamente, justamente em função do conteúdo referencial dos enunciados, os quais comportavam uma imagem grandiosa da nação, da história, do povo etc. Basicamente, todo o canto coletivo seria atravessado por emoções dessa natureza, mesmo na ausência de pontos de exclamação ou interjeições como as marcadas acima (*Ah!*, *glória*, *ei!*, *ê!*, *salve!*, *viva!* *Viô!*). Trata-se, como dissemos, de uma característica oratória (e musical) do gênero *hino nacional*. Dentre as interjeições correntes, destacamos os “lá-lá-lás”, típicos da alegria ou bem estar expressos melodicamente. Enfim, esse *ethos* de alegria hínica, assentado na exaltação do conteúdo simbólico do discurso, converteria-se possivelmente num argumento da ordem do *pathos* (**ARG**), ao contaminar a instância de recepção com o sentimento de entusiasmo (**E**).

Outro contágio emotivo advindo do caráter do Enunciador Orfeônico estaria no fato dele se apresentar como uma entidade coletiva, reforçada tanto pela imagem plural das massas cantantes, quanto pelo “eu-nós” estampado na materialidade discursiva. Esses fatores intersemióticos (linguagem visual + verbal) também funcionariam como provas

retóricas propensas a disseminar sentimentos como os de *coesão/unidade*, de *pertencimento* e, conseqüentemente, de *segurança*, eliminando sensações como as de solidão e abandono. Afinal, a união visível geraria “efeitos de fraternidade/solidariedade” entre os indivíduos e as classes sociais. Isso porque o Enunciador Orfeônico, além de contagiar, acaba incorporando o seu interlocutor no interior de uma representação eufórica de nação, através da própria situação cerimonial e também das variáveis intersemióticas citadas<sup>221</sup>.

Mas, malgrado a euforia e o não sentir-se só ou em dissonância com os seus compatriotas, uma certa *apreensão* (ou *medo*) seria também irradiada nalguns momentos das composições, por um *ethos* temeroso e zeloso, capaz de mostrar uma preocupação coletiva quanto a uma nação supostamente ameaçada:

Juramos pela mocidade  
Guardar o solo brasileiro  
(Anexo 7/linhas 3-4)

Ó Divino! Onipotente!  
Permiti que a nossa terra,  
Viva em paz alegremente!  
Preservai-lhe o horror da guerra!  
Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!  
(Anexo 8/linhas 12-16)

Os anexos acima (*Juramento* [1942] e *Invocação em Defesa da Patria* [1943], respectivamente) teriam sido compostos e disseminados no decorrer da 2ª Guerra Mundial. Ou seja, uma certa inquietação já estava instalada no próprio contexto psicossócio-cultural, onde um interdiscurso alimentaria a angústia da opinião pública. No intradiscurso orfeônico, por sua vez, o sentimento de temor e apreensão do *ethos*

---

<sup>221</sup> Abstemo-nos de mostrar aqui os trechos representativos da simulação discursiva de uma nação em sintonia pela via do “eu-nós” lingüístico-discursivo, pois já ressaltamos bastante essa propriedade do canto orfeônico.

estaria visível na própria seleção lexical. Além da expressão *o horror da guerra* (acima), que já denotaria a mais catastrófica das ameaças, e a cenografia de prece a Deus, última instância à qual recorreria o desespero, a escolha dos verbos (*guardar, permitir, preservar, zelar*) denuncia o sentimento de apreensão do enunciador. Postos na segunda pessoa do singular e direcionados à divindade eles significariam a fragilidade e a impotência da personagem orfeônica diante de um possível desastre advindo da guerra, o que aumentaria o seu *status* temeroso. No caso do primeiro trecho, o próprio juramento de *guardar* a pátria pressupõe a presença de um inimigo oculto, capaz de prejudicá-la. Teríamos, então, uma outra dimensão do *ethos* (convertível em *pathos* [ARG]), propensa a contagiar o interlocutor pelo medo e pela apreensão (E).

Por outro lado, essa temerosidade seria aniquilada pelo próprio canto orfeônico (no caso, em outras composições distantes do contexto bélico) onde a entonação animada e uma auto-atribuída capacidade de salvar/defender a pátria são as características assumidas pelo *ethos*. Nesse momento, não seria mais Deus o grande messias da nação, mas sim o “cidadão soldado”:

Quem defende o Brasil não tem medo

E só tem um dever é lutar

E na costa, a lutar os primeiros

Somos nós, são os seus artilheiros

(anexo 25/linhas 10-13)

E se algum dia, acaso, a Pátria estremeçada

De subito bradar: ALÉRTA! aos escoteiros,

ALÉRTA! respondendo, á Pátria nossa vida

E as almas entregar, iremos prazenteiros!

(anexo 26/linhas 22-25)

No primeiro trecho (*Canção do Artilheiro de Costa*), tem-se um *ethos* de militar, assim como no segundo (*Alerta!* [*Canção dos Escoteiros*]), tem-se um caráter do soldado em

sua versão inicial/jovem: o escoteiro. Aqui, o Enunciador Orfeônico *mostra-se* via atitudes discursivas de coragem e entusiasmo, diante do *dever* de proteger o país, afastando qualquer hipótese de temor ou insegurança, pois: *quem defende o Brasil não tem medo*. Os verbos, desta vez, integram asserções categóricas, flexionados no presente ou no infinitivo (*defende, lutar, entregar*), e o destemor seria tão intenso que esse *ethos* não se intimida nem mesmo com a morte: se preciso for, e com *prazer*, entrega-se *a vida e a alma à Pátria estremecida*. Essa manifestação de um caráter destemido (**ARG**), que se constrói mais uma vez com a imponência de uma instância coletiva (*somos, iremos*), agora poderia contaminar o auditório com a paixão da *coragem* patriótica (**E**). Mas, também, com o sentimento de *(des)confiança*. Sem o prefixo (entre parênteses), teríamos a manifestação daquele caráter que acredita em si, contagiando o seu interlocutor com tal *fidúcia*. Com o prefixo, o enunciador torna-se o arquétipo do cidadão vigilante/desconfiado, sempre *ALÉRTA!* para policiar o seu semelhante, caso ele possa ou venha a ser um inimigo da pátria. Conteúdo bastante compatível com o *alarde* disseminado no ano 1935 e seguintes, período em que os comunistas “proliferavam entre nós”.

Voltando ao conteúdo do Capítulo 2, dissemos que o “*pathos* no *ethos*” se manifesta também no caráter *amável* ou *benevolente* do enunciador, ou seja, naquilo que Aristóteles designava como *eúnoia*. Trataria-se, aqui, de uma *simpatia* manifesta pelo *ethos*, ou mesmo um certo ar de *sedução*, que poderia conduzir o auditório para emoções favoráveis. No canto coletivo, o Enunciador Orfeônico mostraria de certa forma tal amabilidade através da própria imagem de Povo/Nação Virtual (Tud) que veicula. Noutra prisma, podemos encará-la como *elogios* à Sociedade Empírica (Tui), no sentido de uma “jogada de sedução”. Seria assim no anexo 1, onde o povo é *lindo*,

*altivo, forte, audaz, heróico*; no anexo 2, *guerreiro, amoroso, ardoroso* e protagonista de um *novo Brasil*; no elogio ao operário (*força motriz*) do anexo 21 e, enfim, no conjunto de atributos – *unido, disciplinado, trabalhador, alegre* etc. –, que já ressaltamos em vários momentos.

Esse *ethos* “generoso” buscava como contrapartida a simpatia do próprio auditório, a sua pré-disposição para assimilar o conteúdo do discurso, assim como, mais uma vez, a sua alegria/euforia, posto que seria bem tratado e promovido pelas cerimônias e apresentações corais. A dimensão elogiante do *ethos* orfeônico funcionaria então como uma “bomba patêmica” para o sujeito agoniado, devolvendo a ele ilusoriamente a alegria patriótica e o orgulho de ser brasileiro, trabalhador ou estudante, se resgatamos o clima de crise, pessimismo e insatisfação popular do imediato pós-30. Dessa forma, chegaria-se no ponto psicológico que o Estado, através da voz de Villa-Lobos, desejava: despertar os “bons sentimentos humanos” – aqueles de “natureza cívica” – e fortalecer nossas “energias raciais”<sup>222</sup>.

Vendo as coisas ainda de uma outra maneira, o *pathos* seria um fenômeno também presente na *doxa*, na medida em que as representações de mundo e os valores exaltados pelo/no canto coletivo fossem entendidos como algo que já atravessava o imaginário social, ou seja, o saber comum dos concidadãos. Se todo e qualquer conteúdo das composições fosse compreendido nessa ótica, ou se, na medida em que eram enunciados, integravam/formavam um senso comum, poderíamos ainda ler o canto orfeônico como um reservatório de elementos dóxicos, dotado de um grande poder patêmico, o que não contradiz em nada a análise feita até o momento. Acreditamos que, assim, chegamos ao fim de nossa exposição sobre o conteúdo retórico de nosso *corpus*.

---

<sup>222</sup> Vide citações do maestro já reportadas nas páginas 173 e 175.

Com a interpretação realizada, resta-nos elaborar os derradeiros comentários acerca da análise argumentativa aqui construída, com algumas considerações acerca do papel das provas retóricas e das adesões possíveis.

Chegamos à conclusão que os *meios de persuasão*, enquanto ferramentas teóricas de análise, seriam, na verdade, “chaves de leitura” do discurso, cada um permitindo um nível de “entrada” particular no *corpus* estudado. De acordo com o nosso quadro teórico, as modalidades de argumento seriam sobretudo dimensões complementares de um mesmo ato de linguagem. Assim, teríamos num primeiro momento o *logos* e as suas *teses* sobre o mundo, argumentadas, postuladas ou referenciadas, que, num nível mais profundo da interpretação, e levando-se em conta o elemento situacional, transfiguram-se no *ethos* do(s) orador(es) e/ou num recurso do *pathos*, se se desperta a partir daí alguma emoção *no* auditório.

No caso do canto orfeônico, a concretude material-textual do discurso (*logos*) teria gerado imagens-tese de uma nação e de um povo, dentre outras coisas. Além dessa adesão intelectual, esses mesmos dados seriam capazes de (i) “retornar” às suas fontes enunciativas, seja o Estado, seja a população, sejam as crianças, Villa-Lobos etc., mostrando/dizendo o seu *ethos*; e de (ii) gerar no auditório certas “emoções cívicas” (orgulho nacional, euforia/entusiasmo, sentimento de segurança, de apreensão, de coragem, de coesão etc.), enquanto recurso da ordem do *pathos*. Assim, o processo argumentativo (**ARG**) pôde ser visualizado na sua complexidade em termos de adesão (**TAE**).

A análise do conteúdo verbal do canto coletivo (Capítulos 5, 6 e 7) chega, então, ao seu fim, embora, ressaltamos, foi apenas uma *interpretação* realizada com o referencial teórico da AD, que não pretendeu instaurar nenhuma verdade sobre o objeto de estudo, nem mesmo elucidar todos os efeitos de sentido possíveis da circulação social das composições, algo impossível. Os hinos de Villa-Lobos deixam ainda muitas questões em aberto, muitas marcas político-discursivas de seu tempo e muitas posições contrárias às que nós construímos neste trabalho: nada do que não esperávamos no âmbito das Ciências Humanas. Antes de passarmos, então, às considerações finais desta tese, não poderíamos deixar de abordar, mesmo que sucintamente, a linguagem musical contida nas partituras. Acrescentamos então ao nosso trabalho um último capítulo como Adendo, que veremos a seguir.

**ADENDO**

**O CANTO ORFEÔNICO: DIMENSÕES  
MUSICAIS**

## 8

# A ENUNCIÇÃO MUSICAL E OS EFEITOS DO CANTO COLETIVO

Este capítulo tem como objetivo apenas complementar a análise do conteúdo verbal vista na parte anterior, uma vez que os textos eram musicalmente enunciados. Pretendemos ressaltar, então, no canto orfeônico, alguns momentos do intradiscurso musical naquilo em que este seria capaz de responder às demandas político-econômicas do Estado Vargas. Nossa intenção não é fazer uma descrição (exaustiva) da estrutura semiótica notada no pentagrama, mas apenas enfatizar alguns elementos *rítmicos*, *melódicos* e *harmônicos* portadores de conseqüências retóricas significativas. Não se encontra neste trabalho a notação musical de *todas* as composições, mas somente daquelas que citaremos aqui, acrescidas de uma harmonização simplificada logo acima dos compassos<sup>223</sup>. As partituras utilizadas se acham localizadas logo após as suas respectivas letras, por exemplo: na seqüência do texto de *P'ra Frente, Ó Brasil* (anexo 3), encontra-se a sua *partitura completa* (anexo 3P).

Achamos conveniente, antes de começarmos a análise, apresentarmos uma rápida reflexão sobre as possibilidades de se encarar a música como um *discurso*, que possui, obviamente, a sua particularidade e complexidade simbólicas. Trata-se de uma

---

<sup>223</sup> Optamos por não analisar todas as 30 composições, no tocante à estrutura musical, não apenas por falta de espaço, mas também pelo fato das aqui tratadas possuírem elementos suficientemente repetitivos e característicos do canto orfeônico como um todo, embora possa haver exceções e/ou peças bem particulares.

perspectiva de apreensão dos objetos musicais diversa de uma análise meramente descritiva e apegada apenas à estrutura, justamente por associá-los às variáveis psicossócio-culturais do entorno enunciativo, apreendendo os efeitos possíveis sobre os ouvintes. Trata-se de uma dimensão interpretativa ainda em fase de teorização pela Semiologia da Música, mas que futuramente, acreditamos, poderia também fazer parte da AD moderna.

### 8.1. A LINGUAGEM MUSICAL NUMA PERSPECTIVA DISCURSIVA

*A história e análise das estruturas musicais – em relação às práticas sociais que nelas deixaram marcas mais ou menos determinantes – está praticamente ainda por fazer. A teoria musical atual, preocupada em extrair da tradição as normas e regras que orientarão os estudantes de composição ou que servirão para a elaboração de seus próprios modelos, não está e nunca esteve interessada nas relações entre música e cultura. (Stefani, 1989:51)*

O estudo sobre o fenômeno musical sempre foi marcado por agitadas controvérsias, uma vez que variados quadros teórico-metodológicos – musicólogos, semiólogos, historiadores, filósofos, sociólogos, psicólogos e, mesmo, músicos intérpretes – têm se colocado em constante conflito acerca dos problemas concernentes a essa área. Muitas vezes o debate incide sobre a mesma questão (até mesmo infantil): seria a música uma *linguagem*? Trata-se de um sistema de signos? Sekeff (1996:43), referindo-se ao discurso musical *tonal*, responde pela afirmativa:

*(...) qualquer que seja a forma de se pensar a música, ela é sempre uma linguagem em que seus diferentes parâmetros, duração, altura, intensidade e timbre, e seus diferentes elementos constitutivos, ritmo, melodia, harmonia, uma vez relacionados (e tudo em música é relação), adquirem uma lógica intelectual e um significado psicológico tal que determinam um efeito sobre o ouvinte.*

De maneira geral, os trabalhos desenvolvidos pelos semiólogos procuram ressaltar na música aquilo que é comum a todas as formas de linguagem, ou seja, a sua propriedade de ser decodificada como *signo*. O acontecimento musical é apreendido, assim, como um variado sistema de códigos de comunicação e expressão. Muitos estudiosos têm partido das reflexões de Peirce para compreender a linguagem musical, como se vê na citação seguinte:

*o signo, da forma como pensado por Peirce, é percebido em seu nível sintático, semântico e pragmático. O nível sintático diz respeito à organização interna, às relações formais dos signos entre si (a música é predominantemente sintática, relacional. Esse é seu nível mais relevante). O semântico é o nível denotativo, envolvendo relações de significado entre signo e referente (a música é uma linguagem de semântica autônoma). E o pragmático é o nível da conotação, dos significados deflagrados pelo uso efetivo do signo. (Sekeff, 1996:24)*

De certo modo, através desse trecho, podemos depreender os principais pilares epistemológicos concernentes à análise do fenômeno musical. Por um lado, podemos situar os estudos devotados a uma abordagem *intramusical*, permanecendo nos níveis *sintático* e *semântico* acima mencionados. Nessa perspectiva, a análise encontra-se abstraída de qualquer alusão ao universo sócio-histórico ou afetivo. Busca-se, na superfície da partitura (notação musical), a descrição dos elementos constitutivos da composição, tais como a estruturação rítmica, melódica e harmônica, por exemplo, mas sem conectá-los às demandas de sujeitos reais inseridos num contexto sócio-comunicativo. A partir daí, poderia-se definir um sentido para a obra, que se limita à definição da tonalidade de referência ou ao sistema de base ao qual pertence (*tonal*, *serial* ou *modal*, por exemplo). Quando muito, postula-se o pertencimento da obra a uma corrente estética (Romantismo, Classicismo...) ou, também, a um modelo estilístico (estilo de Bach, de Mozart...). Aqui, o sentido da música relaciona-se, portanto, às

regras de emprego definidas pela sintaxe formal do sistema musical de referência.  
(Nattiez, s.d.:28)

Entretanto, para Nattiez (s.d.:29), existiria um outro nível de análise (*pragmático*), relacionado aos efeitos que a música é capaz de produzir nos indivíduos e, também, ao seu poder de evocar algo como, por exemplo, uma paisagem, uma atmosfera, um movimento, uma imagem ou um sentimento. Para o autor, somente aqui é possível falar de *significação* musical, e a sua apreensão revela-se um verdadeiro desafio para a Semiologia. De fato, “(...) uma obra musical carrega-se de significações precisas que lhe podem ser dadas por um contexto verbal ou situacional, expressamente ligado à obra para lhe fixar a significação”. (Nattiez, s.d.:30) Tais formulações apontam para uma perspectiva teórico-metodológica capaz de preencher as “cargas extra-sonoras” do objeto musical, definidas por parâmetros históricos, sociais e, até mesmo, “representativos”. (Seixo, s.d.:16) As dificuldades são várias, visto que se trata de um campo conflituoso e, sobretudo, em franca construção.

Outra dificuldade relacionaria-se às próprias instituições que deveriam se ocupar mais de problemas dessa natureza e, no caso do Brasil, dariam primazia a um ensino estritamente técnico, seja no nível da performance musical, entendida como a “arte de bem tocar” um instrumento, segundo um modelo de execução pré-estabelecido (dado como *o certo*), seja no nível da composição, que orientariam os estudantes na construção de um “bom texto” sonoro. A análise musical seria realizada, assim, na ânsia de dar vazão a uma dessas perspectivas: “analisar para bem tocar”, “analisar para bem compor”. É essa realidade que dá o *tom* atual da citação de Stefani colocada acima como epígrafe, na qual o autor denuncia a relutância de muitos músicos em

compreender o fato sonoro para além de uma realidade técnica, chegando à sua significação humana, à sua finalidade sócio-pragmática e cultural. Ao falar dos técnicos, que tendem a identificar a linguagem musical a um sistema ou a um procedimento composicional, o autor comenta:

*falam [os técnicos] concretamente de linguagem tonal, dodecafônica, serial e outras, sempre do ponto de vista do compositor, do teórico; está fora de seu interesse questionar se esses sistemas, essas técnicas têm ou poderiam ter uma rede de significações e se poderiam ou não – e de que maneira – participar de uma rede de referências culturais. Ora, evidentemente a linguagem é uma realidade de dupla face: de um lado, o objeto, em sua estrutura material forjada pela técnica; do outro, o campo de diferentes realidades ao qual esse objeto nos remete, ou seja, seus significados ou conteúdos. Portanto, não seria superficial ou abusivo reduzir a linguagem a uma técnica? E deixamos, ainda, a cargo do leitor julgar se essa redução não seria também ideológica, no sentido em que tenderia a ocultar a verdadeira natureza social da linguagem, impondo ao público uma visão que favorece os interesses e privilégios dos especialistas. (Stefani, 1989:41)*

A perspectiva defendida por Stefani, e com a qual estamos de acordo, é a de que o objeto sonoro é parte evidente de um processo de comunicação muito amplo, que poderíamos chamar aqui, fazendo uma ponte com a AD, de processo de encenação do ato de linguagem *musical* ou, simplesmente, *enunciação musical*. Tal processo compreenderia a estrutura semiótica do objeto estudado (o seu *intradiscurso*) e suas condições de produção e circulação social (o seu *interdiscurso*), que disseminaria posicionamentos, sejam eles políticos e/ou estéticos, os quais possuem uma relação íntima com a própria materialização ou estruturação da música (escolha do sistema, do estilo, dessa estruturação rítmica e não aquela etc.)<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> Fazemos uma ponte aqui com o nosso Capítulo 1, onde tratamos do processo de encenação do ato de linguagem verbal (ou processo enunciativo) e de conceitos como interdiscurso e intradiscurso.

Na fonte da enunciação sonora, haveria ainda um complexo *contrato de comunicação*, ou seja, *pactos e acordos* sócio-culturais, estabelecidos conscientemente ou não pelos sujeitos da intercompreensão musical, que envolveria cláusulas como aquelas desenvolvidas por Charaudeau no campo da linguagem verbal: (i) a finalidade da comunicação musical (toca-se/compõe-se para que? Para dançar? Para transgredir um gênero musical? Fazer algo novo? Apenas apresentar uma obra já consagrada num concerto?...), (ii) a identidade dos parceiros envolvidos na troca (Quem comunica com quem? Com qual identidade ou estatuto? Concertista/instrumentista e platéia? Compositor e ouvinte?...), (iii) o conteúdo proposicional (quais os materiais sonoros escolhidos [ritmo, sistema, gesto melódico, altura etc.]?) (iv) os meios de comunicação (com qual instrumento ou objeto? A voz humana? Violão? Orquestra? Rádio? Mesa de som?...).

A circulação social de um objeto sonoro, assim como a apreensão dos seus *efeitos possíveis* sobre o interlocutor-ouvinte, dependeria da observância em dado momento da análise dessas dimensões, assim como uma teorização aprofundada sobre as especificidades do processo de encenação do ato de linguagem musical e seu complexo contrato. Haveria de se dar atenção aos saberes comuns acerca da questão musical, partilhados entre os parceiros envolvidos no processo de intercompreensão e ação mútua, as suas vivências sonoras, as suas opiniões e gostos, além de um certo conhecimento (técnico ou não). Toda essa carga extra-sonora participa e dá sentido à obra, assim como interfere nos efeitos sobre o ouvinte. Infelizmente não cabe a este trabalho enveredar-se nessa aventura de cunho teórico, mas apenas levantar questões e perspectivas para a nossa análise do canto orfeônico e, por que não, deixar as bases e inquietações para uma pesquisa futura, mais aprofundada. Ainda sobre a nossa hipótese

de existir um complexo processo de enunciação musical, a ser abordado para além de uma realidade meramente técnica, caberia ainda reportarmos as formulações de um outro estudioso.

Para Molino (s.d.), a análise simbólica possui três dimensões, relacionada às três modalidades de existência do “facto musical”: a dimensão *poiética*, a dimensão *estésica* e a dimensão *neutra* do objeto sonoro. As análises centradas nesta última dimensão se caracterizam pela classificação abstrata dos signos musicais, sua estruturação enquanto significante para, enfim, depreender daí um sistema sonoro vigente, normativo e sincrônico. Trata-se de uma abordagem que não ultrapassa o nível morfológico, sintático e semântico do acontecimento musical, e representa tudo aquilo que poderia resultar de uma analogia entre a lingüística estrutural e a análise da música.

Por sua vez, a dimensão *poiética* situa-se no nível da *produção*, que põe em cena as *estratégias de composição* da obra. Nessa instância, são selecionados, dentro do contínuo sonoro, determinados estímulos organizados em categorias, pertencentes aos nossos hábitos perceptivos. A partir daí, temos a dimensão *estésica*, uma vez que “o objeto musical é recebido pelo auditor, pelo participante na cerimônia ou no concerto (...)”. (Molino, s.d.:134) A dimensão *estésica*, então, diz respeito aos efeitos produzidos pela música num *auditório* determinado.

Ao acrescentar em seus estudos as dimensões *poiética* e *estésica*, o autor chama a atenção para a existência de um processo de *intercompreensão musical*, assimétrico, pois “(...) nada garante que haja correspondência directa entre o efeito produzido pela obra e as intenções do criador”. (Molino, s.d.:134) Desse modo, temos enfatizada a

necessidade de ultrapassar a análise tradicional (nível neutro), pautada na imanência do objeto sonoro: por um lado, o pesquisador deve relacionar a música à produção e à recepção e, por outro, ao universo de construção cultural do qual é resultado. Nas palavras do próprio autor, temos a seguinte indagação:

*em que consiste, pois, a análise da música? Consiste nesta dialéctica do trabalho científico que, partindo da análise “neutra” do material sonoro transcrito por uma prática social que já é uma análise, progride com a definição gradual de novos estratos de análise, seja integrando dados fornecidos pelas outras dimensões (produção e recepção), seja pondo em questão os instrumentos utilizados pela análise e tentando forjar novos instrumentos. (Molino, s.d.:158)*

O principal problema teórico e o grande desafio resultante dessa proposição trataria-se da seleção e/ou fabricação de quadros teóricos que permitam assimilar o processo de intercompreensão musical em seu conjunto. Dada a multiplicidade de fatores que se entrecruzam nesse processo – sócio-históricos, psicológicos e culturais –, provenientes das diversas áreas do conhecimento, Molino alerta para a pertinência de disciplinas sintéticas (interdisciplinares, diríamos), as quais permitiriam a validação e a aplicação dos resultados obtidos nos vários campos das ciências humanas. Esse seria o caminho a ser trilhado pela Semiologia. Segundo o autor,

*busca ela somente [a Semiologia], fazendo apelo a todos os recursos que lhe são oferecidos por todas as disciplinas que tratam seriamente do simbólico, levar a bom termo a análise. A música, ao mesmo tempo tão próxima e tão afastada da linguagem, não pode senão ajudar-nos a compreender isso e a compreender outras práticas simbólicas. Mas o fim último da semiologia da música é incontestavelmente o de compreender, ou seja, o de conhecer a música. (Molino, s.d.:164)*

As coincidências das formulações de Molino com os postulados da AD são impressionantes, mostrando-nos a proximidade de áreas de atuação sobre o simbólico que se preocupam com os processos de enunciação ou intercompreensão, com as circunstâncias de produção do discurso (dimensão *poiética*), com a consideração do auditório (dimensão *estésica*), seja em relação às linguagens verbal ou musical. E já que falamos em coincidência/proximidade, não poderíamos deixar de inserir aqui o problema da *Retórica* na análise musical. Alguns estudos nesse sentido vêm sendo realizados pela Semiologia da Música, e configuram um campo bastante frutífero de trabalho que também se aproxima da AD:

*si la musique est un acte d'échange construit et imaginé entre plusieurs interlocuteurs, elle s'impose, sans équivoque, comme un discours, comme un acte d'énonciation et relève de plein droit de la rhétorique. (...) cette rhétorique ne peut plus se contenter d'être seulement l'analyse des procédés d'enjolivement du discours en figures et autres effets de style*<sup>225</sup>. (Esclapez, 1998:479)

A autora defende que deveríamos, para o sucesso da análise, recolocar o discurso (musical) em seu contexto de enunciação, ligando-o por um lado à produção e, por outro, à recepção. Nessa perspectiva, salienta que a “retórica musical” seria uma disciplina interessada nos *meios* que a música emprega para se constituir numa discursividade particular. Para captar esses meios, que interpretamos aqui como as *provas retóricas (ethos, pathos e logos)*<sup>226</sup>, preferimos agora ancorarmos em Stefani (1989), quando o autor postula para o discurso musical a existência daquela fase de

---

<sup>225</sup> Se a música é um ato de interação construído e imaginado entre vários interlocutores, ela se impõe, sem equívoco, como um discurso, como um ato de enunciação e liga-se com plenos direitos à retórica. (...) essa retórica não pode mais se contentar em ser somente a análise dos procedimentos de embelezamento do discurso em figuras e outros efeitos de estilo.

<sup>226</sup> Sobre retórica e argumentação no campo da linguagem verbal, assim como os conceitos de *ethos*, *pathos* e *logos*, vide nosso Capítulo 2.

composição presente na linguagem verbal, e teorizada por Aristóteles: a *inventio*<sup>227</sup>. Trataria-se daquele momento da confecção discursiva onde o orador vai buscar os melhores temas, idéias ou argumentos para agir sobre o seu auditório, os quais na linguagem musical são exemplificados por Stefani (1989:49) como aquelas “(...) características como a tonalidade, o compasso e o andamento dos temas da composição (...)”.

Ora, elementos como esses, integrantes do *intradiscurso* musical, podem muito bem serem considerados como um *logos*, ou seja, uma seleção de materiais sonoros concretos que vão compor a linearidade da composição, compreendendo dinâmicas, agógicas, alturas, fraseologias etc., que por um lado acabam compondo o *ethos* do enunciador (seja o compositor, o instrumentista, o arranjador, o coro etc.), dando a ele, por exemplo, um posicionamento no campo da estética e/ou no campo da política<sup>228</sup>. Por outro lado, com tudo isso, poderia-se alterar o “estado de ânimo” do auditório, o que converteria os recursos acima em elementos da ordem do *pathos* musical. Nesse processo de enunciação, podemos destacar ainda a presença e a atuação significativa de *topoi retórico-musicais*, um certo universo sonoro comum a um grupo social ou, então, fórmulas tradicionais e gestos musicais transmitidos de uma geração a outra. (Garda,

---

<sup>227</sup> A *Retórica* de Aristóteles (1998) nomeia aquilo que seria as *cinco partes, etapas ou divisões* para a confecção dos discursos públicos orais: (i) a *inventio* (invenção) consistiria na busca dos melhores argumentos ou idéias (ou seja, a elaboração do *logos*, do *ethos* e do *pathos*); (ii) a *dispositio* (disposição) diz respeito à arte de ordenar e dispor tais argumentos, de modo que isso gere um impacto mais eficaz sobre o ouvinte (fala-se em *exórdio, narração, confirmação e peroração*); (iii) a *elocutio* (elocução) é ligada à escolha das palavras ou expressões, das figuras de linguagem e tudo que diria respeito ao estilo do orador; (iv) a *actio* (ação) corresponde à entonação, às vestimentas, às encenações gestuais, à qualidade da voz e outros elementos ligados à performance; (v) a *memória* seria a simples memorização dos textos, referente à preparação prévia do orador.

<sup>228</sup> O simples fato de um compositor/instrumentista criar/tocar com frequência, por exemplo, uma obra calcada no estilo resnacentista, ele veicularia como efeito possível uma imagem de si de homem ligado a essa corrente ou manifestação artística. Outra imagem seria se ele enunciasse, através da partitura ou instrumento, uma peça com os traços composicionais do dodecafonismo, que o conferiria um *ethos* de compositor moderno. Da mesma forma, como veremos no canto orfeônico, a enunciação musical pode conferir ao orador-cantor um certo posicionamento político, que comporta uma ação social num nível mais amplo.

1998) Eles garantiriam uma certa conexão intersubjetiva entre os parceiros da comunicação musical, sem a qual a intercompreensão e a realização dos efeitos previstos seriam inviabilizados.

Por fim, com tudo isso, procuramos chamar a atenção para uma possível e futura Análise do Discurso Musical, mostrando as conexões entre campos do saber que operam sobre o simbólico. Ao postular uma análise discursiva da música, estamos, de certa forma, fazendo o mesmo que Nattiez (s.d.:20), quando este teórico defendeu uma abordagem semiológica do problema (as correspondências são exatas):

*(...) porque será que a semiologia da música ou pelo menos uma pesquisa teórica sobre as condições de possibilidade de uma semiologia da música está na ordem do dia? Se encararmos a actividade teórica contemporânea verificamos que poucos são os domínios que não foram abordados do ponto de vista da linguagem ou da lingüística: foram-no a Literatura, o cinema, a imagem e a pintura. Mas a música não penetrou, ou penetrou pouco, nas revistas que ordinariamente se ocupam de semiologia (...).*

No caso da AD, podemos dizer que a música não penetrou *nada* em seu campo de análise, salvo se consideramos um ou outro pesquisador (“solitário”). Nas próximas linhas, pretendemos então interpretar panoramicamente algumas partituras do canto orfeônico à luz das reflexões traçadas acima, relacionando a materialidade semiótica das composições (ritmo, melodia e harmonia [um *intradiscurso*]) ao contexto político da Era Vargas, ou melhor, ao *interdiscurso* oficial. Imaginamos que o resultado será um complemento à elucidação das dimensões verbais realizadas ao longo deste trabalho, em relação aos efeitos possíveis do discurso em seu *habitat* natural. Por outro lado, pode ser também um ponto de partida interessante para se pensar futuramente um quadro teórico elaborado para uma análise discursiva da música.

## 8.2. BRASILEIROS! ATENÇÃO AO RITMO!

Para melhor compreender os “efeitos rítmicos” difundíveis pela circulação social do canto orfeônico poderíamos, como primeiro passo, vislumbrar o *interdiscurso oficial*<sup>229</sup> presente nos anexos 34 e 36, que comportam as diretrizes para o ensino musical chanceladas pela Secretaria Geral de Educação e Cultura e redigidas/assinadas por Villa-Lobos, Superintendente de Educação Musical e Artística. O primeiro documento relaciona-se aos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino do Canto Orfeônico, voltado para professores da rede pública sem (quase) nenhum conhecimento musical; o segundo trata-se do programa de execução das aulas de música e canto orfeônico, agora já voltado aos alunos do curso primário, mas que também revela o “espírito” do ensino musical em outras esferas (como no curso secundário e demais).

O leitor pode perceber o cuidado e o zelo com a questão rítmica em ambos os documentos: no primeiro, temos o *ritmo*, por um lado, como a “(...) base da disciplina da vontade e como principal elemento da educação coletiva das escolas, no aproveitamento da declamação rítmica”, e, por outro, como uma modalidade de “ginástica”. Nos Programas do 1.º e 2.º Cursos (anexo 34), ele se define mais tecnicamente como uma “(...) divisão simétrica do tempo”, a ser empregada como exercício na “declamação rítmica” dos Hinos Nacionais e das principais Canções Patrióticas. No anexo 36, notamos que esse exercício deveria contar com a preciosa colaboração da “Califasia – ciência de bem falar e a Califonia – a de bem cantar (...)”, que auxiliam na “(...) reprodução e perfeita compreensão das palavras ou frases pronunciadas em conjunto”.

---

<sup>229</sup> Sobre o que estamos chamando de interdiscurso oficial, vide nota de rodapé 175, na página 206.

Finalmente, nas seções intituladas *Atitude dos Orfeonistas* e *Respiração*, ambas do anexo 36, temos mais explícita a profunda relação que o canto orfeônico, através da educação rítmica, deveria ter com os *corpos* de seus praticantes. Após dizer que “(...) a atitude correta do orfeonista facilita a boa respiração e emissão do som”, ligando-se à “disciplina” e a questões da “estética individual e de conjunto”, Villa-Lobos coloca o movimento (do corpo) de levantar e sentar conjuntamente como um fator indutor do sentimento de *ritmo*. Aliás, a respiração, no exercício da prática coral, necessitava ser muito bem entendida:

*(...) deve ser considerada mais como ação rítmica para preparo das cordas vocais, habituando-se à boa emissão dos sons, do que propriamente um exercício de dilatação do diafragma. É um processo preventivo de rouquidões, afonias, e outras afecções comuns nas primeiras horas do dia.*

Vemos que o ritmo associa-se, então, a um verdadeiro processo de controle e higienização dos corpos, instaurando a disciplina e evitando “anomalias” (ou “impurezas”) relacionadas à voz, que nessa ótica deveria ser “limpa” e “clara” para veicular a “boa” pronúncia das letras cívicas. Voltaremos a esse assunto mais à frente, antes de passarmos à questão da *melodia*. Por ora, atemo-nos à maneira como esse interdiscurso oficial se manifestaria no interior do arquivo orfeônico, ou seja, no intradiscurso musical propriamente dito. Numa perspectiva bastante difundida e tradicional, o ritmo seria

*(...) a ordem suprema da música, assim como de todas as coisas – o princípio de suas leis matemáticas. De fato, a palavra ritmo, em grego, significa número (de onde aritmética), fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos. A nossa vida é ritmo, medida por pulsações fisiológicas, como a*

*do coração e a da substituição das células, até a cadência perfeita da morte, repouso de todas as dialéticas e tensões.* (Magnani, 1989:97)

Para o próprio Villa-Lobos, como já vimos, trata-se (o ritmo) da “divisão simétrica do tempo”. Em grande parte das peças corais, como se poderá notar, tal imaginário sobre o ritmo manifesta-se na mensuração *binária* e *ordenada* do tempo musical, seja através dos compassos 2/4, 4/4 ou na forma composta 6/8. Essa pulsação binária, fundada na própria vida, se caracteriza ainda através de certas notações de *dinâmica*<sup>230</sup> e/ou de *agógica*<sup>231</sup>, que dão um caráter solene/marcial e marcado/acentuado às composições. Vejamos algumas delas, nas quais circulamos os pontos a serem comentados, a começar pela imponente *P'ra Frente, Ó Brasil* (anexo 3P):

H. VILLA-LOBOS

Côro feminino

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of three systems of music. The first system is for the vocal parts: Soprano, Mezzo Soprano, Soprano, and Contralto. The lyrics are: "P'ra fren - te, ó - - Bra - sil! - - Mar -". The second system is for the piano accompaniment, with lyrics: "me - mos - pe - los hom - tes, pe - la ter - ra, ao sol de ra - char, Pe - la es -". The third system is also for the piano accompaniment, with lyrics: "tra - da de barro ou con - cre - to, cheia de es - pi - nhos, tri - lhos e ni - nhos, nós - mar - cha -". The score includes dynamic markings like *ff* and *sfz*, and articulation marks like accents and slurs. There are also some circled notes in the piano part.

(.....)

<sup>230</sup> A *dinâmica* é ligada à questão da intensidade do som, como nos sugere os termos e símbolos da notação musical corrente: *forte*, *mezzoforte*, *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo* etc.

<sup>231</sup> A *agógica* é ligada ao andamento da música: *allegro*, *vivace*, *adagio* etc.



maior. Essa ênfase do tempo forte parece estar sempre revigorando a imagem da marcha, robustecendo-a sonora e ritmicamente. Além do mais, o subtítulo da composição (*Canção Marcial a 4 vozes*) já condiciona o andamento ou a agógica preferencial da peça, que teria uma forte coloração militar. Como se pode notar em várias partituras aqui anexadas, a dimensão agógica passa quase sempre por terminologias desse tipo: *marcial*, *movimento* ou *tempo de marcha* etc., que são vocábulos ou expressões características das práticas musicais das Forças Armadas, paisagem sonora a ser difundida pelo canto coletivo. Nesse sentido, vale a pena ver ainda mais alguns trechos musicais:

Movimento de marcha moderado (*de Rancho*)

BATERIA

(Anexo 2P/compassos 1-4)

Movimento de Marcha

*mf*

La! La! la la la la la la! La! La! la la la

Prrr - rá! Prá!

4

La! La! La! La! la la la la la la! La!

Prrr - rá! Prá!

Prrr - rá! Prá!

7

Como FIM.

La! La la la la! La! So - mos sol - da - dos

Prrr - rá!

(Anexo 16P/compassos 1-9)

TEMPO de MARCHA

H.V.L.  
Rio, 1940

mf

Executados em 2, 4 e 6

4 4 4

p

5

17

21

(Anexo 17P/compassos 1-8; 17-24)

No anexo 2 (*Brasil Novo*) ressaltamos apenas o compasso 1 (circulado), que, na verdade, comporta um *ostinato rítmico*<sup>232</sup> a ser executado por uma bateria, provavelmente no decorrer de toda a peça, revestindo a enunciação com toda a pujança, firmeza e energia militares, que tem a seu favor, como já dissemos, a mensuração binária do tempo musical, juntamente com a indicação agógica: *movimento de marcha moderado (de rancho)*. Já o fragmento seguinte (anexo 16P), da composição *Soldadinhos*, a semelhança da estruturação rítmica com o “toque de caixa” militar é ainda mais evidente, dando vação aos Programas do Ensino de Música e Canto Orfeônico (anexos 34 e 36), onde a doutrinação dos corpos se daria por um enrijecimento fisiológico através do ritmo. Nos compassos circulos, a própria voz, ao

<sup>232</sup> O *ostinato* (em italiano “obstinado”) pode ser definido grosso modo como um padrão rítmico que se repete várias vezes numa mesma composição.

executar a notação musical, o faria com onomatopéias capazes de imitar as baquetas dos taróis, “rufando” nos desfiles patrióticos (*Prrr-rá! Prá!*), vivência sonora a ser transplantada para a sala de aula, visto que se trata de uma canção escolar. Para tirar a prova ou sentir melhor essa “parada militar de brincadeira”, bastaria que o leitor ignorasse num primeiro momento a melodia e executasse apenas a estrutura rítmica – com *baquetas e tarol*, de preferência –, para ter uma audição perfeita do que acabamos de dizer.

Contudo, talvez o mais interessante estaria no último trecho acima (anexo 17P), sem letra fixa, onde após o título encontra-se o seguinte enunciado: *vocalização para educação do sentido rítmico da marcha, em compassos diversos*. Na voz inferior (compasso 1 e seguintes), circulada, temos novamente a colocação em evidência do tempo forte através de pausas de colcheia postas na parte fraca, o que viria reforçar a regularidade binária do compasso 2/4, enquanto a voz de cima se vale de *quialteras*, que a princípio viria abalar tal regularidade. Ora, esse confronto de mensurações temporais diversas, presentes de modo simultâneo nas duas vozes, seria a dificuldade a ser superada pelos (bons) alunos, conferindo aos mesmos a tão ambicionada educação do sentido rítmico da marcha.

Além das mudanças previstas de compasso, outro obstáculo a ser superado pelo estudante – e isso sem deixar o ritmo *desregrar* – seria a “troca de papéis” enunciativos, pois nas linhas seguintes (compassos 9-16), aquele que cantava o padrão presente na voz superior passaria a executar o padrão da voz de baixo, e vice-versa. Mas, agora, sem as referidas pausas de colcheia, o que tornaria o regimento rítmico um pouco mais difícil para os iniciantes. Enfim, na segunda parte da música (compassos 17-32), da qual

transcrevemos acima apenas o início, teríamos a retomada absoluta do padrão binário, desta vez executado de modo coeso e integrado por *todas* as vozes, e já sem a presença das “indesejáveis” *quiáleras*, eliminadas pela composição assim como o elemento “estranho/irregular” – o comunista – deveria ser expurgado do pentagrama social. Em termos de ritmo, podemos encontrar elementos semelhantes nas composições seguintes, que, somadas às anteriores, representariam bem a utilização desse material musical na investida simbólica do Estado Vargas:

le - iro! Ca - da pan - ca - da "ten!" Des - te meu  
 ma - lho "ten!" Tem um som for - te, "tem!" Voz do tra -  
 Pen! E mo - de - lan-do, um Bra - sil fu - tu - ro!  
 ba - lho, "ten!" Ca - da gol - pe é bem se - gu - ro!

(Anexo 20P/compassos 5-17)

MARCIAL  
 O, o - pe - rário é a for - ça mo -  
 triz que sor - rin - do, e - di - fi - ca as po - tèn - cias! E não

(.....)

25 Ma - lho! Ma - lho! P'ra fren - te! A - van - te!

28 Sob a mes - ma Ban - dei - ra Se - ja - mos um A -

31 tlan - te da Pá - tria Bra - si - lei - ra! Ma-

(Anexo 21P/compassos 1-12)

MARCIAL (s.d.)

Ra - ta - plan! Do ar - re - bol, - Es - co - tei - ro vê - dea Luz! Ra - ta -

6 plan! O - lhai - o Sol Do Bra - sil; que vos con - duz! Ra - ta - plan! Do ar - re -

(.....)

16 sil que vos con - duz! A - lér-ta,oh! es - co - tei - ros do Bra - sil, A - lér - ta! Er -

22 guei para o Ide - al os co - ra - ções em flôr... A Mo - ci - dade ao sol da

28 P' - tria já des - per - ta, A' Pá - tria con - sa - grai o vos - soe - ter - no a -

(Anexo 26P/compassos 1-10; 16-32)

No primeiro fragmento, relativo à composição *O Ferreiro (Canção de Ofício [“Scherzo” a duas vezes])*, teríamos agora, mais que uma ênfase dos tempos fortes, capaz de robustecer a regularidade binária, uma verdadeira simulação sonora do ritmo de trabalho, uma vez que o trecho circulado reconstitui ritmicamente as marteladas do

operário. As onomatopéias da linguagem verbal (*Pen! Pen! Ten! Pen!*), em conjunto com a sua fórmula rítmica, executada em *allegreto (marcial)*, dariam a pulsação necessária não somente à execução da partitura, mas sobretudo ao andamento do “batente” na grande oficina que se transformaria o Brasil, numa arrancada urbano-industrial.

Note-se que, no suposto “auge” das marteladas cívicas, temos como recurso rítmico, além da ágil passagem de uma semicolcheia para colcheia (compassos 11-12), dois sinais de *acento* colocados em cima das notas *dó*. Com o exposto, ao que parece, a *música* acabaria ganhando o estatuto de uma das mais antigas “ciências” à serviço da doutrinação dos corpos (e/ou das mentes) para as atividades laboriosas. No próximo trecho reportado (anexo 21P), oriundo da peça *Canção do Operário Brasileiro*, a mensuração temporal binária e mecânica (agora em 4/4), também atuaria nesse sentido.

Notamos que o caráter assertivo da letra (com frases categóricas no presente do indicativo) é declamado sob a égide de um *ostinato rítmico* que ocupa a maior parte da peça (compassos 1 a 24), com uma fórmula ou subdivisão temporal facilmente observável. A mudança desse padrão só acontece na passagem do compasso 25 para o 26, circulado acima, no intuito de valorizar a exortação ***Malhar! P'ra frente! Avante!***, dando a ela um caráter explosivo/imperativo, posto que as sílabas em negrito são prolongadas pelas ligaduras e as anteriores, sublinhadas, seriam rapidamente cantadas devido às semicolcheias correspondentes, que começam em *anacruse* no fim do compasso 25 e final do segundo tempo do compasso 26. Ressaltamos que, além de prolongadas pelas ligaduras, as sílabas em negrito são sempre cantadas/atacadas atingindo-se uma nota mais aguda (intervalos de 5.<sup>a</sup> e de 6.<sup>a</sup>), num movimento melódico

ascendente: de *mib* para *sib* no compasso 26, e de *mib* para *dó* no compasso 27, o que reforçaria ainda mais o caráter explosivo/imperativo (e exclamativo) há pouco mencionado.

Enfim, no último trecho acima (anexo 26P), referente à composição *ALÉRTA! (RATAPLAN!)* (*Canção dos Escoteiros*), temos mais uma vez o andamento binário e *marcial*, militarizado, que se destaca pela repetição exaustiva de fórmulas rítmicas como a inicial, a qual dura até o compasso 16. No início de cada frase, como se pode notar, o *rataplan* verbal, posto em *anacruse* (formada por duas colcheias), funciona como uma onomatopéia da ritmicidade enérgica dos instrumentos militares (como tambor, tarol etc.), e se convidamos mais uma vez o leitor a munir-se de baquetas, executando o *ostinato* dos compassos 1 a 17, ficaria mais uma vez evidente a pulsação própria às paradas militares e aos desfiles apoteóticos do 7 de setembro. A partir do compasso 17, o padrão rítmico dessa composição seguiria sofrendo algumas variações, mas sem perder a dimensão *marcial* e solene, prescrita pela agógica, embora a melodia, como veremos, muda significativamente.

Podemos, agora, tirar algumas conclusões acerca das implicações rítmicas do canto orfeônico, constatando que ele parece cumprir as instruções contidas nos anexos 34 e 36, vistas no início dessa seção. Na questão da disciplina, a prática das composições conferiria ao aluno a capacidade de controlar melhor o tempo, numa perspectiva simétrica e ordeira, muitas vezes parecida com a paisagem sonora militar, evitando/contornando “irregularidades” e introjetando uma “pulsação obstinada” muito compatível com as letras já analisadas. Assim, por exemplo, as imagens de movimento em linha reta – pra frente! – já ressaltadas por nós no Capítulo 6, compatíveis com a

sensação de nação em desenvolvimento, encontram no pentagrama a medida rítmica justa<sup>233</sup>. Quanto à questão do corpo, o ritmo participaria de uma certa *coesão* gestual, como os movimentos simultâneos de sentar e levantar, prescritos por Villa-Lobos, mas também com a execução conjunta dos ostinatos e seqüências rítmicas pelos integrantes das variadas vozes notadas na partitura.

Como uma espécie de *logos*, ou seja, uma concretude sonora, dinâmica e agógica da música, o ritmo ajudaria também a construir o *ethos* do Enunciador Orfeônico, dando a ele caráter e corporalidade, para usar os termos de Maingueneau, resultando na imagem de um “eu-nós” coletivo e sincronizado: não apenas na cantoria, mas também no progresso da nação. A partir daí um efeito possível seria a contaminação de ânimos direcionada ao auditório, imbuindo-o das energias cívicas e da segurança provenientes da divisão incitativa e firme do tempo musical, o que alçaria o ritmo também à categoria de *pathos*. No canto orfeônico, embora o aspecto rítmico fosse o mais importante, como nos revelaram os documentos assinados por Villa-Lobos, podemos notar também algumas estratégias e impactos musicais presentes na melodia, analisada panoramicamente a seguir.

### 8.3. MELODIA: EXPRESSANDO LÍRICA E ENERGICAMENTE A NACIONALIDADE

Primeiramente, seriam necessárias algumas ponderações teóricas. Definir o termo *melodia* de um ponto de vista técnico-musical seria para nós uma tarefa hercúlea, visto que, com o passar dos séculos, e partindo-se da mais remota antiguidade, tal vocábulo têm sido conceituado de variadas formas e sentidos, à luz de cantos gregorianos,

---

<sup>233</sup> Vide páginas 210 e seguintes.

recitativos barrocos, movimentos como o classicismo/romantismo, o serialismo/dodecafonismo, o atonalismo livre, dentre outras manifestações ou estilos fabricados pelo *homo musicus*. Ciente dessa complexidade, Stefani (1998:77-78) esboça ainda assim uma definição panorâmica pautada em vários outros autores e enciclopédias, que poderia ser útil aos nossos propósitos. Grosso modo, o termo *melodia* poderia ser entendido como: (i) sucessão de sons com alturas e durações variadas; (ii) linhas de sons musicalmente ordenadas, capazes de formar um sentido completo (células, incisos, frases, períodos etc.), de acordo com convenções ou regras artísticas, estéticas, enfim, sócio-culturais; (iii) e um *amálgama de todos os componentes musicais*: ritmo, agógica, dinâmica, timbre, escalas, harmonia, contraponto, articulação, acentos etc.

Essa última definição mostra-nos a dificuldade de lidar com tal objeto teórico – a *melodia* –, ou de precisá-lo/individuá-lo de um ponto de vista meramente técnico, uma vez que “(...) la teoria melodica sembra dissolversi in una teoria di tutta la musica”<sup>234</sup>. (Nattiez, 1987:90 *apud* Stefani, 1998:78) Nossa análise melódica de alguns trechos do canto orfeônico não pretende, infelizmente, devido aos espaços e prioridades desta tese, dar conta de todo esse “imbróglio teórico”. Assim, acreditamos que as definições panorâmicas acima já seriam suficientes para subsidiar a apreensão dos efeitos melódicos de nosso *corpus*, somadas a algumas outras reflexões do referido autor (Stefani, 1998).

Elas nos interessam na medida em que Stefani procura analisar as “linhas sonoras” como um fenômeno ligado à *competência melódica comum*, partilhada por certa comunidade cultural e que, muitas vezes, é negligenciada pelo “especialista”, pelo

---

<sup>234</sup> “(...) a teoria melódica parece dissolver-se numa teoria de toda a música”.

“homem de Conservatório (ou Academia)”, o qual associa tal competência ao “mau gosto”, à “ignorância” ou à “falta de erudição”. Sem o tão polêmico juízo de valor, o autor procura entender os efeitos melódicos com base nas experiências musicais cotidianas, acumuladas e vividas pelo homem comum, não necessariamente articuladas por um “saber especializado”, mas por um conhecimento pragmático (ou “leigo”) que mesmo assim produz e sofre (efeitos de) sentido na, com e pela música. Nessa perspectiva, ou seja, tomando como base a *vox populi*, fortemente ligada ao *sistema tonal* e a expressões populares como a *canção*, Stefani (1998:81) cogita: “la nostra ipotesi ovvero definizione ipotetica di melodia è: ‘musica cantabile’”<sup>235</sup>.

Nessa visão ou imaginário comum acerca da melodia, ela poderia ser identificada/definida como: (fazendo uma rápida paráfrase das reflexões do autor [Stefani, 1998:83-89]): (i) “música escutável” (“*orecchiabile*”), ou seja, de simples audição ou assimilação, reconhecível, familiar; (ii) como música agradável, doce, prazerosa, alegre ou triste; (iii) como um mecanismo de liberação de emotividade e afetividade; como uma sensação de fluidez, de andamento, de sonho, de vôo; (iv) como a parte principal da música: o que fica na memória, até mesmo quando se esquece a letra; (v) como um movimento horizontal, veloz, fraseado etc. Dito isso, o autor passa a teorizar sobre o que seria uma *identidade gramatical dos intervalos melódicos*, ou seja, efeitos possíveis que cada intervalo em particular poderia gerar nos indivíduos de acordo com *contextos* (ou *co-textos*, diríamos) técnico-musicais e *circunstâncias* extramusicais. (Stefani, 1998:125)

---

<sup>235</sup> “a nossa hipótese, ou seja, a definição hipotética de melodia é: ‘música cantável’”.

Assim, por exemplo, a identidade intervalar da 6.<sup>a</sup> (maior ou menor, ascendente ou descendente) marcaria-se por um “gesto” ou movimento de trajetória ampla, exigindo um certo empenho na execução; é expansivo, espontâneo e, segundo vários trechos musicais mostrados pelo autor, poderia caracterizar certas melodias, por exemplo, como uma expressão de romantismo/amorosidade, como uma “explosão eufórica”, uma sensação de elevação, de vôo etc. Esses e outros efeitos possíveis da 6.<sup>a</sup> dependeriam dos fatores que envolvem o intervalo *na* partitura e das circunstâncias extrasonoras, como a vivência musical dos sujeitos que recebem e dão sentido à obra. Desse modo, a sensação de elevação dependeria de um co-texto musical em *modo maior* e com a ocorrência ascendente da 6.<sup>a</sup>, enquanto, por outro lado, essa mesma sensação dependeria ainda das circunstâncias de enunciação da música. Acreditamos que essa questão dos intervalos ficará mais clara com a nossa análise a seguir, pois não temos espaço aqui para comentar os efeitos possíveis de *todos* os intervalos do sistema tonal. Para maiores detalhes, o leitor poderá consultar a obra de Stefani (1998), onde há uma riqueza muito variada de exemplos e comentários. Passamos, então, a ver alguns aspectos melódicos de nosso *corpus*.

O leitor poderá notar que, em termos gerais, a divisão formal em partes das composições é bastante simples: trata-se de estruturas do tipo “A B” (muitas vezes precedidas por uma entrada melódica triunfante), como mostram os anexos 2P, 12P, 16P, 17P, 21P etc. Em vários momentos encontramos também estruturas ainda mais elementares, com a forma do tipo “A” (ou “A A” etc.), como revela o anexo 11P. Sem nos atermos tanto a essa questão formal, relativamente simples, podemos começar a vislumbrar os efeitos melódicos das composições através do anexo 3P (*P’ra Frente, Ó*

*Brasil*), já abordado quanto à questão do ritmo, e que apresenta muitos dados interessantes<sup>236</sup>.

No início da peça, até a fermata do compasso 5, teríamos uma abertura majestosa que afirma a tonalidade e o caráter solene da composição. Além da coesão rítmica e melódica de todas as vozes, da duração prolongada das notas (vide ligaduras de aumento) e da sugestão de um fortíssimo (ff), a melodia é ancorada no acorde de tônica (Sib Maior), começando do 5.º grau (nota fá) e chegando ao 1.º grau no compasso 4, antes de terminar tal entrada (ou *exórdio*) no 3.º grau, ostentado e suspenso pela fermata. Temos aí uma anunciação, similar ao toque das trombetas, de algo surpreendente e grandioso que virá pela frente, que seria a própria imponência de uma nação musical em sintonia, ou melhor, em marcha. Tais recursos técnico-musicais (coesão rítmica e melódica, afirmação da tonalidade, notas prolongadas etc.) são característicos desse efeito discursivo de abertura grandiloqüente, próprio às cerimônias pomposas, majestosas, como eram os desfiles ou comemorações da semana da pátria.

Após esse início solene, inicia-se uma primeira parte da música que iria do compasso 5 ao 31, onde teríamos quase que um caráter *amelódico*, pois não há na prática nenhum desenvolvimento da linha sonora: até o compasso 23 o que vemos é uma repetição exaustiva de duas notas apenas (:lá-sib-lá-sib:) formando o 7.º grau e o 1.º, numa cadência não menos exaustiva de dominante-tônica-dominante-tônica (Fá7-SibM). No âmbito dessa *amelodia* destacamos ainda os intervalos de 2.<sup>a</sup> (tanto a 2.<sup>a</sup> menor da voz superior, principal [lá-sib], quanto a da voz inferior [dó-sib]), que dão à seqüência sonora uma “identidade intervalar” ou um certo sentido básico do tipo: “(...) melodia

---

<sup>236</sup> A propósito da questão formal, essa peça apresenta uma maior complexidade, possuindo além de uma entrada triunfal, o formato “A B C”.

elementare, movimento continuo, ‘un passo dopo l’altro’, gradi congiunti, frammento di scala. (...) ‘Passo’ come andatura, ampiezza e misura, regola”<sup>237</sup>. (Stefani, 1998:119)

Ora, no contexto Vargas a potencialidade discursiva desse intervalo, somada às características rítmicas e harmônicas já citadas, produziria como efeito possível um verdadeiro *regramento* do corpo e da subjetividade, que deveria ultrapassar as barreiras da música para se instalar nos comportamentos sociais. A sensação de “um passo após o outro” oriunda da repetição exaustiva de um mesmo intervalo de 2.<sup>a</sup> daria ainda à (a)melodia uma proximidade com o texto falado/declamado, que lembra muito os jargões de exercícios militares: “um, dois, três, quatro, quatro, três, dois, um” ou “direita, esquerda, direita, esquerda” etc. A repetição só cessa no compasso 23, que é sucedido por uma *hemíola* (compassos 24-26), a qual destaca a frase *Só vendo a frente o Brasil!*, e pelo fechamento da seção nos compassos 27-31, que repete nada menos que a entrada triunfal já descrita. A partir daí, começaria outra parte (compassos 32-66) que também apresenta algumas informações interessantes para o nosso trabalho:

---

<sup>237</sup> “(...) melodia elementar, movimento contínuo, ‘um passo após o outro’, graus conjuntos, fragmentos de escala. (...) ‘Passo’ como andamento, amplitude e medida, regra”.

(Anexo 3P/compassos 27-45)

Quanto à questão rítmica, não temos variações significativas: notamos na voz inferior (compasso 32) a retomada de um padrão semelhante ao que acabara de passar, com indicações de *acento*, desta vez em todas as notas. O que diferencia essa seção da anterior seria sobretudo uma construção melódica mais elaborada, com a presença de mais notas e intervalos que, em nossa interpretação, viriam incrementar a euforia cívica e a pujança assertiva do *ethos* nacional. Essa alegria ou contentamento, capaz de instalar-se no auditório por contágio, adviria da acentuação do *modo maior* de Sib que, na vivência tonal comum, poderia ser associado a sentimentos positivos ou de excitação. No pentagrama, essa acentuação se verifica com a recorrência da nota *ré*, circulada em alguns momentos acima, que é a terça maior da tonalidade de referência. Já a pujança assertiva, ou seja, o vigor e a certeza, no caso, da grandiosidade da pátria e

de que tudo marcha nestas terras, até mesmo a selva, é caracterizada musicalmente pelos intervalos de 8.<sup>a</sup>, de 4.<sup>a</sup> e de 5.<sup>a</sup>.

A 8.<sup>a</sup> é menos atuante, ocorrendo apenas no início da seção (compasso 32, voz inferior) e no compasso 43, voz inferior. Os intervalos de 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>, por sua vez, sucedem-se subindo e descendo bruscamente entre os compassos 40, 41 e 42, e logo em seguida são repetidos (compassos 46, 47 e 48), sempre após uma longa ênfase na nota *ré*. E, mais significativamente ainda, esses intervalos se dão sob a égide de uma *cadência assertiva* (vide compassos 40 e a passagem 45-46), a saber, quando a harmonia, através de um *fá#*, instaura um acorde de Ré Maior. Após este, com a volta da nota anterior para o *fá*<sup>238</sup>, teríamos um acorde de SolM7 e, por fim, Dóm. A relação harmônica, então, que englobaria os referidos intervalos de 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>, seria de dominante (RéM) da dominante (Sol7M) do segundo grau de Sib Maior, ou seja, Dóm. Mas, o que esses elementos da “gramática musical” seriam capazes de comunicar no contexto extrasonoro em questão?

A resposta, mais uma vez, damos com o auxílio das reflexões de Stefani sobre a *identidade gramatical* básica dos intervalos numa experiência musical comum e tonal. Para o autor, a 8.<sup>a</sup> seria por excelência o “intervalo potente” e, dependendo da ocasião, “exclamativo”: “(...) gesto semplice e grandioso, enfático, imponente, suono primordiale e definitivo, nucleo che contiene l’infinito, affermazione incontrastata di potenza, principio di energia, assoluto”<sup>239</sup>. (Stefani, 1998:116). A seção acima é aberta com tal intervalo (compasso 32), que é seguido na voz inferior por acentuados e descendentes graus conjuntos, o que diferencia já o trecho abordado em relação à “mesmice” do anterior. Já os intervalos de 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> seriam aqueles tipicamente

---

<sup>238</sup> O sinal “*ς*” equivale a bequadro.

<sup>239</sup> “(...) gesto simples e grandioso, enfático, imponente, som primordial e definitivo, núcleo que contém o infinito, afirmação indubitável de potência, princípio de energia, absoluto”.

cadenciais, que remontam aos *Recitativos* tradicionais. A 4.<sup>a</sup> ascendente, particularmente, caracterizaria “(...) degli inni e delle marce (...)”<sup>240</sup>, próprios às situações de *ação*, aos comandos de *ordem* e circunstâncias do gênero. (Stefani, 1998:117)

Num trabalho anterior (Stefani e Marconi, 1992), os autores enfatizam a recorrência desses intervalos (8.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>) naquilo que chamam de “*supermusic*”, como, por exemplo, as trilhas sonoras de filmes como *Star Wars* ou *Superman*, pois formariam motivos e frases para grandes eventos ou aventuras, vividas por homens *não comuns*, fortes, seguros, heróicos e vitoriosos. Isso adviria da propriedade dos referidos intervalos de percorrer, no campo das sensações,

*un ambito grande conquistato in breve tempo e con qualche salto: vasti spazi, ampi spostamenti, distanze imponenti nel tempo e/o nello spazio, grandi imprese. Intervalli dominanti di 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> e, anche se spezzata, 8.<sup>a</sup>; poco atti al melodizzare, duri o vuoti; pensiero e azione, non sentimento; destini fatali e immutabili, senza l'oscillare delle umane incertezze*<sup>241</sup>. (Stefani e Marconi, 1992:128)

Ora, o “filme” por nós abordado – *A Era Vargas* – apresenta cenas reais: uma construção do *ethos* nacional com os caracteres de homens cívicos *não comuns* descritos acima. De um lado, pela incorporação discursiva, realizada por aqueles que cantavam, de um “eu-nós melódico” já devidamente escrito, portador de todo um conteúdo verbal já analisado. Por outro, pela visão do auditório de uma imagem cantante e coesa, uma, firme, enérgica: uma verdadeira exibição sonora da “raça” brasileira. É na construção dessa personalidade nacional que atuaria a melodia acima

---

<sup>240</sup> “(...) hinos e marchas (...)”.

<sup>241</sup> um âmbito grande conquistado em tempo breve e com alguns saltos: vastos espaços, amplos deslocamentos, distâncias imponentes no tempo e/ou no espaço, grandes empresas. Intervalos dominantes de 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> e, mesmo se incompleta, 8.<sup>a</sup>, poucos atos ao melodizar, duros ou vazios; pensamento e ação, não sentimento; destinos fatais e imutáveis, sem o oscilar de incertezas humanas.



Duas coisas nos chamam a atenção de início: no nível harmônico, opera-se no compasso 67 uma modulação para Sol menor (6.º grau de Sib Maior); no nível dinâmico, tem-se na voz superior a indicação de como entoar a melodia: de modo *expressivo*. Ora, na experiência musical cotidiana, o modo menor é aquele que, dependendo das circunstâncias, exprime a afetividade do indivíduo que canta, seja no âmbito de uma emoção (ou derramar de lágrimas) positiva, ou negativa, como sugerem termos ou expressões como: “melodia triste”, “alegre”, “saudosa”, “nostálgica” etc. Pode-se perceber que o modo menor é caracterizado diversas vezes através da recorrência de certas “notas chave” da escala de Sol menor: *sib* (terça menor), *mib* (sexta menor) e *fã* (sétima menor), e isso viria enfatizar afetivamente o conteúdo da letra, dando ao Enunciador Orfeônico um caráter emocionado, capaz de contaminar o seu auditório. Nos compassos 79-80 e 97, teria-se a impressão harmônica de um passageiro Fá# Diminuto, devido a algumas notas que se sucedem nas vozes inferior e superior (*fã#*, *mib*, *lá* e *dó*), capazes, a nosso ver, de intensificar ou “dramatizar” a referida inflamação de ânimos.

Porém, arriscamos a dizer que, mesmo com tal emoção, o “eu-nós melódico” não perderia a energia e o regramento patriótico necessário ao progresso varguista, deixando-se “paralisar” pelos afetos. Do compasso 93 em diante inicia-se uma série de motivos com *ataques* intervalares significativos, como o já citado intervalo de 4.<sup>a</sup> ascendente. Circulamos acima, no compasso 93 e 97, apenas o começo desse processo, que caminha do sol agudo (compasso 93) até o sol uma oitava abaixo (compasso 110). Com a *energia* desprendida ou desencadeada pelo primeiro intervalo (re-sol), encontramos talvez o nome certo para a emotividade do trecho em questão: *euforia enérgica* ou *entusiasmo cívico*, com direito ao derramar de lágrimas.

É interessante notar também que, apesar da emoção expressa pela voz superior, a afetividade não chegaria a desandar/desregrar a marcha cívica já acentuada com a análise rítmica. Pode-se dizer que a voz inferior garantiria, incisivamente, a *disciplina*, ou melhor, que os sentimentos eufóricos não beirassem o excesso. Isso porque, a partir do compasso 91, enquanto a voz superior *se exalta*, a de baixo mantém com certo rigor a mensuração binária do tempo, através das pausas de colcheia, com saltos intervalares amplos, rígidos e quase *staccato*. Seria ela – a voz inferior – a responsável por direcionar/controlar a emoção melódica, mantê-la em seu limite prudente, em suma, canalizá-la para a formação do indivíduo civicamente emocionado, mas *temperante*, que não ultrapassa de todo (ou por muito tempo) as fronteiras da racionalidade.

Acreditamos que tais seriam os efeitos possíveis do anexo 3P em relação ao projeto retórico-musical do Estado Vargas. De certa forma, essa composição seria bem representativa do que acontece no canto orfeônico como um todo, excluindo-se algumas exceções aqui e ali. Nos próximos trechos analisados, isso poderá ser melhor justificado. Vejamos rapidamente, então, algo parecido na composição *Brasil Novo* (anexo 2P), antes de passarmos ao contexto escolar. Notamos que essa peça, além do ostinato rítmico a “toque de caixa” (compasso 1), que deveria durar a música inteira, possui à sua maneira uma entrada triunfal e grandiosa que, após (compassos 29 a 36), vai integrar o refrão ou coro, devidamente acrescido de mais vozes e de uma maior especificação harmônica.

Antes da chegada ao refrão, temos uma seção melódica que vai do compasso 12 ao 28 (em Si menor), onde destacamos apenas, para não sermos repetitivos, a nota *mi* do compasso 21, atingida passo a passo por cromatismos sob a égide de um acorde de Fá# Maior do compasso anterior (20), que resolve-se num acorde de Mi menor, onde

encontra-se a citada nota. Essa sucessão de semitons, somada ao fato do trecho em questão estar no modo menor, daria uma certa emoção ou dramaticidade ao enredo heróico do povo encadeado na letra, mostrando um *ethos* emocionado da nação e/ou daqueles que cantavam a referida música.

Mais uma vez é interessante notar a função do ritmo (de bateria), que manteria tal emotividade “nos eixos” do regramento varguista, funcionando como um artifício simbólico-musical de controle da afetividade melódica, não deixando-a beirar o descontrole. No refrão, enfim, teríamos outro ponto marcante (ou culminante) na nota *fá#* do compasso 33, ressaltando desta vez a exortação imperativa presente na letra, desta vez entusiasticamente, com a volta da harmonia para uma tonalidade maior (LáM). Dito isso, passaremos agora a elucidar o que teria acontecido no âmbito estudantil, através da peça *Marcha Escolar (volta do recreio)*:

TEMPO de MARCHA de RANCHO VIL. DE FL. V. L.  
(1933)

(Anexo 12P/compassos 1-20)

A peça constitui-se de duas partes ou seções bem visíveis: a primeira vai do compasso 1 ao 10, enquanto a segunda vai do compasso 11 ao 28. Do compasso 29 ao fim temos apenas a repetição da primeira parte, acrescida de um compasso (39) que teria a função de “arrematar” euforicamente a composição, com um *glissando* de 8.<sup>a</sup> e a interjeição *Ei!*. Melodicamente, é interessante notar, na primeira parte, o *cânone* formado pelas vozes superior, iniciando a melodia em anacruse, e a inferior, que também entra em anacruse no segundo compasso. Isso validaria musicalmente o espírito infantil da *brincadeira*, que perpassa o imaginário do *recreio*, dando à peça certa leveza ou certa descontração, embora a mensuração binária do tempo continue como a base firme da enunciação orfeônica. Mesmo porque, é ora de abandonar a folga, a diversão, o entretenimento e voltar à sala de aula, à disciplina.

Essa sensação de liberdade (a ser interrompida), advinda desse “canto de recreação”, seria um efeito de sentido capaz de se acentuar também com os saltos melódicos executados na primeira parte (compassos 1-10), os quais percorrem o espaço entre o *ré* grave e o agudo, subindo e descendo a linha do pentagrama. Assim, teríamos uma suposta liberdade de movimento do/no canto, regrado pelo ritmo binário, similar à liberdade vigiada das folgas do recreio. No caso dos intervalos, destacamos através de círculos a recorrência dos saltos de 6.<sup>a</sup> no início das frases ou motivos. Segundo Stefani (1998), num contexto musical tonal (modo maior) a 6.<sup>a</sup> poderia mostrar a sua identidade intervalar dando à melodia uma *atmosfera otimista* e, também, de *sonho*, de *vôo*: “(...) ascendere piacevolmente, con leggerezza, senza sforzo, quasi spiccare il volo e partire verso un mondo di sogno: la voce melodica, il canto, la melodia realizza questo investimento simbolico”<sup>242</sup>. (Stefani, 1998:110)

---

<sup>242</sup> “(...) ascender prazerosamente, com leveza, sem esforço, quase levantar vôo e partir em direção a um mundo de sonho: a voz melódica, o canto, a melodia realiza esse investimento simbólico”.

Acreditamos que tal seria o caso da referida composição, principalmente no início da segunda parte (compasso 11), quando a 6.<sup>a</sup> atinge a nota mais aguda até então (um *mi*) num contexto harmônico de subdominante (Dó Maior), que é um grau da cadência capaz de deixar uma impressão musical “em suspenso”, por estar mais “distante” da tonalidade de referência (por exemplo, em relação ao acorde de dominante). Daí a pertinência da analogia com o vôo, com a sensação de ascensão prazerosa, capaz de associar a disciplina escolar à sensação de alegria. Ainda na segunda parte (compassos 11-16), é interessante notar também o movimento melódico de ziguezague ou sobe-desce por intervalo de segunda (ou grau conjunto), que procuramos acompanhar com traços no trecho acima reportado. Isso nos reenviaria ao movimento pendular do corpo – “prá lá e prá cá” –, às agradáveis brincadeiras no balanço, dando à criança mais uma vez a sensação de prazer e descontração necessárias à boa aceitação das atividades escolares.

A partir daí (compassos 17-28), podemos citar apenas alguns fenômenos capazes de ressaltar pontos estratégicos da letra: no compasso 16, a palavra *estudar* na voz inferior é acentuada pela nota *si*, mais aguda que as notas da voz superior; nos compassos 17-18, temos a sucessão/ascensão de colcheias (a maior até aqui) que dá agilidade e notoriedade à exortação *Vamos todos bem depressa*, participando desse processo também os intervalos de 2.<sup>a</sup> e/ou os cromatismos; nos compassos 19-22, temos desta vez as exortações *Vamos crianças, Eia! Avante!, Eia! Crianças!* tonificadas pela síncope do compasso 19 (voz superior) e pelas notas agudas em *staccato* nos compassos 21 e 22; enfim, nos compassos 25-26, temos novamente uma ascensão em concheias através de cromatismos, reforçando a onomatopéia verbal do sinal do término do recreio: *Tim! Tim! Tim! Tim!*, mas de modo agradável e positivo.

Para uma melhor visualização do que acontecia na escola, inserimos também neste trabalho a composição *Marcha Escolar (ida para o recreio)* (anexo 11P). O leitor poderá perceber que a sua estrutura é mais simples que a composição anterior e, portanto, muito apropriada às “primeiras lições” de música (como solfejo, exercícios rítmicos etc.), uma vez que harmonicamente tudo se passa entre a tônica (Fá Maior), subdominante (Sib Maior) e dominante (Dó Maior com 7.<sup>a</sup>), e a melodia se restringe praticamente às notas que formam os acordes precedentes, com exceção de algumas notas de passagem. Ou seja, temos aí uma peça claramente voltada para a assimilação do esquema tonal tradicional, e tudo, é claro, dentro de um esquema rítmico binário cuidadosamente elaborado, que ajudaria a construir o *ethos* rígido e disciplinado da mocidade brasileira.

O mesmo podemos dizer da composição *Soldadinhos* (anexo 16P): a sua entrada triunfal (compassos 1-8), ritmicamente militarizada, compõe-se da cadência “tônica (Sol Maior) – dominante (Ré Maior)”, com as notas “arpejando” os referidos acordes, e com a costumeira energia e vigorosidade do intervalo de 4.<sup>a</sup>. Nos trechos seguintes, ressaltamos mais alguns aspectos dessa composição:

The image displays a musical score for the piece "Soldadinhos". It consists of two systems of music. The first system is a short excerpt with the lyrics "So - mos sol - da - dos". Above the vocal line, the chord "SolM" is indicated. The second system starts at measure 10 and includes the lyrics "pe - que - ni - nos, For - tes na lu - ta do de - ver,". Above this system, four chords are marked: "DóM", "SolM", "LáM7", and "RéM". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

13 RêM7 DóM SolM RêM7 SolM  
 Nos - sas con-quis - tas e des - ti - nos, Va - mos a pá - tria of - fe - re - cer.

17 SolM RêM7  
 Mar - cha sol - da - di - nho, Con - ten - tee - fe - liz, \_\_\_\_\_

21 SolM RêM7 SolM  
 Co - lhe no ca - mi - nho Oa - mor do teu Pa - iz \_\_\_\_\_  
 D.C. al

(Anexo 16P/compassos 9-24)

É interessante perceber que, no trecho dos compassos 9-16, introduz-se certa variação melódico-harmônica, enquanto o Enunciador Orfeônico se auto-define alegremente como um soldado em sua versão infantil, pela via do “nós”. Chega-se ao *ré* no compasso 9 e desce-se à mesma nota uma oitava abaixo no compasso seguinte. Destacamos com círculos a recorrência dos intervalos de 3.<sup>a</sup>, de 4.<sup>a</sup> e de 6.<sup>a</sup>, respectivamente. O primeiro contribuiria para uma provável sensação de “bem estar” advinda do canto, pois a sua identidade gramatical de base, ainda mais sendo formado com as notas dos acordes de dominante e subdominante, como está indicado acima, comunicaria “(...) un senso di piccolo e bello, infantile, elementare, facile e piacevole, semplice e immediato, primordiale”<sup>243</sup>. (Stefani, 1998:115)

O intervalo de 4.<sup>a</sup> (sol-ré), após a recorrência da 3.<sup>a</sup> (sol-mi-sol), daria a falsa sensação de conclusão ascendente em sol no compasso 11, mas acaba se formando uma 6.<sup>a</sup> exclamativa, eufórica, orgulhosa, que é seguida pela instauração harmônica de Lá Maior

<sup>243</sup> “(...) um sentido de pequeno e belo, infantil, elementar, fácil e prazeroso, simples e imediato, primordial”.

com 7.<sup>a</sup>, dominante da dominante (Ré), que reforçaria melodicamente o conteúdo verbal. Teríamos aí, então, uma mescla de sensações como bem estar, alegria exclamativa e energia, advinda respectivamente dos intervalos de 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, numa linguagem tonal tradicional calcada numa divisão rígida e binária do tempo. Mais uma vez, sentimentos a princípio opostos deveriam conviver bem na estrutura semiótica das canções: a disciplina advinda do ritmo com o prazer cantarolado das melodias.

No trecho seguinte (compassos 17-24), teríamos enfim uma variação melódica da entrada triunfal, onde as notas mais uma vez confirmam a tonalidade do acorde de Sol Maior e sua dominante (Ré Maior), tonificando mais uma vez o comando da marcha enredado na linguagem verbal. Com os procedimentos ressaltados acima, podemos perceber a recorrência de estratégias discursivo-musicais capazes de formar uma identidade estudantil apta a, futuramente, integrar e manter a civilização autoritária que se queria instituir. Para que não tenhamos dúvidas quanto a isso, caberia falarmos um pouco da composição dos escoteiros – *ALÉRTA!* (anexo 26P) – que repete à sua maneira algo do conteúdo visto acima. A sua parte inicial (compassos 1-17), toda ela em Sol Maior, é melódica e exhaustivamente composta por notas que integram o acorde de tônica, com saltos recorrentes de 4.<sup>a</sup>, que dispensariam maiores comentários quanto a sua capacidade de enrijecer os corpos e as mentes. Contentemo-nos, então, em tecer alguns comentários a partir do trecho seguinte:

16 **SolM** **SolM7** **DóM** **DóM**  
 sil que vos con - duz! A - lér-ta, oh! es - co - tci - ros do Bra - sil, A - lér - ta! Er -  
 22 **SolM** **SolM7**  
 guei para o lde - al os co - ra - ções em flôr... A Mo - ci - dade ao sol da  
 28 **SolM** **SolM7**  
 P' - tria já des - per - ta, A' Pá - tria con - sa - grai o vos - soe - ter - no a -

(Anexo 26P/compassos 16-32)

À parte a mudança da tonalidade para Dó Maior, dando início a uma nova seção na passagem do compasso 17 para o 18, a linha melódica quase sempre atinge, no início de cada motivo, uma determinada altura através de arrancadas intervalares expressivas. Notamos mais uma vez o intervalo de 6.<sup>a</sup> na passagem dos compassos 21-22 e 25-26, trazendo aquele ar *otimista e eufórico* para a composição, numa sensação de ascensão a um patamar superior: um ponto marcado no céu da pátria. Essa seção se contrastaria, então, em termos de suavidade, do início rígido dessa música. Cada vez que a melodia atinge um lugar mais alto, logo desce suavemente em grau conjunto, para depois novamente ascender/transcender num novo impulso enérgico<sup>244</sup>. Poderíamos até mesmo fazer uma analogia com o movimento dos pássaros, que traçam movimentos seguros e tranquilos “para cima e para baixo” nas alturas, numa perspectiva romântica de ver as coisas. Trata-se daquela sensação de *sonho* e/ou de *vôo* já descrita por Stefani, que poderíamos cogitar, enfim, para toda essa parte que vai do término do compasso 16 até o 49. Mas, atenção, esse vôo termina quando a música exige a volta para a primeira

<sup>244</sup> Essa descida suave, que seria um despencar “sem traumas” de uma altura sublimada, é feita também com intervalos maiores que a 2.<sup>a</sup> em alguns momentos, o que não tira em nada a suavidade do canto: no compasso 20, quando se chega à nota *ré* (*apoggiatura* do acorde de Fá Maior), esta resolve-se ternamente em *dó* para em seguida chegar à nota *sol* por intervalo de 4.<sup>a</sup> descendente, ponto de partida para mais uma subida de 6.<sup>a</sup>. Na passagem do compasso 32 para o 33, a descida é realizada por um intervalo de 3.<sup>a</sup>.

parte, em Sol Maior, passando pelos *Rataplans* dos compassos 50-55, uma verdadeira aterrissagem num campo tonal quadrado e calcado nas notas do referido acorde. A seguir, para terminar a nossa abordagem melódica do canto orfeônico, passaremos rapidamente para a presença das linhas sonoras em dois cantos de ofício. Vejamos primeiramente um trecho de *O Ferreiro*:

**MibM ALLEGRETO (MARCIAL) SibM**

Tenores  
 Sou fer - re - iro bra - si - le - - - iro!

Baritonos e Baixos  
 Sou fer - re - iro bra - si -

5 **LábM MibM Fám**  
 Pen! Pen! Pen!  
 le - iro! Ca - da pan - ca - da "ten!" Des - te meu

9 **MibM LábM SibM LábM**  
 Pen! Pen! Pen! Ten! Pen!  
 ma - lho "ten!" Tem um som for - te, "tem!" Voz do tra -

13 **SibM Fám MibM Fám7 SibM**  
 Pen! E mo - de - lan-do um Bra - sil fu - tu - ro!  
 ba - lho, "ten!" Ca - da gol - pe é bem se - gu - ro!

(Anexo 20P/compassos 13-17)

Nesse “scherzo” a duas vozes teríamos mais uma vez o clima descontraído da brincadeira, desta vez alegrando a atividade operária. Tal caráter lúdico adviria do uso da tonalidade maior, da indicação agógica *allegreto (marcial)* e, inicialmente, da abertura com dois pequenos motivos em cânone nos compassos 1 ao 5: um primeiro em Mib Maior, tônica, e um segundo na dominante (Sib Maior). Nessa ligeira entrada, onde o “eu-nós melódico” se define como um ferreiro do Brasil, destaca-se o vigor e a

energia propiciados pelo “intervalo potente” – a 8.<sup>a</sup> –, e pela indicação dinâmica de um forte (*f*), signo aqui da energia operária. Mas, a nosso ver, o mais interessante aconteceria logo após, durante os compassos 6-13, onde encontramos uma “simulação sonora” do canto feliz imiscuído no trabalho, forjando o espírito da peleja generalizada que deveria tomar conta da grande oficina nacional. Enquanto uma voz, a de baixo, cantarola a melodia alegremente, a outra *trabalha*, martelando com pancadas descendentes em grau conjunto, e com características rítmicas marcadamente binárias e regradadas.

Note-se que na voz inferior teríamos um fraseado agradável, “melodioso”, com intervalos de 2.<sup>a</sup> (um passo após o outro), de 3.<sup>a</sup> (o intervalo elementar, leve), de 4.<sup>a</sup> (resolutivo) e de 6.<sup>a</sup> (exclamativo), enquanto na voz superior o que sobressairia seria mais a mensuração rítmica, análoga à coordenação motora do trabalho, do que uma melodia descendente propriamente dita. Podemos então dizer que a estruturação melódica e contrapontística do canto coletivo constituiria também uma retórica (especificamente musical) que participaria da educação dos corpos e das mentes para o trabalho produtivo, dando e simulando o diapasão de um espírito alegre e disciplinado para as práticas operárias. No restante da referida composição, teríamos a repetição dos fatos acima ressaltados, mas com a inversão das vozes, como se pode notar entre os compassos 18 e 30. Os outros trechos não seriam tão significativos como os já vistos e, portanto, isentamo-nos de comentá-los. Vejamos agora o que teria a nos cantar/dizer a composição *Canção do Operário Brasileiro* (anexo 21P):

16 SibM SibM SibM7 MibM  
 ên - cias! O po - der, a gran - de - za na Ter - ra, Tem o -

19 SibM SibM7 MibM MibM MibM7  
 ri - gem, nas Leis, no tra - ba - lho; Na pa - la - vra Pro-gres - so seen -

22 LábM MibM SibM7 MibM 1.<sup>o</sup>  
 cer - ra Ahar-mo - ni - a da Ser - rae do Ma - lho! Na pa -

25 MibM  
 Ma - lho! Ma - lhar! P'ra fren - te! A - van - te!

28 MibM SibM7 MibM LábM SibM7  
 Sob a mes - ma Ban - dei - ra Se - ja - mos um A -

31 MibM SibM7 MibM 1.<sup>o</sup>  
 tlan - te da Pá - tria Bra - si - lei - ra! Ma -

(Anexo 21P/compassos 16-33)

Como se vê, à medida que a análise prossegue, vamos ficando sem novidades para ressaltar: nos compassos iniciais da composição acima (8-10), temos o começo de uma melodia em Mib Maior que sobe de *si* a *si*, valorizando as notas da tonalidade de referência nos tempos fortes, a partir de um salto resolutivo e vigoroso de 4.<sup>a</sup> ascendente. No compasso 10, esse salto se repete uma oitava acima, chegando novamente em *mi*, sucedido por arpejos descendentes no acorde de Mib Maior. A harmonia restringe-se à relação tônica-dominante. No trecho acima reportado, chamamos atenção para o sobe-desce melódico a partir do final do compasso 16, através de intervalos de 3.<sup>a</sup> que arpejam o acorde de dominante (Sib Maior com 7.<sup>a</sup>), fato que se repete logo em seguida como mostramos através dos traços. Isso daria à melodia um

caráter agradável, “sem esforço”, seja devido aos intervalos de 3.<sup>a</sup> (elementares e pequenos, fáceis e prazerosos, como diria Stefani), seja devido ao movimento “pendular” da melodia, que balançaria os corpos “pra lá e pra cá”.

Chamou nossa atenção também a chegada a um ponto culminante no compasso 21, instaurado não apenas pelo ataque vigoroso à nota *mi*, via intervalo de 4.<sup>a</sup> ascendente, mas também pela aparição de um *réb* logo após, que transforma o acorde de Mib Maior (tônica) em dominante de Láb Maior, visível no compasso 22. Essa “surpresa” da harmonia, ao quebrar o padrão recorrente até então, acaba valorizando uma certa palavra – o *Progresso* –, assim como o próprio fragmento formado pelos compassos 21-24, que se repete como um refrão. Não menos importantes seriam os recursos retórico-musicais presentes a partir do compasso 25, que valorizam a exortação *Malhar! P’ra frente! Avante!*: de um lado, muda-se o padrão rítmico através das semicolcheias em anacruse, como já ressaltamos, somadas às ligaduras entre as notas *si* e *mi* no compasso 26. De outro, os velozes intervalos ascendentes de 5.<sup>a</sup> e de 6.<sup>a</sup>, respectivamente nos compassos 26 e 27, dão o caráter imperativo e exclamativo à referida exortação, calcada harmonicamente no acorde de tônica. Por fim, e mais uma vez, na passagem do compasso 29 para o 30, uma 6.<sup>a</sup> ascendente seguida de notas fortemente acentuadas (>) dão o caráter firme e entusiástico à exortação final (*sejamos...*), no bom espírito tonal-tradicional da cadência subdominante-dominante-tônica-dominante-tônica que marca o compasso 30 e seguintes. Seria esse o nosso derradeiro comentário acerca dos efeitos melódicos de nosso *corpus*, entendidos também como dimensões político-discursivas do canto orfeônico.

Resta-nos dizer, então, que a estruturação melódica do canto coletivo é baseada num padrão relativamente simples, capaz de: (a) valorizar as letras através de pontos culminantes ou outros recursos, sejam eles rítmicos ou harmônicos, dinâmicos ou agógicos; (b) transmitir sensações que deveriam se mesclar na construção do *ethos* musical-nacional, com o uso de intervalos que, numa experiência tonal tradicional, comunicariam certos sentidos importantes: a firmeza, a decisão, o vigor, a energia, a potência (intervalos de 4.<sup>a</sup>, de 5.<sup>a</sup> e de 8.<sup>a</sup>), a alegria, o entusiasmo, a exclamação, o sonho (intervalos de 6.<sup>a</sup>), a naturalidade, a facilidade, a beleza, o prazer (intervalos de 3.<sup>a</sup>, além de movimentos melódicos de sobe-desce), o passo a passo, a continuidade, o andamento, a medida (intervalos de 2.<sup>a</sup>); (c) associar-se à disciplina advinda do ritmo (o regramento do tempo) e confirmar/instaurar esquemas harmônicos notadamente tradicionais/tonais, como veremos a partir de agora.

#### 8.4. HARMONIA: RESOLVENDO AS TENSÕES MUSICAIS-NACIONAIS

Para aquele leitor já acostumado a uma análise musical mais elaborada, as peças anexadas neste trabalho provavelmente não representam nenhuma novidade ou rompimento com uma linguagem tradicional *tonal*, pois não se leva às últimas conseqüências os tensionamentos possíveis, os “desequilíbrios” do referido sistema e, mesmo, não se promove expansões significativas, modulações complexas, “transgressões” etc. Dito de outra forma, as *tensões* harmônicas, quando aparecem no canto orfeônico, *se resolvem*, voltam para a tonalidade de referência, a confirma, a ressalta, a repete exaustivamente, mantendo as sensações num terreno seguro, ponto de partida e de regresso. É assim na composição *P’ra frente, Ó Brasil* (anexo 3P), na qual durante mais de 23 compassos (iniciais) incrusta-se a relação “tônica (Sib Maior) –

dominante (Fá Maior com 7.<sup>a</sup>) – tônica (Sib Maior)”, sofrendo em seguida poucas variações (compassos 32-66) e, após passar por um trecho em Sol menor (compassos 67-110), grau vizinho, nada estranho, acaba voltando seguramente para o acorde supremo de Sib Maior (início), novamente martelado por mais 23 compassos.

Descrições similares, e até mesmo mais simples, podem ser encontradas em todas as composições já vistas, como, por exemplo, na peça *Marcha Escolar (Ida Para o Recreio)* (anexo 12P). Após oscilar sempre entre a tônica (Sol Maior), a dominante (Ré Maior) e a subdominante (Dó Maior), a composição instaura no compasso 23 uma dominante da dominante (Lá Maior com 7.<sup>a</sup>), com a aparição na melodia de um *dó#*. No canto orfeônico, salvo raras exceções, seriam “tensionamentos” como esses (ou distanciamentos *relativos* da tonalidade de referência) os mais comuns, e que geralmente sempre voltam para a tônica, para a *segurança*, para um espaço sonoro sem dissonâncias ou desconforto. Como transcrevemos para as partituras anexadas uma análise harmônica básica (simplificada), logo acima dos compassos, isentamo-nos de comentar mais detalhadamente as nuances de tal recurso musical, visto que se mostram mais ou menos recorrentes para o que interessa a este trabalho.

Por outro lado, podemos interpretar tudo isso inferindo que as relações básicas de tensão e repouso permitidas pelo sistema tonal, em seu uso tradicional, seriam significativas na Era Vargas (conscientemente ou não), no tocante à seguinte analogia: as tensões, dissonâncias ou desestabilizações da linguagem musical, quando (ou se) perceptíveis, existiriam apenas *para serem resolvidas*, da mesma forma que a *desarmonia* no campo social deveria ser abafada, desarticulada e levada a um suposto estado inicial de repouso, de tranquilidade aparente ou de *segurança nacional*. Do

musical ao social, as relações são parecidas e poderiam em alguma medida se justificarem mutuamente. Sem mais a comentar sobre harmonia, podemos, então, levantar rapidamente algumas questões inerentes à imagem musical de nação presente nos anexos 27P, 28P e 29P, como último fator musical significativo aqui ressaltado.

#### 8.5. O BRANCO, O NEGRO E O ÍNDIO: FELIZES NO PENTAGRAMA

Dissemos a certa altura do Capítulo 6<sup>245</sup>, analisando a linguagem verbal, que haveria uma certa convivência pacífica e (supostamente) igualitária de elementos discursivos representantes de universos sócio-culturais diferenciados, referente a um conteúdo branco/ocidental, negro e indígena. A linguagem musical, através de estereótipos sonoros próprios a sua estrutura, também viria compor esse imaginário, através das peças que agrupamos como de “inspiração folclórica”. Nesse pormenor, podemos comentar de início uma melodia recolhida por Roquette Pinto em 1919, e também utilizada no processo de educação musical: *Nozani-ná (Canto dos Indios Parecis)* (anexo 27P). A coragem, a “rusticidade” ou a primitividade do índio, a partir de agora integradas não só no processo orfeônico, mas também no pentagrama de feições ocidentais, caracterizariam-se – sempre supostamente – pelo antigo modo *mixolídio*, no qual se baseia toda a linha melódica, precedida de uma indicação dinâmica *forte* (f). No mais, tal representação (caricatural) deixaria-se entrever no último compasso, com a notação de um grito amelódico e/ou percussivo, como se pode perceber na partitura. Tudo bem parecido com a imagem arcaica dos nativos que muitas vezes vemos em discursos do período (e até mesmo atuais).

---

<sup>245</sup> Vide páginas 232 e seguintes.

Outra estereotípiia semelhante (rítmico-sonora) podemos perceber na composição *Estrela é Lua Nova* (anexo 28P), um “curioso” *Genero de Makumba da epoca passada*, que promoveria e integraria desta vez, simbólica e musicalmente, o elemento negro ao pentagrama ocidental. À parte a letra, já analisada, destaca-se um *ostinato rítmico* que abre a composição, e que dura toda a peça, meio “feiticeiro”, meio “mágico-ritualístico”. É interessante notar que essa pretensa ritmicidade tribal e/ou negra, também ligada à construção sonora de certo primitivismo, sempre tratado aqui como parte central de imaginários sociais acerca dessa etnia (estereótipos), é bom lembrar, acentua-se ou caracteriza-se ainda mais com sinais de *sforzato* (*sfz*) ou acentos (>) colocados nos tempos fracos do compasso quaternário (o que desestabiliza de certa forma a regularidade rítmica padrão). Os ostinatos com deslocamentos de acento, assim, seriam a imagem ou *ethos* sonoro do elemento negro diluído na notação musical européia, mas que ao mesmo tempo, conscientemente ou não, confirma ou dissemina a idéia de que mundos musicais diferenciados participam igualmente da construção da obra, ocultando preconceitos e exclusões em prática na realidade empírica.

Quanto ao já citado primitivismo do negro, imagem significativa do seu estereótipo na época, temos ainda a expressão sonora dos “gritos das selvas”, por exemplo, no compasso 5 (contralto), onde um “*Niá!*” é entoado por intervalo de 2.<sup>a</sup> descendente *legato* e sustentado até o compasso 7. Aliás, os *legatos* desempenham um papel central na construção dessa imagem cristalizada do negro, pois simularia oscilações do agudo para o grave como faria supostamente o “preto velho”, suponhamos. Notamos isso na passagem do compasso 9 para o 10 (soprano), quando se pronuncia a última sílaba da palavra *makumbêbê*, deslizando-a da nota *si* para a nota *mi*. O mesmo acontece no compasso 10, no compasso 21, no 23 e no último, onde encontra-se também um

“exótico” *boca fechada*. Como se não bastasse tudo isso, enfim, apreendemos novamente a presença do modo *mixolídio*, construindo um elemento ou *ethos* (supostamente) não ocidental, como se vê no trecho abaixo:

(Anexo 28P/compassos 13-18)

O mixolídio entra na voz do soprano, exatamente no compasso 16, através da aparição do  $\text{dó}\xi$  na linha melódica, devidamente preparado nos dois compassos anteriores pela colocação dessa mesma nota nos acordes das vozes inferiores. A utilização do modo mixolídio estaria quase sempre associada à representação sonora de elementos raciais não ocidentais e/ou folclóricos (não urbanos), contra-indicando as “cacofonias” da *polis* (como o samba) através dos elementos “puros”, “concretos”, “ingênuos”, “essenciais”, oriundos de nosso folclore e chamados à construção de uma nova identidade nacional. Em *O Canto do Pagé* (anexo 29P), música com a qual Getúlio Vargas, diziam, se identificava, encontramos mais elementos interessantes nesse sentido.

A composição, pretensamente “baseada na música primitiva do aborígene brasileiro com fragmentos da música popular hespanhola”<sup>246</sup>, teria duas partes: uma primeira do compasso 1 ao 20 e uma segunda do compasso 21 ao 36. Na primeira parte, além das onomatopéias de sonoridades primitivas na linguagem verbal (*Tum! Tum! Dongondon!*), parecidas (talvez) com tambores “rústicos”, as vozes do *contralto*, do *meio soprano grave* e do *meio soprano*, realizam um acompanhamento contínuo e ininterrupto para a melodia cantada na voz superior (*soprano*), que se caracteriza também como um ostinato rítmico. A atmosfera folclórica, “afetuosa”, que parece marcar essa passagem, adviria provavelmente da seqüência de superposições de terça do começo ao fim, que permanece na voz intermediária. As terças, como sabemos, ou as famosas “terças paralelas”, seriam um conhecido estereótipo sonoro da música caipira, “pura”, “ingênua”. Tal alusão parece se confirmar no campo da harmonia, que oscila entre Dó Maior e a sua dominante Sol Maior com 7.<sup>a</sup>, às vezes dando a impressão de se instaurar rapidamente um acorde de sexto grau (Lá menor), quando na voz mais grave passa-se pela nota *lá*, ou, de modo análogo, um acorde de segundo grau (Ré menor), quando passa-se pela nota *ré*.

À parte os intervalos de 2.<sup>a</sup>, elementares, a melodia na voz superior (soprano), iniciada no compasso 5, é composta por motivos fragmentados, descontínuos, com a dominância dos intervalos de 3.<sup>a</sup> descendente e de 4.<sup>a</sup> ascendente, em três palavras: *simples*, *terna*, *folclórica*, como seria as gentes dos espaços rurais e aldeias do Brasil, humildes e amáveis. Chegando à segunda parte da composição (compassos 21 e seguintes), teríamos uma explosão emotiva que poderíamos associar ao lirismo, à nostalgia ou ao sentimentalismo tipicamente ocidental/branco/português, com a modulação para Lá

---

<sup>246</sup> Apenas para notificar: não encontramos na partitura os tais *fragmentos da música popular hespanhola*...

menor e a mudança dos padrões rítmicos e melódicos em relação à parte anterior.

Vejam os:

21 *p* LáM MiM MiM7 3 LáM  
 O' Tu - pan Deus do Bra - sil queo  
 O' A - nha - gá fu - giu, fu - giu! hé! hé! O' ma - nhã de

24 MiM MiM7 3 LáM MiM MiM7 3  
 céu en - che de sol dees - tre - las, de lu -  
 sol! hé! hé! de sol! A - nha - gá fu - giu, fu - giu! Ah! —

27 LáM MiM RéM LáM  
 ar e dees - pe - ran - ça! O' Tu - pan — ti - ra de  
 — foi vo - cê que me fez so - nhar! Cho - rar a mi - nha Ter - ra Coa - ra -

31 MiM7 LáM RéM  
 mim — es - ta sau - da - de!... A - - - nha - gá me  
 ci - hé! hé! A - nha - gá — fu - giu, fu - giu! O' ma - nhã de

34 LáM MiM7 LáM *Como F.M.*  
 fez — so - nhar com aTer - - - ra que per - di. *D.C. al*  
 sol A - nha - gá fu - giu! O' ma - nhã de sol! hé! hé! hé! hé!

(Anexo 29P/compassos 21-36)

Na melodia (voz superior), instaura-se um caráter contínuo, aparecendo de início um salto exclamativo de 6.<sup>a</sup>, que será recorrente como mostram os círculos acima, num momento em que o Enunciador Orfeônico dirige-se ao Deus “aborígene” do Brasil (*Tupã*), revelando uma certa saudade que o atormenta, a esperança e o sonho de uma Terra da qual ele se perdera, mas agora recuperada pelas canções orfeônicas e/ou pela

banalização do folclore promovida pelo Estado Vargas. E o ponto máximo (culminante) dessa melodia, afetivamente acentuada, estaria justamente na palavra *saudade*, na passagem do compasso 31 para o 32, no instante em que se atinge, por uma seqüência de 3.<sup>as</sup> ascendentes, a nota *fá*, *apoggiatura* da seguinte (*mi*). Para isso contribuiria decisivamente a harmonia: ao invés do acorde de Mi Maior com 7.<sup>a</sup> (compasso 31) se resolver em Lá menor (compasso 32), resolve-se em *Lá Maior*, conferindo um efeito surpresa e uma ênfase ao trecho mencionado. Enquanto isso, a voz de baixo, na segunda parte, perde o seu caráter de acompanhamento da seção anterior para formar um fluido contraponto à voz superior<sup>247</sup>, num estilo muito parecido com os ornamentos improvisados pelas cordas graves do violão, no contexto das músicas populares urbanas, como a modinha, o choro etc. Isso ficaria mais acentuado principalmente a partir do compasso 29, com os ligeiros floreios típicos da “baixaria” violonística presentes nos compassos 32 e 36.

O que acabamos de dizer nos colocaria em flagrante contradição: não foi dito que o canto orfeônico valorizaria as sonoridades situadas/perdidas num *oeste* inexplorado, lugar de uma musicalidade pura e ingênua a ser transplantada para a identidade moralista e laboriosa que se queria instituir, na *polis*, no *leste*? Seria bem possível que num momento ou outro, passagens desse tipo sejam encontradas, mas não de modo generalizado, acreditamos, talvez pela atuação do próprio Villa-Lobos, que segundo certas narrativas teria se aproximado ou convivido em sua juventude com a “boemia”, com a música popular urbana e seus guetos. Mas, arriscamos a dizer que, mesmo quando encontradas, tais passagens já estariam domesticadas e despojadas de seu caráter “perigoso”, “transgressor”, diluídas na empreitada moralizante do canto orfeônico, com

---

<sup>247</sup> Note-se que na segunda parte a música opera uma redução no número de vozes: de 4 para 2.

seus ritmos regrados, suas posturas e exercícios, e toda a maquinaria verbal já ressaltada.

Cabe enfatizar, finalmente, que ficaria evidente no setor das “peças de inspiração folclórica” uma possível representação sonora de uma nação musical em sintonia: uma pseudo-união e co-participação de etnias e comunidades diversas na construção da grande obra (sonora e cívica), numa dinâmica de transposições que caminharía do simbólico (verbal e musical) ao social. Tudo isso aconteceria, ao mesmo tempo, através da simulação sonora do “exótico”, do “rústico”, do “primitivo”, em harmonia com as saudosas melodias sentimentais, “brancas”, fazendo recair sobre o elemento indígena e o elemento negro toda uma estereotipia musical. Subindo e progredindo com uma “agógica expressiva”, enfim, a nossa análise das partituras não poderia deixar de também chegar ao seu ponto culminante, a exemplo de alguns trechos analisados. Reenviamos o leitor então ao anexo 30P – *Saudação a Getúlio Vargas* –, onde a melodia e a harmonia literalmente fariam a “alma” ascender e “pairar” nas alturas sonoras, criando o clima necessário e festivo para a aparição messiânica do Chefe da Nação.

Agora, e somente agora, nas comemorações do 7 de setembro e datas afins, no singular momento da aparição de Getúlio Vargas, mais ou menos no meio da apresentação orfeônica, não teríamos tanto um regramento rítmico: a emoção total seria permitida! Ao analisar o anexo 30P, notamos que a seqüência temporal é sempre interrompida por *fermatas* ligadas, culminantes, com a harmonia na dominante criando um clima de suspense. Logo após, chega-se à congregação de *todos* num sonoro *Viô!* (compassos 4, 11 e 13), desprovido de qualquer tipo de notação melódica. O que temos aí é apenas

mais uma fermata, responsável por prolongar a interjeição-emoção (*Viô!*) na saudação de todos ao seu grande líder. A música, com exceção dos compassos 6 e 7, se pareceria mais com um “efeito sonoro” do que com uma peça propriamente dita. O ápice desse artefato semiótico de veneração acontece no compasso 10, onde o *lá* permanece no agudo, deixando o próprio entusiasmo em suspenso, enquanto as vozes inferiores ovacionam mais uma vez o “pai dos pobres”. À guisa de cadência, então, podemos finalmente fazer um balanço de todo o presente capítulo.

Notamos, valendo-nos das reflexões de Dutra (1997), que o canto orfeônico estaria ligado, no contexto educativo-musical, a uma *política de coerção do corpo*, muito similar (guardadas as devidas proporções) à disciplinarização e ao controle dos operários promovidos no contexto fabril. Por um lado, tal política, voltada para os trabalhadores, teria contado com os postulados do *fordismo* e do *taylorismo*, ciências em voga e que formularam técnicas aptas a adequar os corpos operários aos instrumentos modernos de ofício, procurando evitar esforços ou movimentos inúteis, controlar o ritmo, a velocidade e o tempo de produção (*cronometragem*). Por outro lado, contava-se nas fábricas com as técnicas destinadas a uma higienização sanitária e moral – a *eugenia* –, capaz de manter o operário em sua robusta saúde, no sentido de não prejudicar a tão preciosa produtividade industrial.

Ora, no canto coletivo, do *interdiscurso* representado pelos Programas de Ensino (anexos 34 e 36) ao *intradiscurso musical*, ressaltado neste capítulo, as correlações aparecem em vários pontos, no tocante às interseções canto orfeônico/fordismo/taylorismo. Por exemplo: também no processo de aquisição de uma competência musical-coral, nos moldes prescritos por Villa-Lobos, teríamos uma

adequação do corpo ao instrumento (musical), no caso a *voz*, através de exercícios de aquecimento (vocalizes), prática de escalas, técnicas de afinação, coordenação motora, solfejos etc. Nos anexos 34 e 36 notamos vários desses aspectos (*Respiração, Afinação Orfeônica...*), integrando um princípio didático superior que obedeceria à disciplina, intrinsecamente ligada à questão rítmica, entendida como a mensuração simétrica do tempo.

Outra interseção estaria no seguinte fato: no aprendizado de um instrumento (seja ele a voz ou outro, como o violino) existiria, como no fordismo/taylorismo, toda uma ciência ou método para evitar o *desperdício da energia humana* em proveito da *produtividade (musical)*, passando pelo controle da velocidade etc.; existem técnicas para controlar a qualidade do som, para aperfeiçoar a postura corporal, para adquirir disciplina e resistência física, para automatizar movimentos úteis às tarefas a serem cumpridas, como nas fábricas. Assim, tanto no treinamento musical, presente nas práticas do canto orfeônico, quanto no adestramento dos trabalhadores, poderíamos cogitar um “(...) investimento no treino para adaptar o organismo a certas condições particulares de funcionamento, o que, além de conduzir ao automatismo psíquico, ‘permite a utilização econômica eficaz da energia disponível e a realização do rendimento crescente’”. (Dutra, 1997:345)

A música coral, por outro lado, guardaria semelhanças com a mentalidade eugênico-higiênica, semelhante à do mundo fabril, pois evitaria “(...) rouquidões, afonias e outras afecções (...)”, nocivas à produtividade musical (anexo 36). Além disso, nos processos orfeônicos haveria ainda uma seleção dos “melhores” e dos “piores”, como no setor operário (“bom” trabalhador e “mau” trabalhador), através da separação necessária dos

“mais” e dos “menos” afinados. Encontramos isso nas prescrições de Villa-Lobos: após as sessões dos exercícios rítmicos das cordas vocais (dilatação do diafragma), “(...) far-se-á um exame das tendências musicais dos alunos, dividindo-os em três grupos: um de afinados, outro de meio afinados e o terceiro de desafinados (...)” (anexo 36). Mais à frente, Villa-Lobos arremata, estabelecendo a hierarquia e a exclusão entre a molecada: após a seleção das vozes e a conseqüente seleção dos afinados e desafinados, recomendaria-se a estes últimos “(...) que procurem ouvir sempre, com muita atenção, o cantar dos alunos afinados (...)” (anexo 36).

Sem maiores (e necessários) comentários, e passando à dimensão intramusical propriamente dita, pudemos notar que a estruturação rítmica obedeceu fortemente à política de coerção orfeônica do corpo, presente nas instruções de Villa-Lobos, com a divisão simétrica e binária do tempo, com os andamentos de marcha e os conseqüentes estereótipos sonoros das práticas militares, signos de uma disciplina cívica a ser alcançada. Na melodia, somada ao ritmo, vimos a expressão do vigor, da energia e da decisão nacionais, mas ao mesmo tempo uma certa emoção, euforia, contentamento, prazer, em meio a uma tendência harmônica capaz de resolver as tensões, palavra proibida no contexto. Tudo isso viria também reforçar e co-construir o sentido das letras já ressaltadas nos capítulos anteriores. Em suma, com o exposto, a música ganharia o *status* de uma das mais antigas ciências (bem anterior ao fordismo) a serviço do controle dos corpos e das mentes. Sem mais a dizer ou comentar, passamos finalmente às considerações finais deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Como um toque de clarim, na madrugada nova de uma vida nova, os hinos e as canções patrióticas aprendidas com alegria nas escolas, espalharam-se festivamente pelos céus do Brasil. E os seus ecos longínquos acordaram o homem incrédulo, levando-lhe ao coração palavras de fé, serenidade e energia.– Pra frente, ó Brasil! (Villa-Lobos, s.d.:59)*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como início de nossas derradeiras palavras, podemos dizer que a análise discursiva do canto orfeônico disseminado na Era Vargas possibilitou confirmarmos as hipóteses que motivaram a presente pesquisa: as composições responderiam de uma maneira bem singular, própria às características do uso político de *hinos nacionais* e/ou *canções cívico-patrióticas*, às demandas político-econômico-ideológicas do Estado Vargas. Notamos que os textos e a estrutura musical atualizam cargas simbólicas de grande potência, fazendo referências/reverências à instituição *governo*, através de uma alusão ao seu líder (Getúlio) e a muitos dos postulados oficiais caros àquele período, tais como<sup>248</sup>: a transmissão de sensações e impressões de um suposto progresso em curso nos espaços sociais, a valorização do trabalho, da disciplina, da ordem, da coesão/unidade, a naturalização ou reforço da noção autoritária de hierarquia, das relações de mando e obediência etc.

Assistimos também a uma valorização dos elementos folclóricos (“puros”, “ingênuos”) e um conseqüente silenciamento das músicas da *polis* (como o samba), contrapropagandeando as sonoridades “maliciosas” e “desregradas” das classes subalternas. Aliás, ressaltamos como o canto orfeônico teria funcionado no sentido de

---

<sup>248</sup> Não reportaremos e comentaremos aqui todo o conteúdo produzido neste trabalho, mas apenas aludimos panoramicamente para encerrarmos, por ora, as nossas reflexões. Os resultados da análise já foram comentados exaustivamente no decorrer dos capítulos.

*contra-indicar*, através da promoção dos melhores valores, os supostos subversivos, os desregrados, os arruaceiros e promotores de “desordens” sociais, em suma, os “comunistas” ou personagens tratados/taxados dessa forma, devidamente silenciados nas composições.

Notamos também que haveria no canto coletivo um *populismo* em duas frentes de atuação: na primeira, teríamos um investimento discursivo na idéia do chefe da nação como “figura popular” ou sensível aos anseios do povo, ou seja, um estadista promotor da justiça àqueles que trabalham, da necessária união a uma pátria dividida e da esperança diante de um futuro mais próspero e igualitário. Noutra frente de atuação simbólica, teríamos um investimento na imagem do próprio povo como uma instância que participaria ativamente do progresso e, mesmo, do *poder*, uma vez que a população tornaria-se uma co-enunciadora da verdade legalizada, dos valores e representações oficiais, integrando-se ao Estado nas grandes comemorações e rituais cívico-patrióticos.

Com a análise argumentativa, pudemos analisar ainda mais os efeitos de sentido advindos da circulação de nosso *corpus*: o *logos* viria instituir teses sobre o povo e o Brasil (um *fazer-criar*), ligadas ao populismo acima, deixando entrever uma nação que tem a sua territorialidade a ser cada vez mais descoberta, as suas riquezas/belezas naturais, a sua história grandiosa, a sua capacidade de acolher a respectiva prole cívica, as suas feições de Canaã ou de paraíso terrestre. E, mais uma vez, tudo sendo pouco a pouco protagonizado pelo maior dos patrimônios: o humano. Nesse sentido, construiria-se a partir daí o *ethos* do brasileiro, da singular personalidade e identidade nacionais, da inigualável *nação* aqui edificada, entendida como uma complexidade imaginária capaz

de sugar para si todos os elementos anteriores (cultura, território, traços raciais, psicológicos, históricos etc.).

Com essa autoridade, o Brasil e a sua brava gente legitimariam as grandes ações dadas como heróicas (um *fazer-fazer*): trabalhar, obedecer, ser disciplinado, ordeiro, nacionalista, regrado, unido etc. E quem não se contentaria diante de tamanha virtude, diante da marcha nacional, diante da própria imagem triunfante e primorosa de pátria? É assim que o canto orfeônico também guardaria em si a forte dimensão retórica do *pathos*, instituindo no auditório sentimentos como a euforia nacional, o entusiasmo cívico, a segurança, a temerosidade da destruição do seu patrimônio pelos inimigos da pátria e a ilusão do pertencimento.

A análise de algumas peças do ponto de vista musical também foi reveladora, ao confirmar no intradiscorso orfeônico o interdiscorso didático da ação rítmica sobre os corpos, reforçando as letras e o sentimento de ordem e disciplina. A melodia, ao cantar a nação, veicularia uma rede de sensações capazes de robustecer a rede semântico-ideológica varguista, construindo em conjunto com o ritmo também um *ethos* brasileiro: emocionado com o seu patrimônio simbólico, exprimindo prazer através de certos intervalos e estruturas, como o intervalo de 2.<sup>a</sup>, de 3.<sup>a</sup> e de 6.<sup>a</sup>, e alguns movimentos melódicos de sobe e desce (agradáveis) ou pendulares; mas, ao mesmo tempo, a melodia seria construída também de modo exprimir-se assertivamente e assim veicular o próprio conteúdo das letras, com o tom enérgico e potente da 8.<sup>a</sup> e com o tom resolutivo e categórico da 4.<sup>a</sup> e da 5.<sup>a</sup>. A harmonia, como vimos, e a exemplo do que deveria ocorrer no campo social, *resolve as tensões*, recoloca o espírito na segurança da tonalidade, sempre que necessário.

Com tudo isso, poderíamos dizer, de uma maneira geral, que os efeitos de sentido do canto orfeônico contribuiriam, ao lado de outros discursos e medidas do governo, para formar um cidadão coerente com as suas demandas político-econômico-ideológicas, levando-o a adotar certos comportamentos, afetos particulares e a aderir a um certo universo de crença.

Em relação ao nosso diálogo com a História, podemos reafirmar que o “arquivo orfeônico”, inserindo aí os ditos e escritos de Villa-Lobos como organizador da educação musical, comportaria ainda muitos documentos interessantes para releituras e produções de conhecimentos sobre a Era Vargas. Talvez mais que o discurso de alguns intelectuais ou figurões da cúpula governista, o canto coletivo teria penetrado efetivamente na intimidade pública com um certo valor de verdade, funcionando como um artefato afetivo de atração das massas ao núcleo e ao controle do poder. Villa-Lobos, à sua maneira peculiar, teria incrementado os ideários autoritários com uma grande riqueza simbólica, o que interessaria não só aos estudos em Análise do Discurso. Queremos, então, que este trabalho funcionasse também como um “convite” a novas interpretações (mesmo diferentes ou contrárias à nossa), pois restam ainda muitos sentidos e efeitos a serem visualizados, até por que além das nossas 30 composições, restam várias outras no baú da história, com vários outros pontos particulares.

Com tudo isso, caberia a nós, hoje, em 2007, lançarmos a seguinte pergunta: tais arsenais simbólicos e imaginários do canto orfeônico, aqui ressaltados, são coisas do passado, relíquias de museu de um tempo autoritário e repressor, longínquo? Falemos um pouco sobre isso. É comum dizer que a Era Vargas não se restringe ao período 1930-1945, justamente por ser, na verdade, um conjunto de medidas políticas e

econômicas que se perpetuaram nas práticas de governo e instituições nas décadas seguintes, chegando mesmo ao decênio de 1990 e ao atual. Essas práticas varguistas, re-instauradas em cada conjuntura de uma maneira particular, tratariam-se, segundo D'Araújo (1997:8),

*(...) de uma “maneira de dirigir o país” – o povo, os negócios, a defesa nacional –, em que se atribui ao governo um poder acima de qualquer outra vontade. O governo, dentro da visão varguista, teria o papel de mostrar o caminho para os homens, de apontar soluções e, até mesmo, implementá-las se julgasse conveniente. Ao governo e às suas instâncias de administração e defesa – ministérios, secretarias, Forças Armadas –, isto é, ao Estado, caberia ordenar aquilo que achavam mais convenientes aos homens. Dessa maneira, não caberia ao governo atender aos interesses e desejos da sociedade, conforme postulado pela teoria democrática liberal, mas sim apontar-lhes os caminhos a serem tomados e a maneira como ela deveria agir e se comportar. Em outras palavras, era basicamente o que se convencionou chamar de Estado intervencionista. Esse Estado não seria um executor da vontade soberana de seu povo mas, ao contrário, o senhor desse povo.*

Teria sido assim no governo do Presidente Fernando Collor de Mello, ao abrir economicamente o país, lançar mão de uma perspectiva privatizante e confiscar a poupança dos brasileiros à revelia da vontade e da soberania popular; o mesmo teria se passado, *grosso modo*, em relação às condutas políticas do Presidente Fernando Henrique Cardoso, no que tange ao modelo econômico e privatista de sua administração. Caberia, enfim, lançarmos a mesma interrogação ao governo atual do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, ou seja, averiguar até que ponto o seu estilo de mandato (e das forças políticas que aí se congregam) herdaria ou não o legado varguista, por exemplo, quanto à tão falada apropriação da máquina pública e outras condutas afins. Mas, longe aqui de tratar questões do gênero, queríamos apenas a partir

daí chegar no ponto que nos interessa: além das práticas políticas acima mencionadas, acreditamos que o legado varguista se daria também no nível *simbólico*, e nesse sentido poderíamos cogitar sobre a atualidade dos conteúdos do canto orfeônico no cerne dos imaginários sociais contemporâneos.

Sem alongarmo-nos nesse assunto, e apenas para deixar ao leitor um ponto para ser pensado, citamos um fato ocorrido no ano de 2006, quando o governo boliviano, na figura de Evo Morales, anunciou algumas medidas de nacionalização do gás natural daquele país. Como sabemos, a Petrobrás possuía na Bolívia instalações e direitos contratualmente firmados para explorar o gás e transportá-lo ao Brasil. Com a nacionalização, as instalações e refinarias da estatal brasileira foram invadidas e expropriadas pelas forças federais bolivianas, o que teria gerado a chamada “crise” Brasil/Bolívia (ou “crise” Lula/EvoMorales). A reação imediata do Presidente Lula (PT) diante desses fatos foi colocar-se em negociação com Morales, sem proceder a uma contra-ofensiva virulenta ou uma declaração de guerra, justificando sua atitude pacífica com base na miséria daquele país e da importância da nacionalização do subsolo e dos recursos naturais (como o gás) para a sua população.

O que queremos chamar a atenção a partir daí seria a articulação das disputas políticas sobre o referido episódio, na câmara e no senado brasileiros, quando a oposição ao Presidente Lula, principalmente formada pelo PSDB e o antigo PFL (hoje DEM), direcionaram a ele as mais ferrenhas críticas, com base em arsenais simbólicos que, acreditamos, seriam muito parecidos com aqueles presentes no canto orfeônico e demais

discursos do período Vargas<sup>249</sup>. Nessas críticas, foi dito dentre outras coisas que o Presidente Lula não teria se comportado como um verdadeiro *estadista*, mas como uma espécie de *traidor da pátria (ameaçada)*, por não *defender* o Brasil, os brasileiros, e por não engrossar o discurso com Morales. Inúmeras vezes ele foi colocado como um homem sem *virtudes ou valores* e, até mesmo, um covarde, um medroso, *incapaz de zelar pelo “nosso” patrimônio*, a Petrobrás. Ou mesmo, alguém muito “mais boliviano do que brasileiro”, um aliado de inimigos estrangeiros e não do povo de seu próprio país.

Teríamos aí aquelas noções já conhecidas como *defesa nacional, integridade do país* e, mais uma vez, anos depois da circulação de nosso *corpus*, assistimos o nacionalismo/patriotismo fervoroso instalar-se na cena política, na disputa pelo poder, na ânsia de também incorporar a opinião pública nesse projeto. Com tudo o que vimos sobre o conteúdo do canto orfeônico, principalmente nos Capítulos 6 e 7, não seria difícil ver as semelhanças e perceber como o material discursivo de nossas composições sobreviveu no tempo e no espaço, seja através das peças aqui estudadas e/ou de outros textos. No senso comum, pelas ruas e avenidas, para muitos ainda somos um país de povo unido, coeso, sem preconceitos e tensões sociais; um lugar abençoado por Deus e bonito por natureza; um lugar onde tudo que se planta dá frutos, a não ser para vagabundos, desregrados, que não querem trabalhar e nem vencer na vida; um lugar onde o negro, o branco e o índio andariam de braços dados e corações abertos, onde não há catástrofes naturais etc. [A lista é grande e, de certa forma, todos nós, brasileiros, a temos na consciência e na inconsciência]

---

<sup>249</sup> Não estamos tomando aqui posições a favor e nem contra ao governo Lula ou aos partidos de oposição, mas apenas tentando mostrar como o material simbólico dos tempos de Vargas, presentes no canto orfeônico, é muitas vezes mobilizado pelos discursos políticos atuais.

Através do canto orfeônico e demais discursos com conteúdos do gênero, que por ventura poderíamos encontrar em nossa vida simbólica, pensamos em deixar ao leitor algo para se pensar, sem maiores pretensões: primeiro, que não tratamos aqui de algo tão distante da atualidade como pareceria à primeira vista: assim como a Era Vargas é uma questão mal resolvida na história nacional, subsistindo com práticas e medidas políticas, também seriam os seus materiais discursivos, como aqueles presentes em nosso *corpus*; segundo, que talvez deveríamos melhor avaliar publicamente a pertinência de tais imaginários, o seu uso nas relações cotidianas, nas relações consigo mesmo e nas amplas dinâmicas de disputa política do/pelo poder.

A questão seria saber não só as origens de tais valores e representações de mundo, que remontariam à Carta de Pero Vaz de Caminha, mas a dinâmica, a renovação e a sua presença em articulações políticas que se (re)instauram com o passar dos anos. Deveríamos, talvez, questionar sobre a validade desses imaginários (a imagem de pátria coesa, abençoada, os valores progressistas etc.), se são benéficos, pertinentes, se ocultam uma realidade violenta em processo na esfera social (preconceitos, exclusões), impedindo-a de ser de alguma forma solucionada/amenizada. Enfim, perguntar a razão da sobrevivência através das décadas de tal conteúdo simbólico, se ele existirá para sempre, se irá transformar-se ou se chegará a seu fim. E, por fim, qual seria o nosso papel – enquanto cidadãos – nessa questão. Dito isso, deixamos ao leitor tais teoremas e enigmas, e passamos finalmente a um último ponto que gostaríamos de tocar.

Como acorde final, não poderíamos deixar de regressar à parte introdutória deste trabalho e dialogar com os nossos “opositores” (a “tradição musicológica brasileira” e a “cultura oficial”), mas, respeitosamente, embora tenhamos sido nas passadas linhas

pesquisadores não “à altura” de uma questão que envolveria a notabilidade de um homem “apolítico” – Villa-Lobos –, que visava tão somente o “progresso da música”, e embora tenhamos sido também taxados como “badamecos intelectuais metidos a sabichões”. Fazemos esse diálogo respondendo a algumas perguntas presentes na página 16.

- Teria Villa-Lobos inclinações político-autoritárias?

- Diríamos que sim. Villa-Lobos, por um lado, era militante e funcionário ativo da instituição *Estado*, assumindo postos burocráticos estratégicos no decorrer da Era Vargas. Por outro lado, mesmo antes da época em questão, o maestro já desejava que um governo *forte* aparecesse e tutelasse as questões musicais-nacionais. Vimos na página 150, que o maestro, em 1929, falava em “patronagem absoluta do governo no sentido de uma educação popular”, domando o “feroz instinto” de uma “raça em pleno desenvolvimento”. É possível notar também que duas composições aqui analisadas (anexos 1 e 2) foram compostas em 1919 e 1922, respectivamente, mostrando que o enunciador “Zé Povo” e seus imaginários já existiam mesmo antes da Revolução de 1930.

- Seria “descompromissado” o seu envolvimento com a implantação da educação musical no Brasil?

- Nunca. Vimos que o próprio Villa-Lobos, no Capítulo 4, enquanto administrador das práticas orfeônicas, traçou várias vezes os objetivos do canto coletivo: *disciplina*, *civismo* e *educação artística*. O seu compromisso com o Estado e sua política centralizadora se nota também com as suas palavras reportadas na página 175, onde o governo é louvado como o promotor de uma legítima *catequese* musical, séculos após

os pioneiros padres Anchieta e Nóbrega. Àqueles, então, que “nunca viram uma referência sequer a Getúlio” realizada por Villa-Lobos, chegamos a apresentar algumas ao longo do Capítulo 4, e apresentamos também o anexo 30 (*Saudação à Getúlio Vargas*). Notamos, de outro prisma, o compromisso do maestro com a sua própria carreira, quando o mesmo aproximou-se do Estado e abandonou a obsessão de regressar à Europa, que se dava até então mediante (i) às suas dificuldades financeiras e (ii) ao não reconhecimento de sua genialidade musical em terras pátrias. Como vimos, a partir de 1930, não somente o Estado obteve certas vantagens com a instituição do canto coletivo, mas também Villa-Lobos: a fama e a entronização de sua figura como o maior compositor de todos os tempos, genuinamente brasileiro.

- Qual seria o significado social do ensino do canto orfeônico? Que efeitos ele acarretaria, de fato, na consciência dos cidadãos brasileiros? As composições foram colocadas em circulação para servir a uma finalidade educativa ou política? Se a resposta comporta as duas opções, qual seria a dominante?

- O canto orfeônico teria fortalecido, como vimos no decorrer deste trabalho, muitos dos pontos-chaves do ideário político-autoritário oficial. Embora poderíamos vê-lo como um real processo de alfabetização musical, com peso numa competência cívico-coral em detrimento de outras práticas educativo-musicais possíveis, o canto orfeônico zelou prioritariamente pela *disciplina* e pelo *patriotismo*. Não é por acaso que, ao falar do quesito *exortação*, no anexo 36, Villa-Lobos prescreve:

*parte talvez a mais importante da pedagogia orfeônica, obrigatoria em aulas de assunto inteiramente novo e inteligentemente empregado, quando os incidentes da vida escolar assim o indicarem, conduz à compreensão lucida, por parte do aluno, da razão de ser do ensino encetado. Incitar o aluno pelo amor à Pátria, á*

*Mocidade Estudiosa, enfim, á nossa Gente. Explicar que o canto orfeônico é a educação do canto, civica moral e artistica. Mostra a verdadeira utilidade dos Hinos Patrioticos. Explicar que os hinos devem ser cantados com patriotismo, convicção, entusiasmo e expressão – mas principalmente sem gritar, demonstrando que o cantar ou declamar os hinos disciplinadamente, representa uma Prece ao Brasil.*

Enfim, já mostramos no Capítulo 4 (vide páginas 173-174) a dominância dos aspectos cívicos, políticos e disciplinares, em detrimento de uma educação artística propriamente dita.

- Qual seria possivelmente a repercussão desse tipo de saber?

- Ele servia à máquina do Estado, funcionando como instrumento de manipulação de uma massa insatisfeita, empobrecida, assustada e sem esperança, além de procurar formar as crianças do Brasil, preparando-as para uma futura civilização autoritária. Notamos que o ensino do *Canto Orfeônico*, nos moldes propostos por Villa-Lobos, se insere num momento histórico preciso, se vale de fatos sociais para angariar a participação do seu interlocutor – o povo brasileiro –, seu engajamento nas questões cívicas, sócio-culturais, para que ele se torne obediente, servil, pronto para morrer pelo Brasil.

- Quem comunica com quem por intermédio dos textos das canções patrióticas? Trataria-se de uma interlocução entre Villa-Lobos e Povo? Entre o Estado e as massas? Professores e alunos? ...

- Como foi demonstrado neste trabalho, a comunicação englobante mediada pelas composições seria entre Estado e Sociedade, embora articulada por uma multiplicidade de outras interações promovidas pela engrenagem do poder: entre regente e coro, entre

coro e público, entre professores e alunos, entre SEMA e comunidade, entre Estado e Villa-Lobos, em suma, todos os interlocutores entre si, dando vivas e glórias a um paraíso tropical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1) SOBRE LINGÜÍSTICA, ANÁLISE DO DISCURSO E ARGUMENTAÇÃO

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Deuxième édition. Paris: Armand Colin, 2006.

AMOSSY, Ruth. Pathos, sentiment moral et raison: l'exemple de Maurice Barrès. In: PLANTIN, Christian; DOURY, Marianne; TRAVERSO, Véronique. *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. p. 313-326.

ANSCOMBRE, Jean-Claude & DUCROT, Oswald. *L'argumentation dans la langue*. Bruxelles: Mardaga, 1983.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 1. Paris: Gallimard, 1966.

BOUDON, Raymond. La logique des sentiments moraux. *L'Année sociologique* 44, 1994. p. 19-51.

CHARAUDEAU, Patrick & MANGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (orgs.). *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001, p. 23-38.

CHARAUDEAU, Patrick. Une problématisation discursive de l'émotion: à propos des effets de pathémisation à la télévision. In: PLANTIN, Christian; DOURY, Marianne; TRAVERSO, Véronique. *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. p. 125-155.

CHARAUDEAU, Patrick. Le contrat de communication de l'information médiatique. In: *Le Français dans le Monde*. Paris: Hachette/Edicef, Juillet 1994, numéro spécial, p. 8 - 19.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours*. Paris: Hachette, 1983.

COPI, Irving M. & BURGESS-JACKSON, Keith. *Informal Logic*. 3rd ed. NJ: Prentice Hall, 1996.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

EEMEREM, Frans. H. van.; GROOTENDORST, Rob; SNOEK HENKEMANS, Francisca. *Fundamentals of Argumentation Theory: a handbook of historical backgrounds and contemporary developments*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1996.

EEMEREM, Frans H. van. & GROOTENDORST, Rob. *Argumentation, Communication and Fallacies. A Pragma-dialectical Perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1992.

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne. In: AMOSSY, Ruth. (sous la direction de) *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Genève: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 31-59.

EMEDIATO, Wander. Retórica, Argumentação e Discurso. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. (orgs) *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 157-177.

HAMBLIN, Charles L. *Fallacies*. Londres: Methuen, 1970.

MACHADO, Ida Lucia. Uma Teoria de Análise do Discurso: A Semiologia. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de. *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

MACHADO, Ida Lucia. Análise do Discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, Ida Lucia; CRUZ, Amadeu Roselli; LYSARDO-DIAS, Dylia (Orgs.). *Teorias e Práticas Discursivas. Estudos em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG, 1998. p. 111-121.

MAINGUENEAU, Dominique. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lucia & MELLO, Renato de (orgs.) *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-Chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, scénographie, incorporation. In: AMOSSY, Ruth (sous la direction de). *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Genève: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 75-100.

MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.

MELLO, Renato de. *Análise Discursiva dos Múltiplos Sujeitos e Silêncios Sarrautianos*. 2002a. Tese (doutorado em lingüística) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.

MELLO, Renato de. Análise Discursiva do(s) Silêncio(s) no Texto Literário. In: MACHADO, Ida Lucia; MARI, Hugo; MELLO, Renato de (orgs.). *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2002b. p. 87-123.

MELLO, Renato de. Formação Discursiva/Ideológica e Condições de Produção na Carta-Testamento de Getúlio Vargas. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 7, p. 161-171, julho 2002.

MENEZES, William Augusto. Lugares do Pathos no Discurso Político Contemporâneo. In: CONGRESSO VIRTUAL SOBRE RETÓRICA, 2005, Lisboa. **Artigos eletrônicos**. CLEPUL – Universidade de Lisboa. Disponível em: <[http://www.fl.ul.pt/eventos/congresso\\_retorica/6feira.htm](http://www.fl.ul.pt/eventos/congresso_retorica/6feira.htm)>. Acesso em: 22 de abril de 2005.

NUSSBAUM, Martha. Les émotions comme jugement de valeur. *La couleur des pensées*. Paris: EHESS, 1995, p. 19-33.

PAPERMAN, Patricia. & OGIEN, Ruwen. (sous la direction de) *La couleur des pensées: Sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1995.

- PARRET, Hermann. *Les Passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. Lógica e Retórica. In: PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- PLANTIN, Christian. *L'argumentation: histoire, théories e perspectives*. Paris: PUF, 2005.
- PLANTIN, Christian. Orientation argumentative. In: CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 2002a. p. 410-412.
- PLANTIN, Christian. Valeur. In: CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, 2002b. p. 598-600.
- PLANTIN, Christian. L'argumentation dans l'émotion. In: *Pratiques 96*. Déc, 1997. p. 81-100
- PLANTIN, Christian. *L'argumentation*. Paris: Seuil, 1996.
- PLANTIN, Christian; DOURY, Marianne; TRAVERSO, Véronique. *Les Émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOULMIM, Stephen. E. *The uses of argument*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.
- WOODS, John. & WALTON, Douglas N. Critique de l'argumentation. Logiques des sophismes ordinaires. Paris: Kimé, 1992.

## 2) SOBRE ERA VARGAS, CANTO ORFEÔNICO E VILLA-LOBOS

- ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves; OLIVEIRA, Valéria Garcia. *Cultura Amordaçada: Intelectuais e Músicos sob a Vigilância do DEOPS*. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002.
- AVANCINI, Elsa Gonçalves. *O Canto Orfeônico Escolar e a Formação da Identidade Nacional no Brasil 1937-1961*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre.
- BARRETO, Ceição de Barros. *Coro Orfeão*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1938.
- BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República: de 1889 a 1930*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.
- BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República: de 1930 a 1960*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1985.
- CAMPOS, Francisco. *O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- CANCELLI, Elizabeth. *O Mundo da Violência: a Polícia da Era Vargas*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. Apontamentos para uma crítica da ação integralista brasileira. In: CHAUÍ, M.; FRANCO, M. S. C. *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CHERÑAVSKY, Analía. Um Maestro no Gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

D'ARAÚJO, Maria Celina. *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos e as fontes do nacionalismo na música. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969. p. 192. 4.º v.

DRAIBE, Sônia. *Rumos e Metamorfoses: um estudo sobre a constituição do Estado e as alternativas da industrialização no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FELIZ, Júlio da Costa. *Consonâncias e Dissonâncias de Um Canto Coletivo: A História da Disciplina Canto Orfeônico no Brasil*. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, UFMS, Campo Grande.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GOMES, Ângela Maria de Castro. O Redescobrimiento do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982a. p. 109-150.

GOMES, Ângela Maria de Castro. A Construção do Homem Novo: o trabalhador brasileiro. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982b. p. 151-166.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Burguesia e Trabalho: Política e Legislação Social no Brasil 1917-1937*. Rio de Janeiro: Campus, 1979, p. 199-312.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HORTA, José Silvério Baía. *O Hino, O Sermão e A Ordem do Dia: A Educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

HORTA, Luís Paulo. *Villa-Lobos – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, João de Souza. O Villa-Lobos que eu conheci. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969. v. 1

LIMA, Maria Emília A. T. *A Construção Discursiva do Povo Brasileiro: Os Discursos de 1º de maio de Getúlio Vargas*. Campinas: UNICAMP, 1990.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra*. 3.º ed., rev., atualizada e aum. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão sem Preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.

PAZ, Ermelinda Azevedo. Villa-Lobos, o Educador. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros: Monografias premiadas 1988*. Brasília: MEC/INEP, 1989. p. 53-183.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

VARGAS, Getúlio. O Brasil em 1930 e as realizações do Governo Provisório (manifesto à nação, em junho de 1934). In: *A Nova Política do Brasil*, v. III. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938. p. 246.

VILLA-LOBOS, Heitor. A Educação Artística no Civismo. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970, p. 81-87. 5.º v.

VILLA-LOBOS, Heitor. Exortação. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 115. 4.º v.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1951. 2.º v.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático: estudo folclórico musical*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1941.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1940. 1.º v.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do Ensino de Música*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937a.

VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil: O Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937b.

VILLA-LOBOS, Heitor. S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística); relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. *Boletín Latinoamericano de Música*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 3(3), 1937c.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, s.d.

WEFFORT, Francisco. *Classes Populares e Política (contribuição ao estudo do populismo)*. Tese de doutoramento, FFLCH/USP, 1968.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 129-191.

### 3) SOBRE TEORIA MUSICAL E SEMIOLOGIA DA MÚSICA

ESCLAPEZ, Christine. Aspects de la rhétorique classique chez Haydn. In : STEFANI, Gino; EERO, Tarasti; MARCONI, Luca. *La Significazione Musicale, tra Retorica e Pragmatica*. Bologna: CLUEB, 1998. p. 479-494.

GARDA, Michela. Topoi retorici ed ermeneutica musicale: un problema di metodo. In: STEFANI, Gino; EERO, Tarasti; MARCONI, Luca. *La Significazione Musicale, tra Retorica e Pragmatica*. Bologna: CLUEB, 1998. p. 159-169.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In: NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Humberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean (orgs). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s.d. p. 109-164.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Il Discorso Musicale*. Torino: Einaudi, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Situação da Semiologia Musical. In: NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Humberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean (orgs). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s.d. p. 17-40

SADIE, Stanley & TYRRELL, John. “Nacional Anthems”. “Hymn”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. [Disponível em: [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)]

SEIXO, Maria Alzira. Por uma Semiologia da Música. In: NATTIEZ, Jean-Jacques; ECO, Humberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean (orgs). *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, s.d. p. 7-16.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Dis-curso do Sistema Musical(tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

STEFANI, Gino. *Musica: Dall'Esperienza alla Teoria*. Milano: Casa Ricordi, 1998.

STEFANI, Gino. *Para Entender a Música*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

STEFANI, Gino. *Il Segno della Musica. Saggi di Semiotica Musicale*. Palermo: Sellerio Editore, 1987.

STEFANI, Gino; MARCONI, Luca. *La Melodia*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, 1992.

#### 4) OUTRAS REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

GALLET, Luciano. “Reagir”. In: *WECO*, Anno II, nº 2, Mar./1930, p. 3-7.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

VASCONCELLOS, Gilberto. Hiléia. Uirapuru. Pica-pau. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 29, p. 31, agosto 1999.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

# ANEXOS

## CANTO ORFEÔNICO (1-30)

## CANÇÕES CÍVICAS E PATRIÓTICAS

# 1

## Meu País

Canção Patriótica Brasileira  
(Exortação)

1. Do ceu nos fala, alto, o cruzeiro
  2. Com voz de estrelas e nos bem diz:
  3. “Levanta a fronte que és brasileiro!
  4. Lembra qu’és filho deste país!
  5. Vê como é lindo! Seu povo altivo!
  6. Verdes seus campos e o ceu d’ani!”
  7. Então, num brado ardente e vivo,
  8. exalto a glória do meu Brasil!
  
  9. Brasil! Brasil!
  10. O’ Terra dum povo forte e audaz,
  11. Invicto és tu na luta
  12. E triunfador na paz!
- CÔRO
13. Olha o passado: heróis ardentes
  14. Saltam das tumbas, brilham quaes sóes,
  15. Barroso, Anchieta e Tiradentes,
  16. Caxias, Dumont... Quantos heróis!
  17. Que povo póde, por toda a terra,
  18. Mostrar tais feitos? Ser tão viril?
  19. E nosso ardor, na paz na luta
  20. Exalta a glória do meu Brasil!
  
  21. (CÔRO/BIS)
  
  22. Pátria! Em teu seio, calmo e contente,
  23. O último sono hei de dormir...
  24. Si tão risonho é o teu presente,
  25. Inda mais bello é o teu porvir.
  26. Por isso ecôas almo e fagueiro
  27. No ceu, meu canto primaveril,
  28. E, com orgulho brasileiro,
  29. Exalto a glória do meu Brasil!
  
  30. (CÔRO/BIS)

\* *Música de H. Villa-Lobos (Rio, 1919)*  
*Poesia de Zé Povo*

## 2

### Brasil Novo

1. Pátria! Teu povo, feito coorte
2. Cheio de ardôr, cheio de amôr,
3. Surge, vibrando do Sul ao Norte,
4. Num grande gesto libertador:
5. Á sombra ilustre d'aurea bandeira,
6. Que se desfralda sôbre a nação,
7. É cada soldado heróica trincheira,
8. Desta cruzada da redenção!
  
9. Sus, brasileiro! Avante!
10. Erguida fronte varonil,
11. Dá a alma, o sangue, a vida,
12. Tudo pelo Brasil!
  
13. A' voz que clama pelos guerreiros
14. Vêm dos quatro pontos cardeais,
15. Herois dos pampas, dos seringueiros,
16. Das minas de ouro, dos cafezais;
17. Contra êsse tempo de desconforto,
18. Lutam, quebrando o jugo servil,
19. Sobre as ruínas dum Brasil morto
20. constroem mais vivo, o Novo Brasil!
  
21. Sus, brasileiro! Avante!
22. Erguida fronte varonil,
23. Dá a alma, o sangue, a vida,
24. Tudo pelo Brasil!
  
25. Tanto heroísmo na dura prova
26. Mostrou que és bravo ó Triumfadôr!
27. Teu sangue esparso na Pátria Nova
28. Fez que nascesse o Brasil Maior!
29. Canta vitória da luta homérica!
30. O' brasileiro! O' herói viril.
31. Vê: mais que nunca na livre América,
32. Tributa o mundo glória ao Brasil!
  
33. Sus, brasileiro! Avante!
34. Erguida fronte varonil,
35. Dá a alma, o sangue, a vida,
36. Tudo pelo Brasil!

\* *Música de H. Villa-Lobos (Rio, 1922)*  
*Poesia de Zé Povo*

## 2P

# BRASIL NOVO

Poesia de Zé Povo

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1922

Movimento de marcha moderado (*de Rancho*)

BATERIA



5



10

**Sim**  
CANTO

Pá - tria! Teu po - vo, fei-to co - or - te,  
A' voz que cla - ma pe - los guer - rei - ros,

15

**LáM** **Sim**

che - io dear - dôr, che - io dea môr, sur - ge, vi - bran-do do Sul ao  
Vêm dos qua - tro pon - tos car - de ais, he - rois dos pam-pas, dos se - rin -

18

**Fá#M**

Nor - te, num gran - de gés - to li - ber - ta - dor: \_\_\_\_\_  
guei - ros, das mi - nas deou - ro, dos ca - fé - zais; \_\_\_\_\_

21

**Mim** **Sim** **Mim**

á som - brai - lus - tre d'au-rea ban - dei - - ra, que se des - fral - da sô-brea na -  
con traês - se tem - po de des-con - for - - to, lu - tam, que-bran-doo ju-go ser -

24

**Fá#M** **Mim**

ção, \_\_\_\_\_ é ca - da sol - da - dohe - rói - ca trin -  
vil, \_\_\_\_\_ so - breas ru - i - nas dum Bra - sil!

26 **SiM** **Fá#M** **SiM**  
 rall.

chei - ra des - ta cru - za - da da re - den - ção!  
 mor - to, constroem mais vi - vo, o No - vo Bra - sil!

29 **CÔRO: LáM** **MiM7** **Fá#m** **MiM7**

SOP.  
CON.  
TEN.

BAIXOS

(O côro de homens deve cantar oitava abaixo as quatro vozes)

Su, bra - si - lei - ro! A - van - te! er -

31 **MiM7** **Dó#M**

gui - da fron - te va - ro - nil, dá a

33 **RéM** **Fá#M** **SiM**

al - ma, o san - gue, a vi - - - - da,

35 **LáM** **MiM7** **LáM**

1ª 2ª 3ª vez Como FIM.

tu - do pe - lo Bra - sil! sil!

Tanto heroísmo na dura prova  
 mostrou que és bravo ó Triumfadôr!  
 teu sangue esparso na Pátria Nova  
 fez que nascesse o Brasil Maior!  
 Canta vitória da luta homérica!  
 O' brasileiro! O' herói viril.  
 Vê: mais que nunca na livre América,  
 tributa o mundo glória ao Brasil!  
 CÔRO:  
 sus brasileiro! Avante! etc.

### 3

## P'ra Frente, Ó Brasil!

1. P'ra frente, ó brasil!
2. Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar,
3. Pela estrada de barro ou concreto, cheia de espinhos,
4. Trilhos e ninhos, nós marcharemos sempre a cantar
5. Pelas cidades, selvas e vales, também pelos mares,
6. Ou pelos ares, riachos ou rios, ruelas ou ruas
7. Sempre a marchar contentes sem treguas!
8. Só vendo à frente o Brasil!
9. P'ra frente, ó brasil!
  
10. Ó demos tudo pela Pátria,
11. filhos, ouro, braços alma honra e gloria,
12. damos o nosso amor
13. Damos força sangue e vida, tudo damos ao Brasil!
14. Tudo damos com ardor
15. E nós marchamos sempre alegres,
16. Sempre alegres nós marchamos sem temor.
  
17. A nossa terra é grande e forte,
18. Inda é maior do que o sertão
19. Ah também a selva marcha
20. E o vento canta sempre a passar
21. Ah também o vento marcha
22. e a selva passa sempre a cantar.
23. Marchemos pelos montes, pela terra ao sol de rachar,
24. Pela estrada de barro ou concreto, cheia de espinhos,
25. Trilhos ou ninhos, nós marcharemos
26. Tendo á frente o Brasil!
27. Avante Brasileiros
  
28. Marche, Passo certo em terra,
29. Firme com vontade de marchar
30. P'ra frente livre e corajoso, p'ra vencer
31. P'ra defender com altivez a nossa rica Pátria
32. Terra firme com vontade de marchar
33. P'ra frente, livre e corajoso p'ra vencer,
34. P'ra defender com altivez a nossa rica Pátria
35. Com fervor
  
36. Ah! Quanto é lindo o Brasil!
37. Com o Cruzeiro do Sul
38. Com seu céu cor de anil
39. Com seu mar todo azul,
40. e seus rios a correr pelos sertões em flôr
41. Onde é bom de viver
42. Cultivar todo amor
43. E nunca mais morrer.

\* *Música de H. Villa-Lobos (1931)*  
*Poesia de Zé Povo*





41 **DóM SibM [Sibm] Fám7 SibM RéM Solm RéM**  
sel - vamarcha eo ven - to can - ta sem-prea pas-sar - - - A - - - - tam -  
da - mos ao Bra - sil! tu - do da - mos com ar - dor E nós mar - cha - mos sem - prea -  
46 **SolM7 DóM SibM [Sibm] DóM SibM MibM SibM MibM**  
bém o vento mar - cha ea sel - va pas - sa sem-prea can - tar. Mar - che - mos pe - los  
le - gres, sem - prea - le - gres nós mar - cha - mos sem te - mor.  
51 **SibM MibM SibM MibM Ah! SibM MibM SibM MibM**  
mon - tes, pe - la ter - raao sol de ra - char, Pe - laes - tra - da de bar-roou con -  
55 **SibM MibM SibM MibM Ah! SibM MibM SibM MibM**  
cre - to, cheia de es - pi - nhos, tri - lhos ou ni - nhos, Nós mar - char - re - mos ten - do  
59 **SibM DóM7 RéM7 MibM Fám SibM**  
á - fren - te o - Bra - Sil! A - van - te - Bra - si - lei -



91  
rer - - - - - Pe - los ser - tões em  
com von - ta - de de mar - char P'ra

95 **RéM7** **[Fá#º]** **Solm**  
flôr - - - - - On - deé bom de vi - ver - - -  
fren - te, li - vree co - ra - jo - so p'ra ven -

100 **RéM7**  
Cul - ti - var to - doa - mor - - - -  
cer, P'ra de - fen - der com al - ti - vez a

105 **Dóm** **RéM7** **Solm**  
E nun - ca - mais - mor - rer - - - -  
nos - sa ri - ca Pá - tria com fer - vor - - - -

110 **FáM7** **SibM**  
Mar **D. C.** **al θ** Si! Si! Si!Si!  
D.C. al θ

## 4

### Heranças de Nossa Raça

1. Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan! Nan!
2. Foi ao claro céu de Abril,
3. das estrelas sôbre o mar a cruz!
4. Depois, verde o palmar, surgiu
5. e a Terra, gloriosa, ao sol reluz!
6. Longe a voz do Amazonas
7. ia em mil borés ao alto mar azul!
8. Longe o sopro dos pompeiros era canção do sul!
  
9. O' meu Brasil, Brasil,
10. de homens a cantar
11. que prendem touros fêros
12. soltam jangadas no mar.
13. O' meu Brasil, Brasil,
14. de homens a cantar
15. O' meu Brasil, Brasil,
16. que a saudade tem Brasil bem brasileiro!
  
17. Pela praia o coqueiral,
18. sobre a serra os cafêzais em flôr
19. E os canaviais e os rios
20. e a viola a hora do sol pôr
21. Quando, ao Norte, os boiadeiros
22. vão rezando o abaio, ao céu azul! ô!
23. E no sopro dos pompeiros Cavaleiros do Sul.
  
24. O' meu Brasil, Brasil,
25. de homens a cantar
26. que prendem touros fêros
27. soltam jangadas no mar.
28. O' meu Brasil, Brasil,
29. de homens a cantar
30. O' meu Brasil, Brasil,
31. que a saudade tem Brasil bem brasileiro!

*\* Música de H. Villa-Lobos (Rio, 1934)  
Poesia de C. Paula Barros*

## 5

### Desfile aos Heróis do Brasil

1. Glória aos homens que elevam a pátria
2. Esta pátria querida que é o nosso Brasil
3. Desde Pedro Cabral que a esta terra
4. Chamou gloriosa num dia de Abril
5. Pela voz das cascatas bravias
6. Dos ventos e mares vibrando no azul
  
7. Glória aos homens heróis desta Pátria
8. a terra feliz do Cruzeiro do sul
9. Glória aos homens heróis desta Pátria
10. a terra feliz do Cruzeiro do Sul
  
11. Até mesmo quando a terra apareceu
12. Fulgurando em verde e ouro sôbre o mar
13. Esta terra do Brasil surgindo á luz
14. Era a taba de nobres heróis

*\* Música de H. Villa-Lobos (Rio, 1936)*  
*Letra de C. Paula Barros*

## 6

### Marcha para Oeste

1. Marcha para Oeste
2. Vem seguir tua bandeira
3. O futuro nos espera
4. Com todo o tesouro que tem
5. Nossa terra que é bem brasileira
  
6. Marcha para Oeste
7. Si quizeres conhecer
8. Esta terra grandiosa por quem nós devemos
9. Acima de tudo lutar e morrer!
  
10. Estás vendo aquela enorme cordilheira
11. Muito além da mantiqueira
12. E? Brasil!
13. Estás vendo aquele ninho de gigante
14. Esses campos verdejantes,
15. E? Brasil!
  
16. Tem o ouro, tem petróleo
17. Carbonatos, diamantes
18. E tem rios caudalosos
19. E cascatas deslumbrantes
20. Tem o ferro, tem cristal,
21. Tem madeira, tem carvão
  
22. E tudo isso é teu
23. Bandeirante do Sertão

*\* Arranjo de H. Villa-Lobos (1937)  
Música de Vicente Paiva  
Letra de J. Sá Roris*

7

## Juramento

1. Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
2. Em ondas de glória!
3. Juramos pela mocidade
4. Guardar o solo brasileiro,
5. Jardim feliz de claridade
6. E nosso pouso derradeiro;
7. Guardar a Pátria e engrandecê-la,
8. Com tal ardor, em tal transporte,
9. Que seu amôr, como uma estrela,
10. Nos doure à vida e alegre a morte.

11. Mocidade do Brasil
12. Nós juramos elevar nossa gente,
13. Nossa terra céu de luz do nosso lar.

CÔRO

14. Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
15. Em ondas de glória!

16. Juramos fé no grande guia
17. Que agrupou os vinte e um passaros dispersos.
18. Num bando unido pelo céu natal;
19. E que trançando as mãos de norte a sul,
20. Fez do Brasil uma só ronda triunfal!

O MENINO

CÔRO/BIS

21. Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
22. Em ondas de glória!

23. Juramos fé no claro construtor,
24. Que, alargando os caminhos de amanhã,
25. Acendeu nossos sonhos de fervor
26. E nos deu asas novas de coragem,
27. De esperança e de amôr!

O JOVEM

CÔRO/BIS

28. Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
29. Em ondas de glória!

30. Juramos fé no pioneiro sabio,
31. Que, instituindo a justiça aos que trabalham,
32. Nos deu alento em porfiar... vencer...
33. E erguer alto, nos ombros, o Brasil triunfante
34. Como um sol a nascer! a nascer!

O RAPAZ

CÔRO/BIS

35. Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
36. Em ondas de glória!
37. Juramos! Ó Brasil!
38. Juramos! Juramos, em nome do Brasil!
39. Rataplan!

\* *Música de H. Villa-Lobos (1942)*  
*Poesia de Murilo de Araújo*

## 8

# Invocação em Defesa da Pátria

(Canto cívico religioso)

1. Ah!
2. Ó Natureza do meu Brasil!
3. Mãe altiva de uma raça livre,
4. Tua existência será eterna
5. E teus filhos velam tua grandeza,
6. Tua existência será eterna
7. E teus filhos velam tua grandeza.
  
8. Ó meu Brasil! E's a Canaan!
9. E's um Paraíso para o estrangeiro amigo
10. Clarins da aurora!
11. Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil!
  
12. Ó Divino! Onipotente!
13. Permite que a nossa terra,
14. Viva em paz alegremente!
15. Preservai-lhe o horror da guerra!
16. Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!
17. Tão amados de seus filhos!
18. Que estes sejam como irmãos sempre unidos, sempre amigos!
19. Inspirai-lhes o sagrado
20. Santo amor da liberdade!
21. Concedei a esta pátria querida Prosperidade e fartura!
  
22. Ó Divino! Onipotente!
23. Permite que a nossa terra,
24. Viva em paz alegremente!
25. Preservai-lhe o horror da guerra!
26. Daí a glória do nosso Brasil!

\* *Música de H. Villa-Lobos (Rio, 1943)*  
*Letra de Manuel Bandeira*

## 9

# Brasil Unido

(Canção patriótica/2 vozes)

1. Grande! Muito grande,
2. Pela terra e pela gente,
3. Dia a dia mais se expande
4. Do Brasil a glória ingente!
5. Não há mais formosa Terra que a do Cruzeiro;
6. Não há gente mais briosa do que o povo brasileiro!
  
7. Para ser maior a glória
8. Desta Pátria unida e forte,
9. Prossegui nesta heróica trajetória,
10. Bem unidos de sul a norte!
  
11. Juntos neste lema,
12. Unidos na mesma crença,
13. Unidos na fé suprema
14. que nos liga nesta Pátria imensa!
15. Mostrareis ao mundo
16. Um dever tereis cumprido!
17. Um Brasil grande e fecundo, um Brasil forte e unido!
  
18. Para ser maior a glória
19. Desta Pátria unida e forte,
20. Prossegui nesta heróica trajetória,
21. Bem unidos de sul a norte!

*\* Música de Plínio de Brito (data desconhecida)  
Letra de Domingos Magarinos*

## CANÇÕES ESCOLARES

# 10

## Vamos Crianças

(3 vozes infantis)

1. Vamos crianças alegres a cantar
2. Vamos depressa contentes trabalhar

\* *Arr. de Villa-Lobos (Rio, 1932)*

# 11

## Marcha Escolar

(Ida para o recreio)

1. Vamos colegas,
2. findo é o estudo
3. Esqueçamos tudo
4. vamos recrear
5. Todos em alas
6. como bons soldados
7. Bem perfilados
8. já marchar, marchar!
  
9. Todos alerta,
10. De cabeça erguida,
11. Posição correta,
12. Vamos dois a dois
13. Em linha certa,
14. Todos apumados,
15. E bem ritmados,
16. Caminhemos, pois!
  
17. Todos em fila,
18. Num alegre bando,
19. A' vóz do comando,
20. Marchemos, assim!
21. No campo aberto,
22. Como é bom a gente
23. Ir livremente,
24. Recrear, enfim!

*\* Arranjo de H. Villa-Lobos (data desconhecida)  
Melodia e letra (autor desconhecido)*

11P

# MARCHA ESCOLAR

## (IDA PARA O RECREIO)

Melodia e Letra de **xxx**  
Arr. de **H.V. L.**  
(s.d.)

**FáM**

Va - mos co - le - gas, Fin - do é o es -

tu - do Es - que - ça - mos tu - do

Va - - - mos co - le - gas,

**DóM** **FáM**

Va - mos re - cre - ar To - dos em a - las

Fin - do é o es - tu - do es - que - ça - mos tu - do

**SibM** **DóM**

Co - mo bons sol - da - dos Bem per - fi -

va - mos re - cre - ar To - dos em

14

**D6M7** **F4M**

la - dos Já mar - char, mar - char!

a - las Já mar - char, mar - char!

*Todos alerta,  
De cabeça erguida,  
Posição correta,  
Vamos dois a dois,  
Em linha reta,  
Todos apurados,  
E bem ritmados,  
Caminheemos, pois!*

*Todos em fila,  
Num alegre bando,  
A' voz de comando,  
Marchemos assim!  
No campo aberto,  
Como e bom a gente,  
Ir livremente,  
Recrear, enfim!*

## 12

### Marcha Escolar

(Volta do Recreio)

1. La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
2. La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
  
3. Quando o sinal nos tornar a chamar,
4. Para as salas depressa voltar
5. Vamos! Crianças! Vamos!
6. Quando o sinal tocar!
7. Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!
  
8. Nosso dever bem sabemos cumprir
9. E direito as lições preparar!
10. Eia! Avante! Eia!
11. A pátria adorar!
12. Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!
  
13. Quando o sinal nos chamar!
14. Tim! Tim! P'ra estudar!
15. Vamos todos bem depressa
16. Eia! Crianças! Quando o sinal tocar!
  
17. La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
18. La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
19. Ei!

*\* Arranjo de Villa-Lobos (1933)  
Música de E. Villalba Filho  
Letra de Catarina Santoro*

# 12P

## MARCHA ESCOLAR

(VOLTA DO RECREIO)

Letra de Catarina Santoro

Música de  
E. Villalba Filho  
Arr. de H. V. L.  
(1933)

TEMPO de MARCHA de RANCHO

*mf* SolM

LA! La! La - la! La! La! La - la! La! La!

*mf*

La! La! La - la! La! La! La! La - la!

6 RéM SolM I.ª 2º

La! La - la! La! La! La! La - la! La! La!

La! LA! La! La - la! La! La! La! La!

11 DóM RéM SolM RéM7

Quan - do si - nal nos tor - nar a cha - mar, Para às sa - las de -  
Nos - so de - ver bem sa - be - mos cum - prir E di - rei - toas li -  
Quando - do si - nal nos cha - mar! Tim! Tim! P'ra

16 RéM SolM DóM RéM

pres - sa vol - tar... Va - mos!... Cri - an - ças!  
ções pre - pa - rar! Eia! A - van - te!  
es - tu - dar! Va - mos to - dos bem de - pres - sa

21 **SolM** **LáM7**

Va - mos!  
E - ia!  
E - ia! Cri - an - ças!  
Quando o si - nal to -  
A pá - tria a - do -  
Quan - do si - nal to -

25 **RéM** I.<sup>a</sup> 2.<sup>o</sup>

car! -- -- - rar! - - - - La!  
car! Tim! Tim! Tim! Tim! Tim! car Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!

29 **SolM** **RéM**

La! La - la! La! La! La! La - la! La! La! La! La - la!  
La! La! La - la! La! La! La! La - la! La! La!

34 **SolM** I.<sup>a</sup> **SolM** 2.<sup>o</sup> vez e FIM **f**

La! La! La! La - la! La! La! La! - - - - Ei!  
La! La - la! La! La! La! La! - - - - Ei! *D.C. al*

# 13

## Esperança da Mãe Pobre

(a 2 vozes)

*Sobre um pensamento de Lygia P. Leite*

1. Lá lá lá lá lá! Lá! Lá lá lá lá lá! Lá!
2. Plá! Plá! Plá! Plá! Plá! Plá!
  
3. Segue meu filhinho
4. Segue bem contente
5. a caminho da Escola
6. e levando na sacola
7. o livrinho p'ra estudar
8. Segue bem alegre
9. querido filho meu
10. Por que eu fico a trabalhar
  
11. Segue meu filhinho
12. Segue bem contente
13. que o teu pae foi trabalhar
14. e eu canto esta cantiga
15. p'ro trabalho amenizar
16. Segue meu filhinho
17. alegre a cantar
18. Por que eu fico a te esperar

\* *Música de Villa-Lobos (Rio, 1933)*  
*Letra de xxx*

# 14

## Brincadeira de Pegar

(a 2 vozes)

1. Vamos todos para escola | BIS
2. Vamos todo estudar!
  
3. E não a tempo a perder, | BIS
4. Que a lição vai começar.
  
5. Vamos, vamos, bem depressa! | BIS
6. Vamos, vamos trabalhar!
7. Ah!

\* *Música de Villa-Lobos (Recife, 08/07/1934)*  
*Letra de autor desconhecido*

# 15

## Vamos, Companheiros

(Canção Escolar)

(Do livro ALVORADA, de F. Losano)

1. Vamos, companheiros,
2. Vamos todos trabalhar,
3. todos trabalhar,
4. Que onde se trabalha,
5. A alegria ha de reinar.
6. Que onde se trabalha,
7. A alegria ha de reinar.

\* *Arr. de Villa-Lobos (Rio, 1935)*

# 16

## Soldadinhos

(Canção Escolar)

1. La! La! la la la la la!
  2. Prrr-rá! Pra!
  3. La! La! la la la! la! la!
  4. Prrr-rá! Pra!
  5. La! La! la la la la la!
  6. Prrr-rá! Pra!
  7. La! La la la la! la!
  
  8. Somos soldados pequeninos,
  9. Fortes na luta do dever,
  10. Nossas conquistas e destinos,
  11. Vamos a pátria oferecer.
  
  12. Marcha soldadinho,
  13. Contente e feliz,
  14. Colhe no caminho
  15. O amor do teu Paiz
- | BIS

*\* Arr. de Villa-Lobos (1935)*  
*Música de Sylvio Salema*  
*Poesia de Narbal Fontes*

16P

# SOLDADINHOS

(Canção Escolar)

Letra de Narbal Fontes

Música de  
**SYLVIO SALEMA**  
Arr. de H. Villa-Lobos  
(1935)

**SolM** Movimento de Marcha *mf* **RéM**

La! La! la la la la la la! La! La! la la la

Prrr - rá! Prá!

4 **SolM**

La! La! La! La! la la la la la la! Prrr - rá! Prá! Prrr - rá! Prá!

7 **RéM** **SolM** Como FIM. **SolM**

La! La la la la! La! So - mos sol - da - dos Prrr - rá!

10 **DóM** **SolM** **LáM7** **RéM**

pe - que - ni - nos, For - tes na lu - ta do de - ver,

13 **RéM7** **DóM SolM** **RéM** **SolM**

Nos - sas con-quis - tas e des - ti - nos, Va - mos a pá - tria of - fe - re - cer.

17 **SolM** **RéM7** **SolM**

Mar - cha sol - da - di - nho, Con - ten - tee - fe - liz, \_\_\_\_\_

21 **RéM7** **SolM**

Co - lhe no ca - mi - nho Oa - mor do teu Pa - iz \_\_\_\_\_

*D.C. al*

17

## Marcha Escolar

(Vocalismo)

### SEM LETRA

Vocalização para educação do sentido rítmico da marcha, em compassos diversos

(Podendo-se adaptar uma letra ao critério do Professor)

\* *Villa-Lobos (Rio, 1940)*

17P

# MARCHA ESCOLAR (VOCALISMO)

Vocalização para educação do sentido rítmico da marcha,  
em compassos diversos

**TEMPO de MARCHA** **H.V.L.**  
Rio, 1940

Solm *mf* 4 Dóm 6 Solm

*Executados em*  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  e  $\frac{6}{4}$   
 $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$

*p*

5 RéM7 Solm RéM7 Solm

9 Dóm *p* FáM Solm

*mf*

13 FáM Dóm RéM Solm  
Como FIM

17 SolM RéM7 SolM RéM7

21 SolM RéM SolM RéM RéM7

25 SolM RéM7 DóM Sim

29 Sim SoM DóM RéM DóM RéM SoM

D.C. 

(Podendo-se adaptar uma letra ao critério do Professor)

# 18

## Marcha Escolar

(Passeio)  
(a 2 vezes a seco)

1. Linda a pátria brasileira!
  2. Lindo o sol deste Brasil!
  3. Vem saudando a terra inteira,
  4. O mar e o céu de anil!
- | BIS
5. Desperta a natureza
  6. Na voz da passarada,
  7. Sorrindo de surpresa
  8. Ao canto da alvorada
9. Assim também vivemos,
  10. Cigarras de alegria
  11. Cantando de esperanças
  12. Com a alma quente e fria.
- | BIS
13. Linda a pátria brasileira!
  14. Lindo o sol deste Brasil!
  15. Vem saudando a terra inteira,
  16. O mar e o céu de anil!
  17. Ê!

\* *Arr. de Villa-Lobos (sem data)*  
*Letra e Melodia de xxx*

## CANÇÕES DE OFÍCIO

## 19

### Canção do Trabalho

1. Trabalhar é lidar sorridente,
2. Num empenho tenaz p'ra vencer,
3. E' buscar alentado conforto,
4. No fecundo labôr do viver!
  
5. O trabalho enobrece e seduz,
6. Faz noss'alma pairar nas alturas,
7. Quem trabalha semeia em terreno,
8. Que nos dá fortes mésses maduras!
  
9. O trabalho é dever que se impõe,
10. Tanto ao rico que a sorte bafeja,
11. Como ao pobre que luta sem trégua,
12. Na mais dura e exhaustiva peleja!
  
13. Nossa terra reclama em favor,
14. Do seu grande e imponente futuro,
15. Que seus filhos com honra se esforcem,
16. Por lhe dar um destino seguro!

*\* Arranjo de H. Villa-Lobos (1932)*  
*Melodia de Duque Bicalho*  
*Poesia de Dr. José Rangel*

## 20

### O Ferreiro

(Canção de Ofício)  
("Scherzo" a duas vozes)

1. Sou ferreiro brasileiro!
2. Cada pancada "ten!"
3. Deste meu malho "ten!"
4. Tem um som forte, "ten!"
5. Voz do trabalho, "ten!"
6. E modelando um Brasil futuro!
7. Cada golpe é bem seguro!
  
8. Sou ferreiro brasileiro!
9. Na côr da brasa tem!
10. Destes braseiros, "ten!"
11. Teu nome a raça, tem!
12. Dos brasileiros, tem!
  
13. E as centelhas douradas no ar,
14. São como estrelas pelo céu azul,
15. céu do meu Brasil!
  
16. Correm centelhas douradas no ar,
17. Lembrando estrelas pelo céu azul,
18. céu do meu Brasil!

*\* Arr. de Villa-Lobos (1932)*  
*Música de D. R. Antolisei*  
*Letra de S. V.*

20P

# O FERREIRO

## CANÇÃO de OFÍCIO

("Scherzo" a duas vozes)

Letra de S. V.

D. R. Antolisei  
Arr. de H. Villa-Lobos

MibM  
ALLEGRETO (MARCIAL) SibM

Tenores

Barítonos e Baixos

Sou fer - re - iro bra - si - le - - - iro!

Sou fer - re - iro bra - si -

5 LábM MibM Fám

Pen! Pen! Pen!

le - iro! Ca - da pan - ca - da "ten!" Des - te meu

9 MibM LábM SibM LábM

Pen! Pen! Pen! Ten! Pen!

ma - lho "ten!" Tem um som for - te, "tem!" Voz do tra -

13 SibM Fám MibM Fám7 SibM *p*

Pen! E mo - de - lan-do um Bra - sil fu - tu - ro!

ba - lho, "ten!" Ca - da gol - pe é bem se - gu - ro!

18 SibM [Fám] SibM *f* MibM

Sou fer - rei - ro bra - si - le - iro!

Sou fer - re - iro bra - si - le - iro!

23 LábM MibM Fám MibM

Na côr da bra - sa tem! Des - tes bra - se - iros, "ten!"

Pen! Pen! Pen! Pen!

27 Dóm SibM Dóm SibM

Teu no - mea ra - ça, tem! Dos bra - si - le - iros, tem!

Pen! Pen! Ten! Pen! Pen!

31 *f* SibM7 MibM LábM SibM7 MibM *f*

Eas cen - tê - lhas doi - ra - das noar, São como es -

Co - rem cen tê lhas doi ra das noar, Lem - bran - does -

35 MibM *p* SibM MibM

tre - las pe - lo céu a - zul, céu do meu Bra - sil!

tre - las pe - lo céu a - zul, céu do meu Bra - sil!

## 21

### Canção do Operário Brasileiro

1. O operário é a força motriz
2. Que sorrindo, edifica as potências!
3. E não pode a Nação, ser feliz
4. Sem trabalho, e sem luz das ciências!
  
5. O poder, a grandeza na terra,
6. Tem origem, nas Leis, no trabalho;
7. Na palavra Progresso se encerra | BIS
8. A harmonia da Serra e do Malho! |
  
9. Malhar! P'ra frente! Avante! |
10. Sob a mesma Bandeira | BIS
11. Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira! |

\* *Melodia de E. Villalba Filho (Rio, 1939)*  
*Letra de Paulino Santos*

21P

CANÇÃO DO OPERÁRIO BRASILEIRO

Letra de Paulino Santos

Melodia de  
**E. VILLALBA FILHO**  
Rio, 1939

MARCIAL 7  $\text{SibM}$

O\_o-pe - rário é a for - ça mo -

10 triz que sor - rin - do, e - di - fi - caas po - tên - cias! E não

13  $\text{SibM7}$   $\text{MibM}$   $\text{SibM}$   $\text{FáM7}$   
po - dea Na - ção, ser fe - liz. Sem tra - ba - lho, e sem luz das ci -

16  $\text{SibM}$   $\text{SibM7}$   $\text{MibM}$   
ên - cias! O po - der, a gran - de - za na Ter - ra, Tem o -

19  $\text{SibM}$   $\text{SibM7}$   $\text{MibM}$   $\text{MibM}$   $\text{MibM7}$   
ri - gem, nas Leis, no tra - ba - lho; Na pa - la - vra Pro - gres - so seen -

22  $\text{LábM}$   $\text{MibM}$   $\text{SibM7}$   $\text{MibM}$  *I.<sup>a</sup>*  
cer - ra Ahar - mo - ni - a da Ser - rae do Ma - lho! Na pa -

25 <sup>2<sup>a</sup></sup> MibM  
Ma - lho! Ma - lhar! — P'ra fren - te! A - van - te!

28 SibM7 MibM LabM SibM  
Sob a mes - ma Ban - dei - ra Se - ja - mos um A -

31 MibM SibM7 MibM *I.<sup>a</sup>*  
tlan - te da Pá - tria Bra - si - lei - ra! Ma -

34 <sup>2<sup>a</sup></sup> MibM *al* MibM FIM.  
lei - ra! Sol as lei - ra!

## 22

### Canção da Imprensa

1. Somos bandeiras, azas da idéia; | BIS
2. bocas da Pátria clarins de epopéia |
  
3. Palpitantes nos corações
4. formemos co'ros d'estrelas de ouro
5. Cada qual que sonhe o céu do País no qual nasceu.
6. E acendamos de claridades
7. Os luzeiros da mocidade!
  
8. Como o próprio coração do mundo,
9. O nosso a pulsar,
10. Como um tambor marcou, profundo,
11. as luzes sem par,
  
12. Vivemos tudo
13. sombra e sol fetins, flagelos,
14. glória, guerra, o Bem puro, o Mal perverso...
15. Vibrando, nós somos antenas do Universo.
  
16. Com pensamentos, as turbinas,
17. a Imprensa produz.
18. Nas cataduplas das bobinas,
19. milagres de luz
20. Luz, luz que doura ruínas e troféus
21. luz guiadôra, luz da verdade luz dos céus!
  
22. Somos as forças d'alma do mundo;
23. Voz, verbo, vida de cada segundo.
  
24. Persistentes vimos lutar por dias novos unindo os povos!
25. Nós herois da pena audaz pelo Bem o Amor e a Paz
26. Implantemos na humanidade germens bons de fraternidade.
  
27. Somos as fôrças da eternidade:
28. voz, verbo, vida de fraternidade.

*\* Música de Villa-Lobos (Rio, 1940)  
Letra de Murillo Araújo*

## CANÇÕES MILITARES

## 23

# Duque de Caxias

(Canção Patriótica)

1. Sobre a história da Pátria, o Caxias
2. Quando a guerra tropeja minaz
3. O esplendor do teu gládio irradias
4. Como um iris de glória e de paz
  
5. Salve, Duque glorioso e sagrado
6. O' Caxias invito e gentil
7. Salve, flor de estadista e soldado
8. Salve, herói militar do Brasil!

*\* Música de Francisco de Paula Gomes  
Letra de D. Aquino Corrêa*

## 24

### Deodoro

(Canção Marcial)

1. De Novembro por doce alvorada,
2. Êle enfermo, mas nobre e viril,
3. Ergueu alto sua rútila espada
4. Para a glória maior do Brasil.
5. E pelo céu amplo e sonoro
6. A treva toda se destrói
7. Que escorraçou a Deodoro
8. com o pulso firme de um herói.

*\* Música de Francisco Braga  
Letra de Leôncio Corrêa*

## 25

### Canção do Artilheiro de Costa

(Coro a 2 vozes)

1. La! La! La! La! La! La! La! La! La! La!
2. Pela costa dos mares profundos
3. Ou dos rios nas margens floridas
4. Afrontando tufões iracundos,
5. Impassíveis das águas subidas,
  
6. Sentinelas da Pátria querida,
7. Nossa vida é guardar sua vida,
8. Não tememos a furia do mar
9. Nem canhão, nem aéreo torpedo
  
10. Quem defende o Brasil não tem medo
11. E só tem um dever é lutar
12. E na costa, a lutar os primeiros
13. Somos nós, são os seus artilheiros
14. La! La! La! La! La! La! La! La! La! La!

*\* Melodia do Ten. Herminio P Souza  
Arr. de H. Villa-Lobos  
Letra do Coronel Luiz Lobo*

## 26

### Alerta!

(Rataplan!)  
(Canção dos Escoteiros)  
Para côro a duas vozes

1. Rataplan! Do arrebol,
  2. Escoteiro, vêde a luz!
  3. Rataplan! Olhai o Sol
  4. Do Brasil; que vos conduz!
- | BIS
5. Alérta, oh! Escoteiros do Brasil, alerta!
  6. Erguei para o Ideal os corações em flor
  7. A Mocidade ao sol da Pátria já desperta,
  8. A' Pátria consagrai o vosso eterno amor!
9. Por entre os densos bosques e vergeis floridos
  10. Êcõem nossas vozes de alegria intensa!
  11. E pelos campos fora, em cânticos sentidos,
  12. Resôe um hino ovante á nossa Pátria imensa!
13. Rataplan! Rataplan! Rataplan!
14. Rataplan! Do arrebol,
  15. Escoteiro, vêde a luz!
  16. Rataplan! Olhai o Sol
  17. Do Brasil; que vos conduz!
- | BIS
18. Unindo o passo firme á trilha do Dever,
  19. Tendo o Brasil feliz por nosso escopo é Norte,
  20. Façamos ao Futuro, em flôres, antever
  21. A' nossa Geração jovial, confiante e forte!
22. E se algum dia, acaso, a Pátria estremecida
  23. De subito bradar: ALÉRTA! aos escoteiros,
  24. ALÉRTA! respondendo, á Pátria nossa vida
  25. E as almas entregar, iremos prazenteiros!

\* *Arr. de Villa-Lobos (sem data)*  
*Letra e Melodia de B. Cellini*

## 26P

# ALÉRTA!

(RATAPLAN!)

(Canção dos Escoteiros)

Para côro a 2 vezes

Letra e Melodia de B. CELLINI

Arr. de H. Villa-Lobos

(s.d.)

MARCIAL  $\text{♩}$  SolM

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a 'MARCIAL' marking and a common time signature symbol, followed by 'SolM'. The melody is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with rests. The lyrics are written below the notes. The score includes various chord markings: SolM, SolM7, DóM, FáM, and DóM. The piece concludes with a final chord of SolM7.

Ra - ta - plan! Do ar - re - bol, - Es - co - tei - ro vê - dea Luz! Ra - ta -

plan! O - lhai - o Sol Do Bra - sil; que vos con - duz! Ra - ta - plan! Do ar - re -

bol, Es - co - tei - ro, vê - dea Luz! - Ra - ta - plan! O - lhai o Sol - Do Bra -

16 SolM7 DóM FáM DóM  
sil que vos con - duz! A - lér-ta,oh! es - co - tei - ros do Bra - sil, A - lér - ta! Er -

22 SolM SolM7  
guei para o Ide - al os co - ra - ções em flôr... A Mo - ci - dade ao sol da

28 SolM SolM7  
P' - tria já des - per - ta, A' Pá - tria con - sa - grai o vos - soe - ter - no a -



# CANÇÕES DE INSPIRAÇÃO FOLCLÓRICA E OUTRAS

## 27

### Nozani-ná

Canto dos Índios Parecis

1. Nozani-ná Ôrekuá Kuá Kazaêê, êê
2. Nozani-ná Ôrekuá Kuá
3. Nozani-ná têrahau ra hau
4. Oloniti niti
5. Notêrahau kozeto zá toza
6. Notêrá terá
7. Kená kiá Kiá
8. Nêêêná, êná
9. Uá lalô, lalô
10. Giráhalô halo
11. Uai!

*\* Recolhido por Roquette Pinto (1919)*

27P

**NOZANI-NÁ**  
Canto dos Indios Parecis

Recolhido  
por **Roquete Pinto**  
(1919)

The musical score is written in 2/2 time and consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/2 time signature, and a dynamic marking of *f*. It features a repeat sign with first and second endings. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sfz* and *(grito)*.

No - za ni - ná Ô - re - ku - á ku - á \_\_\_\_\_ Ka -

5  
za - ê - tê, ê - tê \_\_\_\_\_ No - za ni - na Ô - re - ku - á ku -

9  
á \_\_\_\_\_ No - za ni - ná tê - ra - hau ra - hau \_\_\_\_\_ O -

13  
lo - ni - ti ni - ti \_\_\_\_\_ No - tê - ra - hau ko - ze - to zá to -

17  
za \_\_\_\_\_ No \_\_\_\_\_ tê - rá tê - rá \_\_\_\_\_ ke - ná ki - á ki -

21  
á \_\_\_\_\_ Nê - ê - ê - ná ê - ná \_\_\_\_\_ U - á la - lô, la - lô \_\_\_\_\_ Gi -

26  
rá - ha - lô ha - lô \_\_\_\_\_ No - lô \_\_\_\_\_ U - ai!

## 28

# Estrela é Lua Nova

(Côro mixto a seco)

Genero de Makumba da epoca passada

1. Ê! Makumbabêbê! Ê! Makumbê! Ê! Makumbábá! Ê! Makumbê!
2. Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê.
3. O'ia makumbêbê
4. O'ia makumbaribá,
5. Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê.
6. O'ia makumbêbê
7. O'ia makumbaribá!

\* *Amb. por Villa-Lobos (1933)*

28P

ESTRELA É LUA NOVA

Genero de Makumba  
da epoca passada

(Côro mixto a sêco)

Popular

POCO ANIMATO  $\text{♩} = 100$

Amb. por H. VILLA-LOBOS

M. Sop.  
Cont.

Ten.  
Bari.  
Baixos

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Portuguese. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line with chords. Dynamics such as *sfz* and accents are used throughout. The score is divided into systems, with measures 4, 7, and 10 marked at the beginning of their respective systems.

**System 1:** *sfz* RéM Sim RéM Sim RéM *sfz* Sim  
Ê! Ma kum ba bê be Ê! Ma kum bê! Ê! Ma kum bá bá!\_

**System 2:** RéM Sim RéM Sim RéM Sim  
Es -  
Niá!

**System 3:** RéM Sim RéM Sim RéM Sim  
trel - la do céu é lu - a no - va cra - ve - ja - da de ou - ro ma kum bê - bê.

10 Mim LáM7/9 Mim11 LáM7/9<sup>3</sup> Mim LáM7/9

O' - ia ma kum - bê - bê. O' -

13 Mim11 LáM7/9 RéM Fá#M5-/7 RéM Fá#M5-/7

- ia ma kum - ba - ri - bá, Es -

16 RéM7 Fá#M5-/7 RéM7 Fá#M5-/7 RéM7 Fá#M5-/7

trel - la do céu é lu - a no - va cra - ve - ja - da de ou - ro ma kum - bê -

Nan! Nan! *(Simile)*

19 SolM Mim7 SolM D6M7 RéM Sim >

bê, \_\_\_\_\_ O' - ia ma-kum - bê - bê, O' -

22 Mim LáM7/9 RéM Sim RéM Sim

- ia ma kum - ba ri - bá!

25 RéM Sim RéM Sim RéM *p*

Niá!

*pp*

Boca fechada

*pp*

*f*

## 29

### O Canto do Pagé

(Baseado na música primitiva do aborígene brasileiros com fragmentos de ritmos da música popular hespanhola)

(a 3 vozes a seco)

1. Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!
2. Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum!
  
3. O' manhã de sol!
4. Anhangá fugiu.
5. Anhangá hê! hê!
6. ah! foi você!
7. quem me fez sonhar
8. para chorar a minha Terra!
9. Coaraci hê! hê!
10. Anhangá fugiu!
  
11. O' Tupan Deus do Brasil
12. que o céu enche de sol
13. de estrelas, de luar e de esperança!
14. O' Tupan tira de mim esta saudade!
15. Anhangá me fez sonhar com a Terra que perdi.
  
16. O' manhã de sol!
17. Anhangá fugiu.
18. canta a voz do rio
19. canta a voz do mar!
20. Tudo a sonhar
21. o mar e o céu o campo e as flores!
22. O' manhã de sol
23. Anhangá fugiu!
  
24. O' Tupan Deus do Brasil
25. que o céu enche de sol
26. de estrelas, de luar e de esperança!
27. O' Tupan tira de mim esta saudade!
28. Anhangá me fez sonhar com a Terra que perdi.

\* *Villa-Lobos (Rio, 1933)*  
*Letras de C. Paula Barros*

29P

# O CANTO DO PAGÉ

(Baseado na música primitiva do aborígene brasileiros com fragmentos de ritmos da música popular hespanhola)  
(a 3 vozes a sêco)

Letra de C. Paula de Barros

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1933

**DóM** **[Lám]**  
*Movimento de Marcha de Rancho* **DóM** **[Lám]**

SOPRANO.  
Meio SOP.  
Meio SOP grave.

CONTRALTO.

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features two staves: Soprano (top) and Contralto (bottom). Both are in 4/4 time with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Soprano part consists of a series of eighth notes, while the Contralto part consists of quarter notes. The lyrics are 'Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!' for the Soprano and 'Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!' for the Contralto. Chord markings 'DóM' and '[Lám]' are placed above the Soprano staff.

**SolM7** **[RéM]** *p* **SolM7** **[RéM]**

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features two staves: Soprano (top) and Contralto (bottom). Both are in 4/4 time with a piano (p) dynamic. The Soprano part consists of a series of eighth notes, while the Contralto part consists of quarter notes. The lyrics are 'Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!' for the Soprano and 'Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!' for the Contralto. Chord markings 'SolM7' and '[RéM]' are placed above the Soprano staff.

**DóM** **[Lám]** **DóM** **[Lám]**

O' ma - nhã de sol!  
O' ma - nhã de sol!

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

Detailed description: This block contains the third system of the musical score. It features two staves: Soprano (top) and Contralto (bottom). Both are in 4/4 time. The Soprano part has a melodic line with a slur over the first two measures, followed by quarter notes. The lyrics are 'O' ma - nhã de sol!' and 'O' ma - nhã de sol!'. The Contralto part consists of quarter notes. The lyrics are 'Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!' for the Soprano and 'Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!' for the Contralto. Chord markings 'DóM' and '[Lám]' are placed above the Soprano staff.

7 **DóM** [Lám] **SolM7** [RéM]

A - - - nha - gá fú - giu.  
A - - - nha - gá fú - giu.

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

9 **SolM7** [RéM] **SolM7/9** [RéM]

A - - - nha - gá hê! hê!  
can - - - taa voz do rio

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

11 **SolM7** [RéM] **DóM** [Lám]

ah! \_\_\_\_\_ foi vo - cê!  
can - - - taa voz do mar!

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

13 SolM7 [Ré] SolM7 [Ré]

Quem me fez so - nhar pa - ra cho -  
Tu - - - do a so - nhar o mar eo

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

15 SolM7 [Ré] DóM [Lám]

rar a mi - - - nha ter - ra!  
céu o cam - - - poeas flo - res!

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

17 DóM [Lám] DóM [Lám]

Coa - - - ra - ci hê! hê!  
O' ma - nhã de sol

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum! Dongondon! Tum! Tum!

19 **DóM5+** **FáM** **DóM5+**

A - - - nha - gá fu - giu!  
A - - - nha - gá fu - giu!

Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! \_\_\_  
Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don!

Tum! Dongondon! Tum! Tum! - Tum! Dongondon! Tum! Tum!

21 *p* **Lám** **MiM** **MiM7** <sup>3</sup> **Lám**

O' Tu - pan Deus do Bra - sil queo  
O' A - nha - gá fu - giu, fu - giu! hê! hê! O' ma - nhã de

24 **MiM** **MiM7** <sup>3</sup> **Lám** **MiM** **MiM7** <sup>3</sup>

céu en - che de sol dees - tre - las, de lu -  
sol! hê! hê! de sol! A - nha - gá fu - giu, fu - giu! Ah! \_\_\_

27 **Lám** <sup>3</sup> **MiM** **Rém** **Lám**

ar e dees - pe - ran - ça! O' Tu - pan ti - ra de  
\_\_\_ foi vo - cê que me fez so - nhar! Cho - rar a mi - nha Ter - ra Coa - ra -

31 **MiM7** **Lám** **Rém**

mim \_\_\_\_\_ es - ta sau da - de!... A - - - nha - gá me

ci - hê! hê! A - nha - gá \_\_\_\_\_ fu - giu, fu - giu! O' ma - nhã de

34 **Lám** **MiM7** **Lám** *Como FIM.*

fez \_\_\_\_\_ so - nhar com aTer - - - ra que per - di. *D.C. al*

sol A - nha - gá fu - giu! O' ma - nhã de sol! hê! hê! hê! hê!

## 30

### Saudação a Getúlio Vargas

1. Viva o Brasil Viô!
2. Salve Getúlio Vargas!
  
3. O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro
4. no chefe da Nação!
  
5. Viva o Brasil Viô!
6. Salve Getúlio Vargas!

\* *Villa-Lobos (Rio, 1938)*

30P

# SAUDAÇÃO A GETULIO VARGAS

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1938

**MODERATO**

Vi - va\_o Bra - sil \_\_\_\_\_

Vi - va\_o Bra - sil \_\_\_\_\_

Vi - va\_o Bra - sil \_\_\_\_\_

4 **RéM** **LáM** **V**  
Viô! Sal - ve Ge - tú - lio Var - gas! O Bra

Viô! Sal - ve Ge - tú - lio Var - gas! O Bra -

Viô! Sal - ve Ge - tú - lio Var - gas! O Bra -

6 **RéM** **SolM** **LáM**  
sil de - po - si - ta a sua fé sua es - pe - ran - ça e sua cer -

8 **LáM** **RéM** **LáM**  
te - za do fu - tu - ro no che - fe da Na - ção!... \_\_\_\_\_

10

RéM LáM

Vi - va, o Bra - sil \_\_\_\_\_ Viô!

Vi - va, o Bra - sil \_\_\_\_\_ Viô!

Vi - va, o Bra - sil \_\_\_\_\_ Viô!

12

RéM LáM RéM

Sal - ve Ge - tú - lio Var - - - gas!... Viô!

Sal - ve Ge - tú - lio Var - - - gas!... Viô!

Sal - ve Ge - tú - lio Var - - - gas!... Viô!

## OUTROS DOMUMENTOS (31 a 36)

# 31

## GIMNÁSIO DE ASSIS\*

### (OFICIALIZADO)

Apresentação feita pelo Prof. J. Augusto Bátholo, diretor do “Ginásio de Assis”, ao povo desta localidade da bandeira artística Villa-Lobos – Souza Lima, na noite da gloriosa jornada em 31 de agosto de 1931.

Exmos. Componentes da BANDEIRA ARTÍSTICA VILLA-LOBOS-SOUZA LIMA, Exmas. Sras. – POVO DE MINHA TERRA.

Aos meus colegas da comissão de recepção à “Bandeira Artística Villa-Lobos devo a honra de poder vos dizer o que lhes vai n’alma. Nomearam-me para vos lhes dizer o que lhes vai n’alma. Nomearam-me para salvar os visitantes de escol, visitantes patrícios, visitantes que somente o muito amor a uma causa poderia trazer a até este rincão do nosso amado Brasil. Só o amor a uma causa nacional, poderia fazer com que aqui estivesse um conjunto artístico de nomes brasileiros, já universalmente conhecidos e universalmente aplaudidos.

O Brasil caminha a passos de gigante para a realização do concerto universal e os nossos visitantes empunham a bandeira numa batalha da qual hão de sair vencedores. Seus nomes não precisavam, para serem definitivamente coroados pela celebridade, de vir até esta terra. Bastava o que já tem feito e os êxitos que tem obtido pelas platéias da velha Europa que encontrou em Villa-Lobos e em seus companheiros de jornada, artistas novos e de idéias novas e de novas realizações. Bastava-lhes, para serem celebridades os aplausos e as apoteoses de renovadores e revolucionados da arte na Europa. E que não tem eles feito pelo Brasil?

O que se diz do Brasil e dos seus talentosos artistas? E que propaganda para esta terra que já não é a terra dos selvagens antropófagos, com músicas de tambores surdos e de instrumentos rudimentares! É a realização do branco brasileiro, é a aclamação dum povo novo no nome dum punhado de artistas nossos. E, senhores, fugi do meu dever para cumprir outro dever... Deveria apresentar-vos a este bom povo trabalhador que, longe das comunidades das grandes cidades, está quase esquecido em sua existência pelos poderes públicos, embora seja lembrado pelos homens de boa vontade. Deveria tão somente fazer a apresentação deste conjunto de bandeirantes da arte musical do Brasil... mas será necessário que tal se dê? ...Estamos afastados do convívio das grandes cidades, mas não ignoramos o que por lá se passa... E assim Villa-Lobos, Souza Lima e são aqui, de sobejo, conhecidos. Não vos apresento a este povo que já vos conhece. Não vos apresento povo que já vos aclama... Não vos elogio, pois que já sois aqui elogiados e aplaudidos. O nome do conjunto artístico Villa-Lobos é universal e é do Brasil. Está no coração dos contemporâneos e já não há, do Sul ao Norte, e de Oriente para Ocidente, quem não conheça os artistas que agora aqui temos presentes. Levanto também meu hino, meu hosana, por esta Pátria linda que dá ao mundo, no concerto universal, sua cooperação – cooperação capaz e cabal... Cooperação que vence tudo, que realiza, que domina, depois de fecundar e dar novos motivos, tomando as notas musicais em notas mágicas que já muito dizem e que dirão mais e mais, à medida que o povo brasileiro se vá despertando e realizando... aplaudindo e trabalhando... exortando cívica e patrioticamente e inculcando na alma do sensível brasileiro o belo, o lindo, a magna arte pela qual se pode medir a evolução dum povo.

E, senhores, de pé! Convido-vos a uma salva de palmas como demonstração, que a mim foi delegado poderes de mandar em nome deste bom povo trabalhador a Villa-Lobos e seu conjunto artístico, que a mim foi delegado poderes de dar um abraço em nome do povo ao realizador patrício...

Recebe, artista, recebe, mágico da música, recebe, brasileiro, este abraço de admiração e estima deste grande povo...

---

\* Documento arquivado no Museu Villa-Lobos na Pasta 83 – div. Homenagens – HVL 05.02.02.

## 32

### EXORTAÇÃO\*

Soldados do Brasil, homens do Mar, Operários, Mocidade Acadêmica, Intelectuais, Educadores, Artistas, Almas Femininas, Juventude Brasileira, Classes Conservadoras e progressistas do Comércio, Indústria e Lavoura! Avante! Confiantes no futuro de nossa terra, sigamos avante, unidos todos, coesos, sem hesitar! Nesta Cruzada de ressurgimento da nossa pátria, atravessando a grande crise de evolução econômica, social e moral que abala o mundo inteiro, tenham por pioneira a mais poderosa e encantadora de tôdas as artes – a Música, a mais perfeita expressão da vida! Música que por meio de sons une almas, purificando sentimentos humanos, enobrecendo o caráter, elevando o espírito a um ideal mais completo! Como indicar êste guia seguro à Nação Brasileira do futuro?!!!

— Pela Voz Humana, pelo Canto Orfeônico!!! Propagado pelas Escolas Públicas o Canto Orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade!!! — «Não será um público inculto que irá julgar as artes e sim as artes que mostram a cultura de um povo». — A nação que não tem idéia exata de arte, não tem cultura, nem opinião própria, por conseguinte não tem sensibilidade para definir as mais raras manifestações da alma do povo.

---

\* VILLA-LOBOS, H. Exortação. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 115. 4.º v.

## 33

### APELO AO CHEFE DO GOVERNO PROVISÓRIO DA REPÚBLICA BRASILEIRA\*

No intuito de prestar serviços ativos ao meu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de por à disposição das autoridades administrativas todas as suas funções especializadas, préstimos, profissão, fé e atividade, comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade, quer em todo o Brasil, quer no estrangeiro, vem o signatário, por este intermédio, mostrar a Vossa Excelência o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e Ter para os nossos patrícios, não obstante sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte.

O momento, Senhor Presidente, parece propício para que Vossa Excelência possa mostrar com a ação e um gesto decisivos, o alto valor com que Vossa Excelência distingue os nossos artistas e a grande arte no Brasil.

Um e outro se acham em quase completa penúria, de um declive fatal, provocado pelas crises imprevistas e ininterruptas, que tem sacudido o mundo inteiro após a grande guerra.

Era preciso encontrar um meio prático e rápido para suavizar esta situação, evitar a queda do nosso nível artístico.

A solução única, acreditamos, foi finalmente encontrada! E nunca digam os incrédulos que para os grandes males não há remédios... Depois de muito amadurecer idéias e examinar fatos concretos, aplicados e extraídos de realidade em realidade, numa observação demorada e justa, resolvemos formular as sugestões que pedimos vênha para endereçar a Vossa Excelência. Possa, Excelentíssimo Senhor Presidente, como os eloqüentes argumentos aqui expedidos, ter constantemente presente em sua memória, a estatística de nossos artistas, quase inteiramente desamparados.

Como vem de ser mostrado a Vossa Excelência, acham-se desamparados para mais de trinta e quatro mil musicistas profissionais, em todo o Brasil, homens que representam, entretanto, pelos seus valores como artistas, quatro vezes os valores representativos pessoais, porque assim é e tem sido em todos os países, em todas as épocas, a diferença de valor intelectual de que se destaca do vulgar esta gente privilegiada. E a arte da pintura? a escultura? a dança elevada? Esta nem existe entre nós que seja uma afirmação; quanto a arte da dança elevada é justamente umas das que o Brasil poderia cultivar com superioridade sobre os demais países, porque é notória a beleza plástica da mulher brasileira; a flexibilidade dos nossos atletas; o ritmo singular e obstinado da nossa música popular; o amor que possuímos pelos livres movimentos físicos diante da nossa incomparável natureza; e o gosto pela fantasia delirante demonstrada, sobejamente, na predileção, quase maníaca, pelas festas do Carnaval carioca. E o nosso encantado Teatro Brasileiro? As nossas comédias, nossas óperas, nossos gêneros originais típicos e ingênuos? Porque, felizmente, a arquitetura, a poesia, a literatura, a filosofia, a ciência, a religião católica, outras seitas, preceitos e doutrinas aplicados ao nosso país, sempre têm encontrado um pequenino campo de explanação, conquanto que bem pouco cuidado pelos nossos governos passados. – E a música?

Peço ainda permissão para lembrar a Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo este que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição.

De modo que hoje, dia 1.º de fevereiro de 1932, espero que Vossa Excelência irá decidir, com acerto, a verdadeira situação das artes no Brasil. [...]

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às nossas artes, que Vossa Excelência é de fato o lutador consciente e realizador, tomando, incontinenti, uma realidade o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES.

E com isto Vossa Excelência terá salvo nossas artes e nossos artistas, que bendirão toda a existência de Vossa Excelência.

---

\* VILLA-LOBOS, H. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. p. 85. 7.º v.

## 34

### CURSOS DE ORIENTAÇÃO E APERFEIÇOAMENTO DO ENSINO DO CANTO ORFEÔNICO\*

Além dos Cursos para Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico, foram organizados os Cursos de Declamação Rítmica e Preparação ao Canto Orfeônico para as professoras de classes elementares, e professores de outras classes que queiram se inscrever espontaneamente tendo como principal finalidade despertar o interesse pela arte musical, divulgando assim o gosto por essa disciplina.

Os conhecimentos adquiridos nesses Cursos serão ministrados às classes elementares como base e preparo para o ensino técnico musical a cargo dos professores especializados.

#### PROGRAMA DO 1.º CURSO

(Declamação Rítmica e Califasia) (dicção)

- I – EXORTAÇÃO
- II – ATITUDE DOS ORFEONISTAS
- III – ALGUNS CONHECIMENTOS DA TEORIA DA MUSICA (Sinais de coloridos)
- IV – RITMO –
  - a { o ritmo com base da disciplina da vontade e como principal elemento da educação coletiva das escolas, no aproveitamento da declamação rítmica.
  - b { Ginastica para consciência do ritmo.
- V – COMPASSO – COMO DIVISÃO SIMETRICA DO TEMPO (ritmo)
- VI – DECLAMAÇÃO RÍTMICA DE FRASES PEDAGÓGICAS
- VII – DECLAMAÇÃO RÍTMICA DOS HINOS NACIONAIS
- VIII – DECLAMAÇÃO RÍTMICA DAS PRINCIPAIS CANÇÕES PATRIÓTICAS.
- IX – CALIFASIA E CALIFONIA
- X – A MUSICA COMO ELEMENTO INDISPENSÁVEL A’ VIDA, PROCESSOS DE DIVULGAÇÃO DE SUA UTILIDADE
- XI – PRÁTICA DOS PONTOS MENCIONADOS

#### PROGRAMA DO 2.º CURSO

(Curso de preparação ao canto orfeônico)

- I – EXORTAÇÃO
- II – ATITUDE DOS ORFEONISTAS
- III – RESPIRAÇÃO
- IV – SAUDAÇÃO ORFEONICA
- V – O RITMO COM BASE DA DISCIPLINA DA VONTADE COMO PRINCIPAL ELEMENTO DA EDUCAÇÃO COLETIVA DAS ESCOLAS, SERVINDO DE INTRODUÇÃO AO ENSINO DO CANTO ORFEONICO
- VI – O COMPASSO COMO DIVISÃO SIMÉTRICA DO TEMPO (RITMO) – COMFRONTO ENTRE AS FRAÇÕES COMPASSO E AS FRAÇÕES ORDINÁRIAS
- VII – RUDIMENTOS DE TEORIA DA MUSICA
- VIII – APLICAÇÃO DO DIAPASÃO E AFINAÇÃO ORFEONICA
- IX – DITADO CANTADO E DE RITMO (CURTO E FACIL)
- X – MANOSOLFA SIMPLES, FALADO E ENTOADO ENTRE CINCO NOTAS DA ESCALA (DE DO A SOL)

---

\* VILLA-LOBOS, H. *Programa do Ensino de Música*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937a. p. 69-71

- XI – DADOS SIMPLES DA HISTORIA DA MUSICA
- XII – A MUSICA COMO ELEMENTO INDISPENSAVEL A’ VIDA – PROCESSOS DE DIVULGAÇÃO DE SUA NECESSIDADE
- XIII – PRATICA DOS PONTOS MENCIONADOS;

Estes cursos, não visando propriamente o ensino de Música, procuram, apenas, dar a orientação que deve seguir o professorado para que, ao atingirem o 4.º ano, os alunos não encontrem dificuldades na prática da Música e Canto Orfeônico. Para especialização em música e canto orfeônico é necessário que o professor tenha completado os 4 Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, que poderão ser frequentados simultaneamente.

O 3.º *CURSO* (*CURSO ESPECIALIZADO DO ENSINO DE MUSICA E CANTO ORFEONICO*) – tem como principal objetivo estudar a música na sua evolução e nos aspectos atuais, bem como o desenvolvimento do programa do ensino nas escolas e a execução prática desse programa e a resolução de quaisquer outras questões de caráter técnico ou artístico. Algumas das aulas desses Cursos serão dadas por professores especialistas da ciência e da arte musical ao critério da SEMA.

O 4.º *CURSO* (*PRÁTICA ORFEONICA*) – dará oportunidade aos professores especializados continuarem a conhecer praticamente os novos e principais métodos de realização dos grandes e pequenos conjuntos vocais sob vários aspectos. Este curso será frequentado pelos professores já diplomados para o ensino de música e canto orfeônico nas escolas particulares. O Orfeão de Professores do Distrito Federal deverá se incorporar aos 3.º e 4.º Cursos.

# 35

## DOMINGO DE MÚSICA DOS OPERÁRIOS\*

OPERÁRIOS!!!  
PAREM! PAREM!  
DESCANSEM O CORPO!  
ALIMENTEM EM POUCOS MINUTOS O SEU ESPÍRITO, A SUA ALMA, NO DOMINGO DE  
MÚSICA DOS OPERÁRIOS, DIA 3 DE DEZEMBRO PRÓXIMO, ÀS 15:00 HORAS.  
CINQUENTA MINUTOS DE SENSACIONES ARTÍSTICAS!  
NO TEATRO JOÃO CAETANO NÃO HAVERÁ BILHETES, NEM PORTEIROS.  
AS PORTAS ESTARÃO ABERTAS DE LADO A LADO, COMO NUM VERDADEIRO TEMPLO.  
O OPERÁRIO IRÁ TAL COMO É NO SEU TRABALHO E TAL COMO VIVE NA SUA  
INTIMIDADE, PORQUE O SILÊNCIO SERÁ MANTIDO PELA PRÓPRIA EMOÇÃO.  
TRABALHADORES, VENHAM, POIS, ASSISTIR, AO MENOS COMO EXPERIÊNCIA, O  
QUE O “ORFEÃO DE PROFESSORES” LHES VAI OFERECER!  
ATÉ DOMINGO!

VILLA-LOBOS

---

\* Panfleto-convite para o concerto do Orfeão de Professores em homenagem aos Operários do Brasil.  
Documento arquivado no Museu Villa-Lobos: pasta 67, ed.civ.art./orf. prof. HVL 04.03.13.

## 36

### NOTAS EXPLICATIVAS PARA A EXECUÇÃO DO PROGRAMA DE MÚSICA E CANTO ORFEÔNICO DO CURSO PRIMÁRIO\*

A orientação pedagógica decorre essencialmente da identificação do professor com a elevada finalidade do ensino da Música e Canto Orfeônico. Compreendido, assimilado e principalmente sentido em todos os seus aspectos o que representa o canto orfeônico, o professor passará a transmitir aos seus alunos os conhecimentos constantes do programa.

#### CALIFASIA E CALIFONIA

Califasia – ciência de bem falar e Califonia – a de bem cantar, colaboram no ensino da declamação rítmica tão necessária ao canto orfeônico. Boa dição, perfeita articulação das palavras, aliadas à inflexão da voz, são fatores poderosos para o êxito da declamação rítmica, sobretudo para a reprodução e perfeita compreensão das palavras ou frases pronunciadas em conjunto.

#### DECLAMAÇÃO RÍTMICA

Precedendo o ensino de hinos e canções, é necessário dar a conhecer à classe, não só o *sentido* do texto a ser estudado, como o *valor* de cada palavra *dentro do ritmo* da música. Assim, a declamação rítmica age também como disciplinadora suave, obrigando os alunos à atenção necessária ao sinal de início, fazendo-os compreender a valiosa cooperação de cada um para o perfeito resultado do conjunto.

#### EXORTAÇÃO

Parte talvez a mais importante da pedagogia orfeônica, obrigatória em aulas de assunto inteiramente novo e inteligentemente empregado, quando os incidentes da vida escolar assim o indicarem, conduz à compreensão lucida, por parte do aluno, da razão de ser do ensino encetado. Incitar o aluno pelo amor à Pátria, à Mocidade Estudiosa, enfim, à nossa Gente. Explicar que o canto orfeônico é a educação do canto, cívica moral e artística. Mostra a verdadeira utilidade dos Hinos Patrióticos.

Explicar que os hinos devem ser cantados com patriotismo, convicção, entusiasmo e expressão – mas principalmente sem gritar, demonstrando que o cantar ou declamar os hinos disciplinadamente, representa uma Prece ao Brasil. Não serão por certo as mesmas palavras que da primeira à quinta série irão despertar o entendimento das crianças. Entretanto é indispensável tal compreensão. Historietas poderão ser usadas para as classes elementares, para o interesse e entusiasmo dos alunos.

#### ATITUDE DOS ORFEONISTAS

A atitude correta do orfeonista numa aula de canto orfeônico facilita a boa respiração e emissão do som. A posição do corpo, é necessário aliar-se a mais rigorosa atenção indispensável para a obtenção de um resultado eficiente. Pouco a pouco, os alunos terão compreendido que a disciplina é a base do canto orfeônico, e ainda que uma atitude correta e agradável, fator da estética individual, tem uma influência acentuada na estética do conjunto. O movimento, em conjunto, de levantar e de sentar, induz os alunos ao sentimento de ritmo, pois que ritmados são os sinais que determinam tais movimentos.

#### RESPIRAÇÃO

A respiração, no início do ensino do canto orfeônico, deve ser considerada mais como ação rítmica para preparo das cordas vocais, habituando-se à boa emissão dos sons, do que propriamente um exercício de dilatação do diafragma. É um processo preventivo de rouquidões, afonias, e outras afecções comuns nas primeiras horas do dia. Após esse exercício, far-se-á um exame das tendências musicais dos alunos, dividindo-se em três grupos: um de afinados, outro de meio afinados e o terceiro de desafinados ou dos que não tenham ainda noção do canto. Os exercícios de respiração, sendo uma disciplina que causa na primeira impressão um aspecto estranho, deverão ser aplicados com o máximo cuidado, atendendo a que os mesmos são suscetíveis de uma interpretação má por parte dos alunos, acarretando desinteresse e

---

\* VILLA-LOBOS, H. *Programa do Ensino de Música*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937a. p. 13-22.

desvio de atenção da classe, tão necessários ao bom resultado das suas execuções. São 6 as modalidades de respiração adotada:

- 1º. Respiração de descanso, isto é, natural feita à vontade.
- 2º. Respiração de disciplina, já com ritmo, feita, entretanto, naturalmente. E' êsse um dos principais exercicios.
- 3º. Com a mesma disciplina, emitindo som, mas sem cantar (suspiro). Este exercicio deverá ser feito em todas as vogais.
- 4º. Com ritmo e entoação.
- 5º. Definindo a nota e entoando.
- 6º. Entoação artística.

Êste ultimo só será empregado para se observar os alunos que tenham belas vózes artísticas, impostadas naturalmente, reservando-se, para êsses alunos, um cuidado especial. Como processo prático para se conseguir um conjunto de vózes infantis artísticas, o professor deverá lembrar aos alunos a maneira empregada por cantores celebres. Depois de realizados êsses exercicios de respiração, o professor selecionará as vózes pelo timbre, classificando-as segundo a extensão. O professor deverá explicar, de um modo geral, como se deve colocar, numa sala de concerto ou ao ar livre, um côro orfeônico.

#### CLASSIFICAÇÃO E SELEÇÃO DE VOZES

O professor, ao classificar as vózes, deverá mostrar ligeiramente aos alunos, por meio de confrontos, de uma maneira prática e inteligente, a diferença das vózes classificadas. Na seleção das vózes dos alunos, o professor deverá ter o cuidado de selecionar os afinados e desafinados, recomendando a êstes ultimos que procurem ouvir sempre, com muita atenção, o cantar dos alunos afinados, pois que a simples audição é elemento precioso para aquisição, em pouco tempo, de qualidades necessarias para a emissão afinada e clara dos sons.

#### SAUDAÇÃO ORFEÔNICA

A saudação orfeônica é um gesto simbolico de mão aberta, colocada á altura do ombro ou da cabeça, numa continencia rapida que serve para precisar o inicio da rigorosa disciplina que requerem todos os conjuntos vocais nas escolas. Pelas circunstâncias em que foi creado, o sinal da mão espalmada tem varias significações:

- 1.<sup>a</sup> – sob o ponto de vista técnico, é um sinal de solfejo mimico (monosolfa), que representa a nota Sol.
- 2.<sup>a</sup> – Mostra sinceramente a generosidade brasileira, sempre “mão aberta”.
- 3.<sup>a</sup> – Mostra que todos têm a inicial da palavra “Musica”, na palma da mão.
- 4.<sup>a</sup> – E' um gesto que simboliza uma apoteóse ao Sol.

A saudação à Bandeira Nacional será feita com a mão esquerda, enquanto a direita empunhar a bandeira. A saudação ao Representante de alguma nação que dê o nome à escola, é feita do modo contrario: a bandeira na mão esquerda e a saudação com a mão direita.

Da Saudação Orfeonica, surgiu a Saudação à Alegria, que é um movimento simultaneo dos dois braços levantados, após a primeira saudação, agitando as mãos no alto da cabeça como azas de passaros. E' um bom exercicio de ginastica, de real vantagem para a ampliação do folego dos cantores. A saudação com Efeitos Plasticos Orfeonicos é feita com fráses curtas, cujas silabas são distribuidas em grupos de 4 e applicadas separadamente em cada naipe de 4 vózes, que formam o processo de “afinação orfeonica”.

As fráses podem ser compostas em homenagem a fatos e pessoas ilustres, sendo pronunciadas num ritmo vago, silaba por silaba, destacadamente no começo, aumentando pouca a pouca de movimento e sonoridade, até se unir seguidamente, deixando perceber, com clareza, o sentido das fráses, em regular movimento ritmico, com grande sonoridade e muito entusiasmo. Na ultima silaba de cada frase, para terminar, faz-se um efeito exagerado de “sirene”, com muita alegria e discretamente, segundo o sentido das fráses. Devem ser feitos simultaneamente, com diversos movimentos de braços, seguindo com a maxima atenção os do regente. São êsses movimentos plasticos dos braços, representados da seguinte maneira:

a) (Referente à Bandeira) – Braços levantados verticalmente, mão abertas e dedos bem unidos, formando em seguida com as mãos um ângulo sobre os braços, gesticulando com presteza, dando a impressão de bandeirinhas.

b) Levantar subitamente os braços firmes, com as mãos e dedos bem abertos, voltados para dentro, abaixando os braços lentamente, com uma pequena oscilação dos dedos (impressão de terror).

c) Levantar os braços naturalmente e gesticula-los em fôrma de cruz, de lado a lado, sempre acompanhado a dinamica.

#### AFINAÇÃO ORFEÔNICA

O professor falará sobre o diapasão, mostrando sua utilidade. Falará sobre a afinação orfeonica explicando que a prévia afinação dos conjuntos orfeonicos é tão necessaria quanto a dos instrumentos por ocasião da execução de qualquer trecho musical. Para os alunos que não tenham nenhum conhecimento de musica, a afinação orfeonica deve ser feita, primeiramente, em uníssono, repetidas vezes, com as vogais e boca fechada, o mais pianissimo possivel. O pianissimo, na afinação orfeonica, tem por fim obrigar o aluno a desenvolver seus órgãos auditivos para mais clara percepção da qualidade do som e nome da nota. Para os alunos que tenham conhecimentos rudimentares de teoria, a afinação deverá ser feita em acordes. Nos conjuntos orfeônicos masculinos, os baixos darão a fundamental, os baritonos a 3.<sup>a</sup>, os tenores a 5.<sup>a</sup> e os tenorinos a 8.<sup>a</sup> do acôrde.

Nos conjuntos infantis, havendo apenas contraltinos e sopraninos, a afinação orfeonica poderá ser feita do seguinte modo: dividem-se os contraltinos e sopraninos em dois grupos cada um, sendo que o primeiro grupo entoará a fundamental (que poderá ser no maximo o sol grave do 3.<sup>o</sup> espaço inferior da clave de sol); o 2.<sup>o</sup> grupo a 3.<sup>a</sup>; o 1.<sup>o</sup> grupo dos sopraninos a 5.<sup>a</sup> e o 2.<sup>o</sup> a 8.<sup>a</sup> do acôrde. Nos conjuntos femininos de adultos, a afinação poderá ser feita de dois modos: os contraltos se dividirão em 1.<sup>o</sup> e 2.<sup>o</sup>, dando o 1.<sup>o</sup> fundamental, o 2.<sup>o</sup> a 3.<sup>a</sup>, meio soprano a 5.<sup>a</sup> e o soprano a 8.<sup>a</sup> do acôrde; ou então: os contraltos a fundamental; meio-sopranos graves a 3.<sup>a</sup>, meio-sopranos agudos a 5.<sup>a</sup> e sopranos a 8.<sup>a</sup> do acôrde.

#### EFEITOS DE TIMBRES DIVERSOS NO ORFEÃO

A afinação orfeonica com algumas modificações e variantes, produz efeitos diversos: Assim, se se tomar uma nota qualquer de uma escala e cantar em uníssono a palavra “vuff”, ter-se-á o efeito orfeonico imitativo do vento. Para se obter um bom efeito de timbres do som da “boca fechada”, deve-se usar o seguinte processo: vocalizar em ritmos de notas destacadas, articuladas com um “sforzando” e “piano subito”, na silaba “tum”. Aproveitando o efeito do “piano subito”, que fica vibrando na silaba “um”, conseguir-se-á um timbre semelhante ao que se obtem com a boca fechada, com as vantagens de ser mais forte, ter maior duração e não cansar o orfeonista.

#### MÚSICA POR AUDIÇÃO

O professor cantará uma canção curta e facil, que depois de ouvida varias vezes pela classe, deverá ser entoada corrétamente pelo conjunto. A maneira empregada no ensino da musica por audição, muito inflúe no resultdo obtido. O trecho a ser ouvido pelos alunos deverá ser entoado sempre em “pianissimo”, o que concorre para desenvolver-lhes a atenção, tão necessaria ao exito do ensino, fazendo-lhes sentir no conjunto de vózes, harmonias estranhas e agradaveis ao ouvido. Além disso, os alunos se habituarão a cantar propriamente, corrigindo-se assim o velho vicio da *gritaria*, tão comum entre a petizada. Para o professor, é de particular vantagem, atendendo-se a que os sons emitidos em pianissimo não prejudicam os órgãos vitais.

Sob o ponto de vista da finalidade e interpretação estética dos hinos e canções patrioticas, em todos os cursos, o professor deverá observar dois criterios na fôrma de ensinar estes generos de composição musical:

1.<sup>o</sup> – quando forem interpretados como uma oração civica-patriótica, os córos cantarão em uníssono a principal melodia;

2.<sup>o</sup> – quando o forem como demonstração artistica, estas mesmas musicas serão cantadas a duas vózes, sendo a segunda voz em contracanto.

Em ambos os criterios os alunos deverão ficar conhecendo perfeitamente não só a primeira como a segunda voz, para que melhor possam sentir a necessidade de se estabelecer afinidade simpatica entre elas, como tambem para se prêver a possivel transformação dos timbres e registros das vózes das crianças, quando em época de transição de idades. Estes generos de musicas, na maioria das vózes e de preferencia, deverão ser ensinados e cantados a sêco, para que os alunos não só se habituem ao diapasão do som sem o auxilio de nenhum instrumento, como tambem para que melhor se lhes desperte a consciencia do som e da harmonia das vibrações simpatica num conjunto de vózes.

Ao ensinar a segunda voz, si esta tiver uma tessitura muito baixa para o registro natural de alguns alunos, o professor deverá ensaia-los transportando dois ou tres semitons acima da tonalidade escrita, até poderem cantar com desembaraço e não se perturbarem com a principal melodia (1.<sup>a</sup> voz), que deverá ser conjugada simultaneamente. Este processo, porém, será aplicado como exercicios e ensaios do segundo canto de uma canção, com o grupo de alunos que deverão cantar o primeiro canto da mesma

canção. No caso contrário, ou melhor, ao se ensinar o primeiro canto a um grupo de alunos que deverão cantar o segundo canto, o transporte de tonalidade serão de dois ou tres semitons abaixo.

#### TEORIA MUSICAL APLICADA

Para os alunos que ainda não tenham conhecimentos musicais, far-se-á apenas um ligeiro estudo de teoria aplicada, empregando meios práticos e acessíveis a qualquer grau de inteligencia. Historietas, jogos recreativos e manosolfa serão ótimos auxiliares para a compreensão de rudimentos de teoria sempre aplicados á canção em estudo. Explicar que *teoria musical aplicada* é aquela que só é usada na pratica e a *transcendente* é a que se afirma e que é empregada cientificamente.

Sobre *teoria aplicada* deve ser dado apenas o que o programa determina, de modo rudimentar, com metodos e demonstrações faceis, emprego do Manosolfa, e a *teoria transcendente* ficará para os anos mais adiantados do curso secundário. Para os alunos que tenham alguns conhecimentos de musica, o professor explicará ainda, de um modo muito prático e aplicado, a clave, notas, valores, pausas, compassos, acidentes, escala modelo, intervalos, ritmo, etc. O professor fará com que os alunos, desde o inicio do ensino, percebam e sintam a necessidade da interpretação dos hinos e canções em preparo, podendo mesmo fazer alguns exercicios especiais de colorido.

#### MANOSOLFA

Manosolfa, como a palavra indica, é o solfejo por meio de sinais com as mãos. Deve ser dado principalmente como elemento preponderante para fixar a atenção dos alunos, uma vez que requer a constante observação dos movimentos diversos das mãos do professor. Obtem-se, com êsse processo, a disciplina natural, tão necessaria ao ensino de canto orfeonico. O manosolfa divide-se em falado, entoado, simples e desenvolvido.

O primeiro deve ser empregado para reter os nomes das notas e nomeá-las disciplinadamente a um determinado movimento da mão do professor. O seu fim é principalmente acostumar os alunos á disciplina do conjunto. Logo que êles conheçam, mais ou menos, os nomes correspondentes aos sinais da mão, o professor passará à entoação das notas, empregando, assim, o *manosolfa entoado*. O manosolfa é *simples* quando o solfejo é em unissimo. E' *desenvolvido* quando é feito a duas e tres vózes, empregando-se sinais convencionais para determinar acidentes, escalas ascendentes e descendentes, repetição de notas, etc.

#### DADOS SIMPLES DA HISTORIA DA MUSICA

Desde as classes elementares, o professor fará alguns comentarios accessivies ás crianças sobre os autores das musicas em preparo, contando-lhes passagens interessantes da vida dêsses artistas, a fim de conseguir, por êsse meio, despertar-lhes o interesse pelos assuntos musicais. Estas palestras serão curtas e terão lugar sempre que o momento assim o indicar e, especialmente, ao ser iniciado o estudo de um novo hino ou canção.