

O canto orfeônico: uma breve análise do ponto de vista pedagógico-musical e político

Paulo Roberto de Oliveira Coutinho¹
Colégio Pedro II
paulobass2000@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo consiste em apresentar uma breve análise sobre o canto orfeônico dirigido por Heitor Villa-Lobos, diante dos aspectos políticos, ideológicos e pedagógicos musicais. A partir de um levantamento de produções acadêmicas ligadas à temática, buscamos um diálogo reflexivo diante dos principais pontos relacionados ao ensino de música na escola pública da primeira metade do século XX, destacando as consonâncias com o pensamento político guiado pelo regime do Estado Novo.

Palavras-chave: Canto Orfeônico; Villa-Lobos; Estado Novo.

Abstract: This article presents a brief analysis of the project of *Canto Orfeônico* directed by Heitor Villa-Lobos, in the political, ideological and pedagogical aspects of music. Based on a survey of academic productions related to the theme, we seek a reflexive dialogue in front of the main points related to the teaching of music in the public school of the first half of the twentieth century, highlighting the consonances with the political thinking guided by the New State regime.

Keywords: Project of *Canto Orfeônico*; Villa-Lobos; New State Regime.

Resumen: Este artículo consiste en presentar un breve análisis sobre el canto orfeónico dirigido por Heitor Villa-Lobos, ante los aspectos políticos, ideológicos y pedagógicos musicales. A partir de un levantamiento de producciones académicas ligadas a la temática, buscamos un diálogo reflexivo ante los principales puntos relacionados a la enseñanza de música en la escuela pública de la primera mitad del siglo XX, destacando las consonancias con el pensamiento político guiado por el régimen del Estado Novo.

Palabras clave: Canto Orfeónico; Villa-Lobos; Estado Nuevo.

Introdução

A primeira metade do Século XX no Brasil é marcada por um cenário de grandes mudanças no plano social, político e cultural da sociedade brasileira. As diferentes formas de compor, ensinar, aprender e compreender a música como fenômeno estético, expressivo e cultural, guiam pensamentos e preocupações em torno

¹ Professor de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Colégio Pedro II (RJ), na área de Educação Musical, lotado do Colégio Pedro II – campus Tijuca I. Doutorando em Música, Linha de Pesquisa Ensino e Aprendizagem em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Música (Educação Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Licenciado em Música pela mesma Universidade. Foi professor do Instituto Benjamin Constant (IBC) de 2009 a 2011. Pesquisas e publicações giram em torno de processos de ensino e aprendizagem em música, didática da música, prática de conjunto e educação musical na diversidade.

de uma produção artística musical que venha a traduzir a ideia de uma identidade nacionalista circunscrita em ideais de construção de um projeto de nação brasileira, com base em valores que circulavam no início do século XX no país.

Com foco sobre o projeto de canto orfeônico implantado por Heitor Villa-Lobos nas escolas do Brasil na década de 1930, este estudo apresenta uma breve análise sobre esse projeto, observando as concepções do plano didático, pedagógico e político; sobre o fazer musical e sobre relações entre o projeto e a política dirigida pelo regime do Estado Novo vigentes.

Para tal discussão, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre estudos que abordam o canto orfeônico nas escolas em diferentes aspectos, dentre eles destacamos: Fuks (1991), Lisboa (2005), Rocha (2012), Paz (2013), Silva (2013), Júnior (2011), Noronha (2009), Penna (2012, 2013) e as revistas *Presença de Villa-Lobos* volumes 5, 10 e 13 consultadas no Museu Villa-Lobos (MVL). Estes estudos subsidiaram as principais ideias a respeito do canto orfeônico e sua origem, bem como os aspectos ligados ao contexto político e histórico do Brasil da época e as principais medidas tomadas por Villa-Lobos na construção e na sistematização da proposta de ensino da música nas escolas públicas do Brasil. Outro aspecto importante que problematizamos, é a construção da ideia de que Villa-Lobos foi o pioneiro do canto orfeônico no Brasil.

O Canto Orfeônico

De acordo com Ana Lamego de Moraes Sarmiento, em uma palestra proferida em 1942, o termo orfeão deriva-se de Orfeu, “o gênio da música que, segundo a mitologia grega, com a suavidade de seu canto, tudo dominava, conseguindo até penetrar nos infernos” (SARMENTO, 1977, p.30). Em 1833, segundo a autora, a palavra orfeão ligada ao coro, foi pela primeira vez aplicada por Luiz Bouquillon Wilhem, diretor de canto das escolas de Paris. Desde então o termo orfeão passou a ser utilizado para designar grupos vocais de alunos, professores, militares, etc (SARMENTO, 1977).

O estudo de Noronha (2009) reforça esta ideia, mostrando que este modelo de canto orfeônico foi implantado nas escolas francesas no início do século XIX, com ênfase em estudos da leitura e da escrita musical, juntamente com o uso do canto de hinos e marchas como repertório de base. Tanto a experiência francesa quanto a

brasileira, tem em comum o fato de essas propostas atenderem à necessidade de criar uma identidade nacional enquanto nação, em que pese às concepções vigentes e particulares das duas experiências.

De acordo com Santos (2012) e Lisboa (2005), no início do século XX, ocorrem movimentos que desencadeiam a prática do canto orfeônico em São Paulo, por intermédio de João Gomes Júnior, Fabiano Lozano, Lázaro Lozano, Carlos Alberto Gomes Cardim, dentre outros. Por meio de seus estudos realizados na Europa, João Gomes Júnior desenvolve inovações no campo do ensino da música por meio do seu *método analítico*, em obra de 1915 com Carlos A. Gomes Cardim, relacionando-o com premissas dalcrozianas juntamente com a influência do movimento da Escola Nova (FUKS, 1991).

Somente no início da década de 1930 um projeto de canto orfeônico foi protagonizado por Villa-Lobos com todo o apoio do então presidente do Brasil Getúlio Vargas (SARMENTO, 1977). Por tanto, tendo Anísio Teixeira como secretário de educação, foi decretado a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), para a implantação do canto orfeônico de modo a fornecer diretrizes para o desenvolvimento do programa, tais como material didático, subsídios para formação de professores, grade curricular, dentre outros (LISBOA, 2005).

Assim, em 18 de abril de 1931 o decreto número 18.890 tornava obrigatório esse ensino para todas as escolas do Rio de Janeiro (antigo Distrito Federal) e de acordo com o decreto 24.794 de 14 de julho de 1934, o programa se estende às escolas primárias e secundárias de todo o país (OLIVEIRA, 2011; PENNA, 2012). Embora a legislação de 1934 aponte esta perspectiva de abrangência nacional, as ações vilalobianas já se faziam notar em outros estados do Brasil antes da promulgação deste decreto. A lei só veio ratificar o que já vinha sendo implementado em outras regiões. De acordo com Lisboa (2005) algumas práticas orfeônicas em São Paulo se mantinham, assim como em Minas Gerais. Este autor traz também citação de Beuttenmuller com referência à prática orfeônica no estado de Pernambuco iniciada em 1930, por intermédio do educador Fabiano Lozano, trabalho que posteriormente foi continuado pela professora Ceição de Barros Barreto (BEUTTENMULLER apud LISBOA, 2005).

Na Paraíba, por exemplo, o canto orfeônico foi representado e dirigido pelo professor Gazzi de Sá. O programa foi instituído em 26 de abril de 1932, chegando a receber, pelo decreto nº 948, de 12 de março de 1934, o Orfeão Escola do Estado, uma instituição que recebia professores e preparava-os para o ensino do canto orfeônico no

estado da Paraíba, auxiliando o professor Gazzi de Sá (SILVA, 2013). Enquanto no Rio de Janeiro foi criada a SEMA, na Paraíba instituiu-se a Superintendência de Educação Artística (SEA), concretizada pela lei nº 16, de 13 de dezembro de 1935.

Neste cenário, Villa-Lobos implantou o Orfeão dos Professores como grupo coral para cumprir finalidades de interesse educativo, cívico-disciplinar (NÓBREGA, 1970; ROCHA, 2012; PAZ, 2013). Anos mais tarde, criou o Conservatório de Canto Orfeônico pelo decreto lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942, assinado pelo presidente Getúlio Vargas destinado especificamente à formação de professores para a educação musical da juventude, procurando contemplar o ensino da música em todo o território nacional. Assim, a SEMA passou a articular cursos de curta duração para a formação de professores de outros estados de modo garantir a prática orfeônica em outras regiões. Na pesquisa de Lisboa (2005) sobre o canto orfeônico, o autor relata que com o tempo pôde-se notar a expansão do programa para os estados do Pará, Pernambuco, Paraíba, Minas Gerais, Espírito Santo e Sergipe. Apesar da autora não aprofundar maiores questões relativas ao desenvolvimento das práticas orfeônicas nesses estados, podemos observar que as ideias orfeônicas abrangeram diferentes regiões do Brasil.

O canto orfeônico e o Estado Novo

O Brasil nas décadas de 30 e 40 passou por uma enorme mudança no desenvolvimento com base na industrialização, implicando em transformações em diversos setores, sobretudo na educação. Com o golpe político ditado por Getúlio Vargas em 1937, inicia-se o regime do Estado Novo, um período autoritário caracterizado por movimentos de ressignificação e valorização de todos os símbolos nacionais, bem como a bandeira, os hinos, os selos nacionais, etc (OLIVEIRA, 2011). A nova constituição outorgada neste período liquidava a pluralidade sindical e o federalismo, permitindo ao governo punição de funcionários públicos contrários ao regime (FUKS, 1991). Quanto à educação, a lei mantinha princípios de civismo e procurava dar ênfase ao trabalho manual como caráter obrigatório, como traz o artigo nº 131:

A educação física, o ensino cívico e o de trabalhos manuais serão obrigatórios em todas as escolas primárias, normais e secundárias, não podendo nenhuma escola de qualquer desses graus ser autorizada ou reconhecida sem que satisfaça aquela exigência (BRASIL, 1937).

Pelo texto da própria Constituição, fica evidente o caráter político-educacional neste período. De acordo com Fuks (1991), fica explícita, a preocupação do governo em garantir a visão nacionalista e, ao mesmo tempo, garantir a preparação da mão-de-obra qualificada para as exigências do mercado capitalista. Entende-se que tal orientação não “visava contribuir diretamente para a superação da dicotomia entre trabalho intelectual e manual, uma vez que se destina às classes menos favorecidas” (FUKS, 1991, p. 129).

Juntamente a este regime político, ganhava força no Brasil, um grupo de educadores que pregavam uma educação que pudesse abranger as camadas mais populares da sociedade. Neste período, o problema do analfabetismo passa a ser percebido com mais nitidez pelos próprios educadores. Nesse contexto ganhou espaço o movimento conhecido como Escola Nova, representado por intelectuais como Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira e que exerceu importância na gestão e formulação de novas diretrizes educacionais para o país (RIBEIRO, 1998; LEMOS, 2011). De acordo com Fuks (1991), o movimento escolanovista compreendeu a importância do Estado em garantir o acesso à educação pública para todos de forma gratuita e obrigatória para ambos os sexos e sem vínculos religiosos.

Neste cenário, novas diretrizes políticas e culturais foram traçadas, apontando ao Brasil rumos decisivos, utilizando a música como meio de formação e de renovação moral, cívica e artística.

Sentimos que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E resolvemos iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crenes de que o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio das forças coordenadoras do Governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos ineludíveis de sólida realização (VILLA-LOBOS, 1991, p. 10).

Fica evidente a forte relação entre Villa-Lobos e o governo, no intuito de promover ações educacionais seguindo os princípios nacionalistas presentes no regime do Estado Novo. Ana Lamego de Moraes Sarmiento, em sua palestra proferida em 1942, aponta a importância da música como uma ferramenta de suporte aos princípios de civismo, disciplina e nacionalismo reforçando este ideal pregado pelo governo Vargas.

E a música, com sua arrebatadora harmonia, integrando a cultura de nosso povo, é o complemento indispensável à admirável obra de civismo que desejamos desenvolver no espírito da criança. É o canto orfeônico o maior expoente com que podemos representar a música. Dado seu grande poder de coesão e de disciplina, é como um perfeito

buril que, manejado por hábil artista, vai esculpindo no espírito infantil o gosto, o caráter e o civismo, fatores indispensáveis á função social da escola (SARMENO, 1977, p.29).

Este recorte retrata como o canto orfeônico e a escola, faziam parte de toda uma estrutura ideológica e política da época, legitimando a interferência das ideias do governo no plano educacional e, neste caso específico, no ensino da música. Logo, entende-se o canto orfeônico, assim como a escola, um instrumento com finalidades claras de manter no ambiente escolar o sentimento cívico, de solidariedade e de disciplina, ou em outras palavras: “controlar como o canto e a música serão ensinados e utilizados para que possam cumprir adequadamente aquelas funções que lhe cabem” (PENNA, 2012, p.1.443). Mesmo reconhecendo a importância da cultura da música universal em todos os seus aspectos históricos, técnicos e estéticos para a formação artística, Villa-Lobos encarava o canto orfeônico nas escolas como um forte mecanismo para a formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva (VILLA-LOBOS, 1991).

É oportuno ressaltar que nesta mesma época, aconteciam respectivamente na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e no Conservatório Brasileiro de Música, cursos de iniciação musical ofertados por educadores musicais, tais como Antônio Sá Pereira e Liddy Chiaffarelli Mignone, no Rio de Janeiro. Ambos desempenhavam importante papel com a criação de um curso de iniciação musical, destinado a crianças de 5 e 6 anos, em 1937. De acordo com Rocha (2012) esse curso adotou uma metodologia adequada e específica para essa faixa etária ao adaptar as ideias renovadoras do músico e educador musical suíço Émile Jacques-Dalcroze. O curso priorizava a consciência sonora, a vivência estética musical e o movimento corporal para o aprendizado da música.

Portanto, é cabível ressaltar que enquanto Villa-Lobos difundia o canto orfeônico nas escolas públicas, a iniciação musical ocupava também espaço no Rio de Janeiro. Neste sentido, enquanto o canto orfeônico abrangia o âmbito da escola pública através dos aspectos de civismos e disciplina coletiva com propósitos de atingir a massa populacional, a proposta da iniciação musical, inicialmente ocupava a escola vocacional. Posteriormente passou a ser empregada nas escolas privadas de educação infantil - na época denominada como jardim de infância - em virtude da forte contribuição de Liddy Mignone na formação de professores de música, por meio da

elaboração do curso de formação de professores no Conservatório Brasileiro de Música (ROCHA, 2012; PAZ, 2013).

De acordo com Paz (2013) e Rocha (2012) o trabalho de Liddy Mignone estava calcado sob as influências do conhecimento da psicologia ao ensino da música, prezando pelo reconhecimento das diferenças individuais e na construção de uma disciplina espontânea a partir do lúdico, fato marcado pelo pensamento escolanovista, em busca de um caráter de renovação pedagógica. Rocha (2012) ainda reforça uma possível incompatibilidade da iniciação musical para uma escola pública identificada com o projeto do canto orfeônico. Como discute a autora, o canto orfeônico abrangia princípios de unificação de “alunos em um só canto, em um só tempo, não podendo aceitar uma metodologia que se propunha a atender diferenças e a valorizar tempos individuais” (ROCHA, 2012, p.148).

Além desse aspecto, a autora fomenta que os diplomas conferidos nos cursos do Conservatório Brasileiro de Música para os professores de iniciação musical não os habilitava para atuar nas escolas públicas por via de concurso público, mesmo com o reconhecimento do MEC. Apenas os diplomas proferidos pelo Conservatório do Canto Orfeônico eram aceitos (ROCHA, 2012)².

Não pretendemos aprofundar este assunto, mas é notável a presença de forças políticas na proposta do canto orfeônico com interesses de popularizar o ensino da música de forma massificada, utilizando uma linguagem impregnada pelos princípios da consciência coletiva de forma homogênea, favorecendo e fortalecendo a ideia de nação. Ao mesmo tempo esta postura impedia outras formas de enxergar o ensino da música formulado a partir de premissas que não iam de encontro com o pensamento do governo.

O programa pedagógico-musical do canto orfeônico

Em suas viagens para a Europa na década de 1920, Villa-Lobos se deparou com um cenário bastante diferente do que estava sendo apresentado no Brasil. Ao retornar ao Brasil, depois de sua segunda estadia no continente europeu, deparou-se com uma realidade musical em que a preferência da sociedade, em sua maioria se restringia ao

² Para maior aprofundamento sobre o assunto, consultar em ROCHA, Inês de Almeida. Que mistura é esta Villa! Digno de um estudo muito profundo! Algumas aproximações e distanciamentos entre as propostas de educação musical de Liddy Chiaffarelli Mignone e Heitor Villa-Lobos. In: 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos. ECA/USP, São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012. p.134-159.

que vinha do exterior bem como a música, pintura, escultura, modas, certos hábitos e etc. Neste sentido, Villa-Lobos insistia que para “amar com sinceridade o Brasil deve-se reconhecer e experimentar, ao menos, a cultura e civilização estrangeiras, para controlar a formação da personalidade nacional” (VILLA-LOBOS, 1991, p.12). Assim, para efetivamente adotar um programa de ensino musical seria necessário pensar em como sistematizar, como orientar, qual metodologia seguir e que repertório mais adequado utilizar, valendo-se das características do povo brasileiro.

Portanto, com esse intuito foi organizado o canto orfeônico nas diferentes escolas públicas com o objetivo de zelar pela execução correta dos hinos oficiais e incentivar o gosto pelas demais canções de caráter cívico e artístico (VILLA-LOBOS, 1991). Logo, como norteador do trabalho pedagógico empregado, Villa-Lobos fez uso do folclore como um indispensável recurso ao ensino da música. Para uso nas escolas, foi organizada uma coletânea de documentos musicais selecionados denominados como Guia Prático, dividido em seis volumes, como expõe o quadro³ abaixo:

Quadro 1: Relação de títulos dos volumes do Guia Prático

| | | |
|------------------|----------------------------|--|
| <i>1º volume</i> | “Recreativo Musical” | <i>137 canções infantis populares, cantadas pelas crianças brasileiras, e cânticos e canções</i> |
| <i>2º volume</i> | “Cívico Musical” | <i>Hinos nacionais e estrangeiros; canções escolares e patrióticas</i> |
| <i>3º volume</i> | “Recreativo Artístico” | <i>Canções escolares nacionais e estrangeiras</i> |
| <i>4º volume</i> | “Folclórico Musical” | <i>Temas ameríndios, mestiços, africanos, americanos e temas populares universais</i> |
| <i>5º volume</i> | “Livre escolha dos alunos” | <i>Músicas selecionadas com o fim de permitir a observações do progresso, da tendência e gosto artístico, revelados na escolha feita pelo aluno, das músicas adotadas para este gênero de educação</i> |
| <i>6º volume</i> | “Artístico Musical” | <i>Litúrgica e profana, estrangeiras, nacionais, gêneros acessíveis</i> |

VILLA-LOBOS, H. *Guia Prático para educação artística e musical: estudo folclórico musical/* Heitor Villa-Lobos; [textos e pesquisa] por: Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza, Maria Clara Barbosa. – Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009.

³ Este quadro foi retirado do próprio Guia Prático reeditado em 2009 (VILLA-LOBOS, 2009).

A confecção do 1º volume, com peças adequadas para o universo infantil, tinha como objetivo central, orientar os jovens sobre a fisionomia sonora do Brasil, por meio do seu rico patrimônio folclórico por meio do canto coletivo, como reforça Paz:

esse seria o ponto inicial para a formação de uma consciência musical brasileira, além de sua prática propiciar o desenvolvimento de elementos considerados essenciais à formação musical (senso rítmico, consciência melódica e harmônica e senso estético) (PAZ, 2013, p. 18).

Os pesquisadores Manoel Aranha Corrêa do Lago e Sérgio Barboza comentam na reedição do Guia Prático no ano de 2009, que sua proposta se insere a partir da influência de compositores e educadores que foram expoentes na década de 30, bem como, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Zoltan Kodaly, Carl Orff e o próprio Bela Bartok. De acordo com os pesquisadores, a intenção pedagógica, o embasamento folclórico, a coexistência de peças para iniciante com peças de concerto, dentre outros aspectos, são pontos semelhantes ao trabalho de Bartok (VILLA-LOBOS, 2009).

Ainda com base nos textos pesquisados supracitados, a maior parte das melodias apresentadas no 1º volume do Guia Prático não tem origem numa pesquisa de campo, mas em alguns trabalhos considerados pioneiros de documentação musical realizados no Brasil desde o final do século XIX. Dentre esses trabalhos, destaca-se “O ensaio sobre a música brasileira” (1928) de Mário de Andrade [1893-1945] e “Ciranda, cirandinha” (1924) de João Gomez Júnior [1871-1963] e João Batista Julião [1876-1961] (VILLA-LOBOS, 2009). Portanto, ao mesmo tempo em que Villa-Lobos tinha o folclore como uma ferramenta para o alcance de um projeto de caráter nacionalista, o mesmo, assim como Mario de Andrade, manteve uma visão tradicionalista e conservadora das manifestações folcloristas brasileiras, mantendo-as com uma roupagem erudita (PENNA, 2013).

As peças que compõe o Guia prático, 1º volume, se destinam à prática do canto orfeônico. As 137 peças se dividem em peças *a capella*, de uma a quatro vozes, e 79 peças para coro, de uma a três vozes, com acompanhamento instrumental. Na edição de 2009, optou-se por uma reorganização dessas canções, a partir de suas características de execução (seja coro ou *a capella*, seja com acompanhamento instrumental), em substituição ao ordenamento alfabético utilizado nas edições anteriores (VILLA-LOBOS, 2009).

Do ponto de vista didático, o material contido no 1º volume do Guia prático, pode ser utilizado em ordem crescente de dificuldade e se presta a diversas modalidades de execução, bem como para coro, instrumento solista, ou conjunto instrumental. Para o aluno, o repertório empregado possibilita a familiarização com o cancioneiro infantil com gêneros e harmonizações em diferentes estilos que podem ser adaptados (VILLA-LOBOS, 2009).

Integram ainda a obra didática de Villa-Lobos para o ensino da música e canto orfeônico nas escolas, os livros de solfejos 1º e 2º volumes, assim como o canto orfeônico, 1º e 2º volumes (PAZ, 2013). O recurso didático utilizado por Villa-Lobos como suporte para a prática do solfejo foi o manossolfa. Este, já empregado por João Gomez Júnior no início do século XX, foi difundido por Villa-Lobos em 1932. Tal recurso se baseava na representação das notas por sinais manuais, previamente convencionados para a utilização, especialmente nos solfejos (PAZ, 2013). O manossolfa desenvolvia a coordenação da atenção visual e auditiva, visando o ajustamento das vozes nos arranjos musicais propostos (SARMENTO, 1977).

De acordo com Paz (2013), assim como o manossolfa, algumas técnicas empregadas por parte de alguns professores não foram devidamente aplicadas em razão destes “não possuírem uma formação cultural, musical e didática à altura de tão ambicioso projeto, resultando, daí talvez, grande parte das críticas quanto ao valor do método” (PAZ, 2013, p.21).

Para o alcance dos resultados esperados pelo programa, Villa-Lobos empregou processos educacionais, desenvolvidos com base na própria prática. Dentre eles, destacamos: modo de classificação, seleção e colocação das vozes, por meio de um processo prático de selecionar as vozes, colocando-as em grupos, segundo timbre, extensão e intensidade dos sons; efeitos de timbres diversos; ditado cantado e ritmado, pesquisas, arranjos e adaptações do ensino folclórico; aplicação das melodias das montanhas (criação de melodias com base nos contornos das montanhas); sala ambiente como condição indispensável para o bom aproveitamento do trabalho em sala de aula, dentre outros (SARMENTO, 1977).

Em linhas gerais, o canto orfeônico representou um pensamento que priorizava a vivência do som ao invés da chamada música-papel (PAZ, 2013). Todos os aspectos teóricos envolvidos eram extraídos através da prática, com base no repertório utilizado. “O aluno aprendia acorde cantando e ouvindo; se fosse aprender, por exemplo,

ornamentos, procurar-se-ia música com ornamentos para que ele cantasse, e assim por diante” (PAZ, 2013, p. 21).

A preocupação de Villa-Lobos perpassava a formação de ouvintes. Segundo o próprio maestro:

o auditório de concertos é quase sempre formado de elites sociais que na verdade e na maioria das vezes não gostam da música e sim do gênero, estilo ou autor que está na moda. É círculo vicioso a vida social da arte da música (VILLA-LOBOS, 1991, p. 115).

Não se sabe ao certo qual gênero, estilo ou autor que o maestro se refere neste recorte, mas sabe-se da forte influência da música estrangeira, de gêneros populares da música urbana que na década de 30/40 já estavam altamente difundidos no mercado fonográfico brasileiro, em função até mesmo do surgimento do rádio na década de 30. O fato é que Villa-Lobos manteve sua preocupação com a formação de plateias, ou melhor, com o interesse pela escuta como forma de construção do hábito de ouvir e apreciar obras artísticas de caráter nacional e da cultura popular, segundo a sua visão como compositor e educador.

O canto orfeônico, sem dúvida, foi um marco no ensino da música no Brasil. As concentrações orfeônicas reunindo milhares de alunos, como a grande massa coral de 40.000 escolares no estádio do Vasco da Gama, em 1940, deixam um marco histórico, rico em questões e reflexões sobre a inserção da música nas escolas públicas e no processo de democratização da arte no cenário brasileiro.

Considerações finais

Este breve panorama sobre o canto orfeônico esboçado neste estudo não propõe procurar respostas, mas apontar questões que merecem destaque para reflexões ligadas ao processo de ensino da música no Brasil no período que abrange as décadas de 30 e 40. O canto orfeônico encarado como uma política pública, sem dúvida, foi um progresso para inserção da música nas escolas públicas de forma sistematizada. O contexto político da época guiado pelo regime do Estado Novo foi um fio condutor para sedimentar o programa de música de forma estruturada e pensada com fins educacionais e, ao mesmo tempo, políticos.

As críticas ao programa, muitas vezes não buscaram premissas construtivas, por outro lado, vale considerar aqui algumas questões, ou até mesmo dúvidas pertinentes, ligadas ao programa. Por exemplo, com exceção do 1º volume do Guia Prático, não há

registro sobre a aplicação dos demais volumes nas escolas. Tais volumes foram concebidos, mas não foram concretizados na prática, tanto que somente o 1º volume foi reeditado em 2009. Este material com base no folclore ainda é utilizado por algumas práticas musicais atuais. Cabe a nós refletirmos e discutirmos, de acordo com Penna (2013), como considerar as experiências e/ ou vivências musicais distintas das crianças e jovens no cenário atual, junto ao uso deste material? Diante deste questionamento, como usar este material hoje?

Outra questão que merece atenção se situa no tocante a abrangência do programa a nível nacional diante de um país com um território imenso. Embora, apontarmos sobre as práticas orfeônicas difundidas em outros estados do Brasil neste estudo, ainda não temos base de estudos historiográficos que remetam de forma mais profunda como o canto orfeônico foi desenvolvido em outras regiões do país. O que expomos neste estudo sobre esta questão, ainda que de forma superficial, apenas traz a tona um ponto de merecer ser observado e analisado por pesquisas futuras.

Em linhas gerais, acredito que caberia um esforço para o aperfeiçoamento do programa adaptando-se sempre à realidade presente e às novas solicitações exigidas em virtude das mudanças de acordo com as necessidades do contexto social e histórico. Diante deste panorama, espero que esta análise possa estimular mais um canal de reflexão sobre as práticas do canto orfeônico, não só como um programa de ensino da música, mas como um trabalho desenvolvido por um compositor e educador que procurou oportunizar o acesso ao ensino da música de forma abrangente. A valorização dos princípios nacionalistas e, ao mesmo tempo a sua concepção de desenvolvimento musical, artístico e educativo brasileiro, são campos férteis para muitos debates e não esgotam as possibilidades de reflexões e problematizações acerca das múltiplas possibilidades de pensar os rumos do ensino da música no cenário brasileiro.

Referências bibliográficas

- BRASIL. *Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 10 de novembro de 1937*. Biblioteca Digital da Câmara - em [http://: bd.camara.gov.br](http://bd.camara.gov.br), acessado em 13 de março de 2016.
- FUKS, Rosa. *O discurso do Silêncio*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991. Volume 1.
- LEMOS Júnior, Wilson. O ensino do canto orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 1930 e 1940). *Revista Histedbr Online*, Campinas, nº 42, junho, p. 279-295, 2011.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e o ideal civilizador*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

NÓBREGA, Adhemar A. Villa-Lobos, fundador e diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. *Revista Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro – MEC/DAC, Museu Villa-Lobos, volume 5, p.10-20, 1970.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. In, Simpósio Internacional Villa-Lobos. *Anais...* São Paulo. USP/ 2009. p. 1-6.

OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações e a Superintendência de Educação Musical e Artística. *Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro. Ano 2, n.1, p.11-24, 2011

PAZ, Ermelinda. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX*. Metodologias e tendências. 2ª Edição. Revista aumentada. Brasília: editora Musimed, 2013.

PENNA, Maura. O canto orfeônico e os termos legais de sua implantação em busca de uma análise contextualizada. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2012. João Pessoa (PB). *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012, p. 1.439-1.446.

_____. O papel do canto orfeônico no papel do nacional na Era Vargas: algumas reflexões. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2013. Natal (RN). *Anais...* Natal: UFRN, 2013. p.1-8.

RIBEIRO, Maria Luiza Santos. *A história da Educação Brasileira: a organização escolar*. 15ª impressão. Campinas – SP: Autores Associados, 1998.

ROCHA, Inês de Almeida. Que mistura é esta Villa! Digno de um estudo muito profundo! Algumas aproximações e distanciamentos entre as propostas de educação musical de Liddy Chiaffarelli Mignone e Heitor Villa-Lobos. In: 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos. São Paulo. 2012. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2012. p.134-159.

SANTOS, Regina Marcia Simão. Educação musical, educação artística, arte-educação e música na escola básica no Brasil: trajetórias de pensamento e prática. In: SANTOS, Regina Marcia Simão (Org). *Música, Cultura e Educação: os múltiplos espaços de educação*. Porto Alegre: Sulina, 2ª edição, 2012. p. 179-228.

SARMENTO, Ana L. de M. Canto Orfeônico. *Revista Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro – MEC/DAC, Museu Villa-Lobos, volume 10, p. 29-35, 1977.

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930-1950)*. 2ª edição. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.

VILLA-LOBOS, H. *Guia Prático pra educação artística e musical: estudo folclórico musical/ Heitor Villa-Lobos; [textos e pesquisa] por: Manoel Aranha Corrêa do Lago, Sérgio Barboza, Maria Clara Barbosa*. – Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. *Revista Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro – MEC/DAC, Museu Villa-Lobos, volume 13, p. 1-115, 1991.