

“O Orfeão na Escola Nova”: a sala de aula e o livro didático, pelo depoimento de uma ex-aluna de Villa-Lobos

Susana Cecilia Igayara-Souza¹
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

1. Introdução: autoria e autoridade

O livro *O Orfeão na Escola Nova*, publicado pela Irmãos Pongetti Editores em 1937, com autoria de Leonila Linhares Beuttenmüller, é uma das referências mais citadas no estudo do canto orfeônico no Brasil, como pudemos analisar em outros textos anteriores (IGAYARA-SOUZA, 2011, 2017).

Podemos identificar algumas razões para a importância dada a este livro, tais como o fato de incluir um histórico do canto orfeônico (embora, como pudemos discutir recentemente, esse histórico seja bastante parcial) (IGAYARA-SOUZA, 2017), o caráter testemunhal do texto, rico em detalhes, a partir da vivência prática das aulas orfeônicas (a autora foi aluna de Villa-Lobos, membro do Orfeão dos Professores e apresenta “prova” dessa vivência, através de um atestado de aproveitamento no curso por Villa-Lobos) e, finalmente, pelo próprio título, uma vez que o movimento escolanovista está entre as temáticas mais exploradas nos estudos sobre a educação brasileira da primeira metade do século XX.

Este artigo, portanto, concentra-se em um texto que, embora frequentemente citado, raramente é apresentado no quadro de uma discussão crítica sobre o orfeonismo, sobre sua importância na análise da proposta pedagógica de Heitor Villa-Lobos ou sobre o papel das mulheres como professoras de canto orfeônico, temas que estão todos inscritos nessa publicação.

Partindo do pressuposto de que o livro foi um dispositivo fundamental nos debates e na consolidação da educação musical do início do século XX, nossa proposta é estudar tanto os aspectos estruturais dessa publicação, como as temáticas pedagógicas abordadas e os exemplos práticos citados. A partir do campo de estudos aberto pelos trabalhos de Roger Chartier, tomamos aqui um objeto – o livro – produzido por processos complexos, e consideraremos em nossa análise tanto aspectos relacionados à autoria, distribuição e apresentação das ideias nele

¹ Docente do Departamento de Música da ECA-USP, Professora de Repertório Coral e Práticas Corais, coordenadora de projetos de edição musical, orientadora plena do Programa de Pós-graduação em Música nas áreas de Musicologia e Questões interpretativas.

contidas, como nos processos de representação dos temas que toma por base, como por exemplo: a música, a mentalidade musical do brasileiro, as professoras, considerando que através das lutas de representações “um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio”. (CHARTIER, 1991, p. 17)

Há, nesta análise, uma primeira problemática que se destaca, relativa à questão da autoria. Não há discussão de que a autoria do livro publicado é creditada a Leonila Linhares Beuttenmüller. Além do nome de autor e das poucas indicações autobiográficas fornecidas no aparato de aprovação que acompanha o texto, no entanto, pouco se sabe sobre ela e sobre a motivação que a levou a escrever. Sabe-se que ela é uma jovem autora, que estudou com Villa-Lobos e integrou o Orfeão dos Professores, além de ter estudado também com Henrique Oswald e Frei Pedro Sinzig (de quem escreveria, mais tarde, uma biografia)². Sabe-se ainda, por referências explícitas no texto, que é católica, com formação pianística e habitante da cidade do Rio de Janeiro.

No entanto, o texto de Sinzig, parcialmente reproduzido na tabela abaixo, chama a atenção para a “autoridade do mestre” com relação ao conteúdo apresentado e, portanto, coloca em discussão a própria autoria, pois, de acordo com Foucault, “a função-autor não é exercida de maneira universal e constante em todos os discursos” (FOUCAULT, 1992, p. 15).

Na tabela abaixo, reunimos informações sobre o aparato de apresentação do livro. Percebe-se, pela data dos pareceres, que entre a finalização do texto e a publicação decorreu um certo tempo.

ESTRATÉGIAS DE APRESENTAÇÃO/ VALORIZAÇÃO	TEXTOS APRESENTADOS	CONTEÚDO
Autorização	“Atestado” Heitor Villa-Lobos (superintendente da SEMA), 1934.	Confirma o aproveitamento nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico.

² Pedro Sinzig, frade franciscano, foi uma importante referência no campo musical brasileiro. Escritor, compositor, regente e professor nascido na Alemanha em 1876, naturalizou-se brasileiro em 1898. Foi ordenado no Brasil, onde exerceu sua atividade. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, membro fundador da Academia Brasileira de Música, membro da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, Professor de Estética na Faculdade de Filosofia do Instituto La Fayette, Redator da Revista Música Sacra, Fundador da Pró-Arte, Pedro Sinzig atuou no campo musical, editorial, educacional e religioso.

Apresentação	“Duas Palavras”, apresentação por Frei Pedro Sinzig, 1934.	Indica que a jovem autora tomou nota do que ouviu de Villa-Lobos e completou os ensinamentos com estudos próprios. Uma primeira parte, “Música através dos séculos”, foi omitida a conselho de “um distinto educador”. Informa que a autora pesquisou na Biblioteca do INM e outras fontes, sobre a origem do canto orfeônico. Ressalta ainda: “é evidente que, dada a autoridade do mestre, a ouvinte em seu livro se limite a reproduzir o que o professor ensinou, sem análise nem crítica”.
Aprovações	(Parecer) de João Gomes Junior, diretor do Instituto Musical de São Paulo, 1935.	O trabalho satisfaz, “preenchendo perfeitamente o fim a que se destina”.
	(Parecer) de Fabiano Lozano, da Diretoria de Ensino, 1935.	Leu e apreciou o trabalho. Destaca o trabalho que está realizando Villa-Lobos pela arte orfeônica.
	(Parecer) de Fernando de Azevedo, diretor do Instituto de Educação da Universidade de São Paulo, 1935.	Destaca que o trabalho se destina a “divulgar e orientar o canto orfeônico no Brasil”. Considera que os gráficos e exemplos musicais “esclarecem o texto, rico de sugestões práticas, para a renovação dos métodos no ensino de Música”.

TABELA 1: TEXTOS DE APRESENTAÇÃO EM BEUTTENMÜLLER (1937). ELABORADO PELA AUTORA.

Além da proximidade com as diretrizes oficiais, representadas pelo aval de Villa-Lobos e Fernando de Azevedo, Leonila Beuttenmüller apresenta-se visivelmente próxima do campo educacional católico, representado aqui, principalmente, por Pedro Sinzig, aproximação corroborada pela menção a Henrique Oswald que, embora invocado por sua posição como reconhecido e valorizado professor de piano, é também um compositor com fortes vínculos com o movimento católico.

A inserção religiosa da autora pode ser ainda confirmada pela publicação da imagem de Santa Cecília³, a título de epígrafe, o que funcionou como um signo comum entre os autores católicos de livros sobre música. Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette considera essa extensão do conceito de epígrafe, quando afirma que: “Já que a epígrafe é uma citação, segue-se quase necessariamente que consiste num texto. Mas, no fim de contas, pode-se citar – reproduzir – com função de epígrafe produções não verbais, como um desenho ou uma partitura. (GENETTE, 2009, p. 136)

³ Há poucas variações nas representações iconográficas de Santa Cecília presentes nas publicações musicais brasileiras. Nesta, a santa aparece ao órgão, com o olhar para o alto, acompanhada por dois anjos cantando com partituras nas mãos. A data de 22 de novembro, dia da Santa, é comemorada como o dia da Música.

Completando sua declarada filiação religiosa, aparece outra temática recorrente dos autores católicos, que atribuem a música diretamente a Deus, ou tecem comparações entre música, natureza e divindade, como se percebe na primeira página do livro:

Não há teogonia, que não cite o advento do homem, como posterior aos outros seres; portanto, embora sob forma inconsciente, o conjunto harmônico dos seres e da própria beleza natural do universo criado, embalaram os primeiros momentos, em que Deus plasmou no barro o primeiro homem, feito para sua glória, para dominar a terra e, ao depois, se elevar à altura de um ideal perfeito, e divino... constituindo, assim, a própria natureza num grandioso coro orfeônico. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 17)

Pedro Sinzig foi um dos autores que ajudou a perpetuar a ideia de que foi Villa-Lobos o introdutor do canto orfeônico nas escolas, ignorando as iniciativas paulistas. No verbete “escola” do Dicionário Musical *Pelo Mundo do Som*, afirma que “H. Villa-Lobos conseguiu introduzir nas escolas o *canto orfeônico* a 1, 2 e mais vozes” (SINZIG, 1959, p. 237). Este dicionário foi primeiramente publicado em 1946, com uma segunda edição em 1959, e teve grande circulação como obra de referência. Para cada verbete, são oferecidas referências bibliográficas, tanto para os assuntos brasileiros como para os estrangeiros. Neste assunto (escola), as duas únicas referências são Leonila Linhares Beuttenmüller e Ceição de Barros Barreto.

A questão da função-autor surge a partir do texto de Pedro Sinzig, que insiste na verdadeira autoria das “aulas”, ao invocar a “autoridade do mestre” (Villa-Lobos), caracterizá-la como a “ouvinte” e destacar o caráter de mera reprodução do texto apresentado, “sem análise nem crítica”.⁴ Realçando a *autoridade* de Villa-Lobos, o erudito professor, com certeza, preocupava-se em reconhecer a verdadeira autoria das ideias contidas no trabalho e diferenciar a *autoridade* e a *função-autor* do trabalho de transmissão e/ou reprodução feito pela discípula, tratada como mera transcritora privilegiada.

Para Foucault, os conceitos de autor e de obra estão interligados.

O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (FOUCAULT, 1992, p. 8)

⁴ O sentido da expressão “sem análise nem crítica” pode ser encontrado no próprio *Dicionário Musical* de Pedro Sinzig, em que é oferecida uma definição do objeto da “crítica musical”, tal como entendida pela comunidade dos músicos. “A *crítica* de obras musicais examina sua ideia e forma, sendo indispensável que o crítico saiba ver, ouvir, compreender pensamentos e realizações de outros, estejam de acordo, ou não, com a tradição e suas próprias predileções – e que saiba transmitir eficientemente seu juízo estético ao público em geral”. (SINZIG, 1959, p. 185)

Ao qualificar a aluna Leonila Beutenmüller como “ouvinte”, Sinzig retira qualquer responsabilidade por conceitos ou ideias expostos no livro: “Em uma ou outra parte do livro, a autora, como ouvinte atenta, sublinha o essencial, tornando-o bem claro, enquanto por meio de gráficos bem feitos e de exemplos musicais esclarece outros pontos”.⁵ Conclui, no final de sua apresentação, que “o trabalho de Leonila Linhares Beutenmüller enaltece a grande obra de Villa-Lobos”. Desta forma, Sinzig preocupa-se em diferenciar as competências: embora autora da *escrita*, Leonila Beutenmüller não seria a responsável pelas *ideias e pelo projeto* do curso orfeônico, que deveriam ser atribuídos ao próprio Villa-Lobos, figurando como uma espécie de autor implícito.

A “autora”, na verdade “ouvinte atenta”, realiza, mais uma vez, uma função tradicionalmente feminina descrita por Michelle Perrot (2008): “copiar”, sem “análise nem crítica”, as opiniões do mestre, ser a porta-voz, dispor de seu tempo para ser uma divulgadora do projeto orfeônico de Villa-Lobos, tendo sido participante, entusiasta e testemunha, autorizada a publicar suas anotações pelo “bom aproveitamento” do curso, como confirma o compositor:

O vosso trabalho é a confirmação do aproveitamento que tivestes nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, e portanto é com prazer que julgo perfeitamente capaz de colaborar ao lado do plano que tracei para a implantação e orientação do canto orfeônico no Brasil. (VILLA-LOBOS, in: BEUTTENMÜLLER, 1937, p.5)

Apresentado como uma transcrição das aulas dadas por Villa-Lobos, o livro de Leonila coloca o compositor no centro e no ápice da educação musical brasileira. A maior parte do livro é formada pela descrição de programas e atividades do curso de Canto Orfeônico, sob o título de “Aulas práticas Orfeônicas do Maestro Villa-Lobos”.

Não sendo mais do que ouvinte e transcritora, portanto, poderíamos considerar que, ao menos parcialmente, Leonila não seria responsável pela “obra”, lembrando, no entanto, das ressalvas feitas por Pedro Sinzig aos estudos próprios feitos por Leonila Beutenmüller em relação ao histórico do canto orfeônico. Neste aspecto específico, demonstramos em outro trabalho que esta atitude testemunhal permitiu também o registro dos orfeões escolares em atividade naquele momento, além de dar acesso à dinâmica das aulas das Villa-Lobos e ao conteúdo programático definido por ele. A listagem dos orfeões citados permite constatar a ampla atividade dos orfeões

⁵ Convém notar que o termo escolhido por Sinzig, “ouvinte”, é o mesmo que designa, nas aulas de canto orfeônico, os “desentoados” ou “desafinados”, que apenas assistem, sem participar ativamente das práticas musicais. No entanto, a observação feita aqui não quer sugerir que Pedro Sinzig quisesse, com isso, desqualificar a autora, uma discípula devotada que foi, inclusive, sua biógrafa.

escolares no Rio de Janeiro, dados que não pudemos encontrar reunidos em nenhuma outra fonte e que se constituem em informações importantes, uma vez que a bibliografia sobre corais, orfeões, seus regentes e professores é escassa e não existem ainda trabalhos de síntese. (IGAYARA-SOUZA, 2017)

Desta forma, ao trazer a discussão sobre a questão da autoria, não estamos de forma alguma desmerecendo o trabalho e sua relevância; ao contrário, buscamos discutir a importância de *O Orfeão na escola nova* em aspectos geralmente negligenciados.

2. Escola Nova

A menção à *escola nova* do título do livro de Beuttenmüller pode sugerir uma discussão pedagógica mais aprofundada, mas não é o que se encontra em *O Orfeão na Escola Nova*. Publicado em 1937, mas finalizado alguns anos antes, o livro foi escrito em uma época em que o manifesto dos Pioneiros da Escola Nova dominava os debates sobre os rumos da educação no Brasil. Os signatários do manifesto intitulado *A reconstrução educacional no Brasil: ao povo e ao governo* (AZEVEDO, 1932) defendiam a educação como uma função pública, uma escola que deveria ter um sistema único e comum para todos, coeducação, professores com formação universitária, ensino laico, gratuito e obrigatório.

É, portanto, no quadro desses princípios que deve ser entendido o projeto nacional de implantação da disciplina *canto orfeônico* e o seu repertório, formado por hinos patrióticos e canções folclóricas, ou seja, um repertório laico que substituíria a forte presença do repertório religioso católico na educação; uma ênfase na nacionalidade, através dos exemplos do folclore e na valorização dos compositores nacionais; e no papel civilizador e democrático da presença da música na escola pública, comum a todos os estudantes.

A diferença de objetivos entre o ensino artístico musical e o canto orfeônico estão explícitos no texto:

Querendo Villa-Lobos iniciar, em 1932, o movimento musical nas escolas do Distrito Federal, e apoiado pela Diretoria de instrução, não com o fim de formar artistas, pois isto compete ao Instituto de Música, mas com uma finalidade cívico-artística popular, criou o Curso de Pedagogia e Canto Orfeônico, facilitando aos professores do magistério a prática da teoria musical e técnica dos processos orfeônicos a serem adotados nas escolas municipais. (BEUTENMÜLLER, 1937, p. 28)

Portanto, embora diretamente relacionado à prática coral e ao ensino especializado de música, fica claro que o canto orfeônico não deve ser confundido com as outras práticas musicais que

se utilizam da voz, e que se trata de um projeto de disciplina escolar em um sistema público educacional único e centralizado, portanto afeito aos objetivos dessa instituição que passava, nas primeiras décadas do século XX, por uma renovação e por intensos debates tanto políticos como pedagógicos (se é que é possível separar esses âmbitos).

Ao analisar a maneira como o movimento da escola nova é tratado na historiografia, Martha Carvalho chama a atenção para um aspecto geralmente obscurecido, referente ao autoritarismo de suas proposições.

Prevalece uma interpretação do movimento em que o autoritarismo fica enclausurado em suas manifestações mais radicais. Com isto, fica obscurecida a presença de concepções de inegável recorte autoritário no modo como esta geração tendeu a conceber o papel da escola na sociedade brasileira: obra de moldagem de um povo, matéria esta informe e plasmável, a ser desencadeada por uma elite que se auto-investiu de poder e autoridade para promovê-la; obra necessária de direção e controle dos processos de transformação social; obra de homogeneização com vistas à conformação de uma nacionalidade; obra de hierarquização dos indivíduos que viabilizasse a "organização do trabalho nacional". (CARVALHO, 1993, pp. 12-13)

Tais processos de moldagem, controle, conformação e homogeneização estão presentes e detalhados na atividade orfeônica descrita no livro, justamente na parte que trata das "Aulas práticas orfeônicas do Maestro Villa-Lobos". Entre os diversos exemplos, podemos citar a moldagem do próprio corpo e a função de controle atribuída à professora, no detalhamento da postura para o canto:

Uma vez a classe de pé, observar para que os alunos fiquem rigorosamente em posição normal: - os pés unidos; os braços pendidos ao longo do corpo; a cabeça erguida e o olhar fixo na Professora, obedecendo o menor sinal da regência. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 40)

Outro aspecto a se discutir é a hierarquização dos indivíduos de que fala Martha Carvalho. No caso da prática orfeônica, essa hierarquização dava-se na divisão entre os grupos de alunos. É importante notar que, sendo uma atividade obrigatória e comum a todos, dentro do âmbito da educação pública, não era possível selecionar os alunos, todos estariam compulsoriamente inseridos. No entanto, detalha-se a maneira de hierarquizar esses alunos, em termos de suas facilidades musicais, classificando os alunos com menos habilidades como "ouvintes" que, de acordo com o detalhamento do programa, seriam trabalhados em exercícios como um grupo separado dos demais. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 61). A hierarquização dos alunos seria feita a partir de exercícios específicos.

Depois deste exercício, far-se-á um exame das tendências musicais dos alunos, dividindo-os em três grupos: - um, de afinados; -outro, de menos desafinados, - e o terceiro de desafinados, ou dos que não tenham ainda noção de canto.

(BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 41)

A separação dos alunos entre “afinados” e “desafinados”, nos leva a discutir outro ponto muito enfatizado nos livros de canto orfeônico: a declamação orfeônica. Percebe-se que, centrada na declamação do texto (portanto, possível tanto para “afinados” como “desafinados”), a prática da declamação rítmica visava trabalhar aspectos musicais muito valorizados: o ritmo e o texto, isolando temporariamente o problema da entoação.

A leitura ritmada das frases patrióticas corrige a má dicção, tornando-se o primeiro elemento para bem cantar, vindo depois a entoação unida ao sentimento de amor à música, que enobrece o espírito, e o da dedicação ao trabalho e ofício que futuramente a criança tem que exercer; de modo que os resultados têm sido, como provam as estatísticas, os mais gratos. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 36)

O programa para o ensino orfeônico é apresentado através dos “Pontos”, numerados sequencialmente, às vezes incluindo um subtítulo “Prática”, em que relata aspectos específicos do dia-a-dia em sala de aula, em total conformidade com os programas oficiais. Neste tipo de texto, volta-se diretamente ao seu público-alvo: as professoras de canto orfeônico, detalhando atitudes a serem tomadas, justificando as opiniões emitidas, descrevendo atividades práticas, às vezes detalhadamente, como no exemplo que trata da respiração:

A respiração, no início do ensino do canto orfeônico, deve ser considerada mais como ação rítmica para a boa formação dos órgãos vocais do que propriamente um exercício de dilatação dos órgãos respiratórios.

Prática: - A Professora deve colocar os alunos na posição normal (em pé), fazer tomar a respiração pela boca, nunca pelo nariz, exceto quando vocaliza; e, reger do seguinte modo: - 1º tempo – sinal de ataque; 2º tempo – respiração prolongada; 3º tempo – cortar a respiração; 4º tempo – pausa (BEUTTENMÜLLER, 1937, pp. 40-41).

Chama a atenção que a autora, em seu texto, refira-se diretamente “às professoras”. Não há, em seu discurso, a hipótese de um “professor”. Isso significa que as carreiras docentes responsáveis pelas práticas em sala de aula, e as classes dos cursos de formação de professores, eram formadas exclusivamente por professoras mulheres? Ou significa que Leonila, em sua condição de autora, esteja selecionando apenas “leitoras”? Fazemos essas perguntas porque, em nossa tese de Doutorado, procuramos investigar um panorama da produção escrita por mulheres sobre música, e identificamos nítidos contornos de gênero nessa produção, que ainda necessita de muitas pesquisas para múltiplas questões (IGAYARA-SOUZA, 2017).

Leonila Beuttenmüller inclui em seu texto referências pedagógicas, mas a citação de autores é feita apenas neste momento inicial, sem que sejam retrabalhados conceitos ou princípios. O ponto mais ressaltado pela autora é o poder disciplinador da atividade pedagógica musical. Na apresentação de suas intenções, Leonila deixa claro o papel secundário da discussão

pedagógica. A importância de uma justificação científica como base das ações educativas, no entanto, poderá ser percebida no desenvolvimento do texto.

Não tenho intenção de deixar impresso neste trabalho, as questões da pedagogia geral, direi sucintamente o influxo benéfico que se faz sentir da Pedagogia, como ciência, sobre a Música, como arte, encadeando-se num belíssimo acorde perfeito, na efusão da sensibilidade que a beleza da Arte nos empresta, cuja resolução tem a finalidade de conduzir os povos (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 33).

As primeiras referências vêm enumeradas a seguir: Fenelon, J. B. de La Salle; Locke, Pedro Ponce, Basedow, Lieber, Pestalozzi, Froebel. Sobre a pedagogia alemã, destaca “o ensino intuitivo, os exercícios simultâneos, o estudo da natureza. As escolas alemãs têm, além de um variado e metódico material de ensino, o fator dominante: - a *disciplina*”. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 34, grifo da autora.)

Outro tema é introduzido, o da “eficiência”, considerando a educação um objetivo, a partir de citação de Davenport, trazendo outra leva de autores: “E para que o trabalho do professor seja eficiente e proveitoso, é preciso ser inteligentemente conduzido por mestres, como Gates, Pintner, Dewey, Kilpatrick, Thorndike, Binet, Claparède, e outros, etc. [sic]” (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 33).

Entre os brasileiros, faz referência a Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Carlos de Laet, Antonio Carneiro Leão, Sampaio Doria, Abilio Cesar Borges. Conduzindo esta introdução para o elemento focal, a pedagogia de Villa-Lobos, destaca a combinação de *disciplina e harmonia*:

Entretanto me inclino a crer que também pela energia, disciplina, e verdadeiro espírito de sacrifício de que é dotado Villa-Lobos, pugnando pelo levantamento do nível artístico, seu espírito, não deixando de lado outras escolas, se baseie no método disciplinar alemão, em aplicando às aulas práticas orfeônicas como base a disciplina e harmonia entre as classes, como fatores indispensáveis, à educação renovada. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 35)

A insistência nas questões de disciplina visava apresentar a disciplina de canto orfeônico como uma solução para um problema mais amplo encontrado na escola. Em artigo sobre o Instituto de Educação do Distrito Federal (RJ) nos anos 1934-1937, Diana Vidal demonstrou a preocupação com a disciplina e analisou os inquéritos realizados no ano de 1935 com 200 professores públicos, a fim de identificar os comportamentos mais frequentes entre as crianças consideradas indisciplinadas pelo magistério e propor maneiras de lidar com esses problemas. O resultado do inquérito mostrou:

Classificados como comportamentos quase frequentes na Escola Primária do Instituto: fazer gestos de pirraça, resmungar ou rir com ar de mofa; recusar-se a atender, mesmo quando chamado à ordem; demorar-se, propositalmente, em cumprir

as determinações da professora; ser indiferente ao trabalho; chegar atrasada/o frequentemente; promover pequenas desordens (atirar bolas de papel, cochilar, arrastar os pés ou as cadeiras, dentre outros); ser descortês com as/os colegas; rir ou mofar das/os colegas quando cometem erros; demonstrar hipocrisia e dissimulação; ameaçar, bater ou usar de crueldade para com as/os companheiras/ os; não respeitar os direitos das/os colegas; ser maliciosa/o; ter suscetibilidade excessiva; ter tendência a chorar facilmente; e ser tímida/o, possuir sentimento de inferioridade. Percebidos como frequentes: estar inquieta/o ou agitada/o; criticar a cada instante as/os colegas; delatar; ter curiosidade demasiada; descuidar-se de asseio corporal; ter espírito de destruição; não possuir confiança em si; ser incapaz de confessar as próprias falhas; ter nervosismo ou irritação; ser teimosa/o; ter tendência a intrigar e a delatar; e mentir.

Considerados como muito frequentes: correr ou gritar pelos corredores; estar desatenta/o às lições ou explicações; ser descuidada/o com as lições e os exercícios; deixar o seu trabalho para interromper ou distrair as/os colegas; descuidar-se do material escolar; e ser preguiçosa/o. (VIDAL, 2007, p. 245)

O caráter prescritivo das instruções contidas neste livro é um testemunho eloquente das práticas pretendidas e conseguidas (dada a quantidade de relatos, além dos documentos iconográficos), do controle dos corpos como meio para alcançar a disciplina desejada, da insistência no rigor e na completa uniformização das atitudes dos alunos. O livro reproduz os programas de música das escolas elementares e das escolas secundárias técnicas, ambos em cinco anos e divididos entre conteúdos do “plano teórico” e do “plano prático”.

As aulas práticas terminam com o “Ponto” 16, “Finalidade do Orfeão”, em que a autora “responde” a uma indagação de Graça Aranha: “porque o predomínio da música no espírito brasileiro?”

Vejamos a resposta: - é, porque quando Deus quis manifestar sua onipotência no resumo de todas as harmonias, criou o Brasil; deixando o belo nas nossas selvas, o flagrante nas nossas flores, as excelsas irradiações do sol abrasando a terra, a magnificência do céu azul, a grandeza do mar revoltado e caprichoso... para a contemplação e alegria própria do povo brasileiro, nas emoções cristalizadas pela fé, delicadeza, magnanimidade e civismo desse mesmo povo, a formar um acorde perfeito, cuja resultante é o Orfeão que tem a finalidade de remodelação artística, e de formação moral e intelectual do Brasil, elevando-o no concerto dos países civilizados... (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 66).

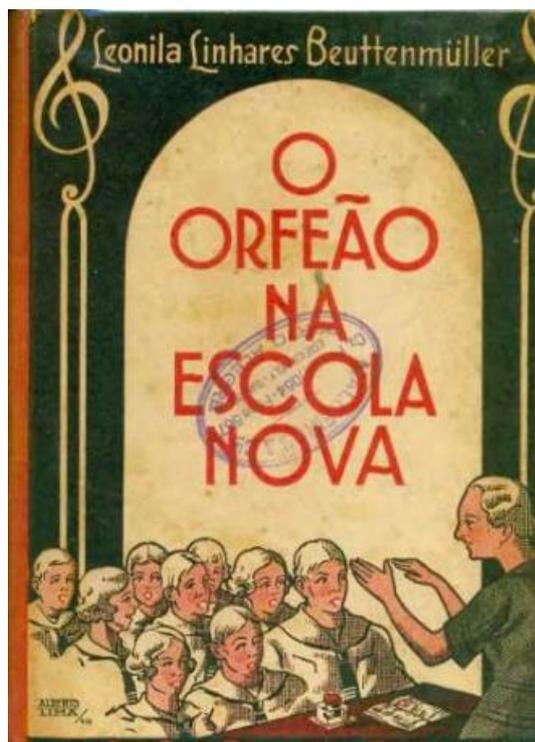


FIGURA 1: CAPA DE O ORFEÃO NA ESCOLA NOVA, DE LEONILA LINHARES BEUTTENMÜLLER (1937).

O orfeão é igualado ao ideal civilizador da escola, presente nos discursos desde o início da República e, apesar do caráter laico da escola, já discutido anteriormente, a autora apresenta seus argumentos enquadrados num conjunto de civismo e religião. Essa presença do conteúdo religioso e da vinculação entre formação moral e religião foi analisada por Marta Carvalho no contexto da Associação Brasileira de Educação nos anos 20, em que a historiadora destaca a atuação de mulheres católicas como defensoras do ensino religioso nas Conferências de Educação (CARVALHO, 1998).

Na discussão da educação musical, essa associação entre formação moral e espírito religioso aparece de maneira muito forte, a partir de uma representação da música como “perfeição” e obra divina. O “acorde perfeito”, termo técnico utilizado para caracterizar o acorde maior, nos estudos de harmonia, confunde-se com obra divina, em que “perfeição” e “harmonia” assumem significados simbólicos atrelados a uma característica divina. Embora a construção seja claramente metafórica, a insistência da metáfora firmou uma representação da música que, inclusive, afasta do campo musical a discussão política de ocupação de espaços, a discussão científica sobre métodos pedagógicos e a discussão estética sobre outras correntes artísticas que não a dominante. A identificação da “perfeição” com um projeto ao mesmo tempo artístico,

político e pedagógico opera a exclusão de outras opiniões, o que a menção à manifestação divina só vem reforçar.

O final do livro traz uma relação de orfeões artísticos nas escolas técnicas secundárias, na escola pré-vocacional, nas escolas elementares, experimentais e no Jardim de Infância, citando apenas nomes indicativos desses orfeões. Destaca, entre os “grandes conjuntos musicais”, o *Orfeão dos Professores*, *Sociedade de Concertos Sinfônicos*, *Orquestra Archangelo Corelli*, *Coro Beethoven*, *Coral Barroso Netto*, *Orfeão do Instituto Nacional de Música e Orquestra do Teatro Municipal*, todos do Rio de Janeiro, aproximando os coros com perfil mais artístico do que educativo aos conjuntos orquestrais.

As últimas páginas do livro são dedicadas a assuntos escolhidos que não tem lugar na estruturação das aulas. Entre esses assuntos estão: Noções de Canto Gregoriano, Andamento, Noções de Acústica, Ritmo, Sons Harmônicos, Série Harmônica, Música Brasileira.

Esta mistura de aspectos teórico-musicais com temáticas históricas reproduz, de certa maneira, a própria estruturação de aulas do programa oficial do curso de Canto Orfeônico. O programa do quarto ano do curso secundário, por exemplo, propõe como “plano teórico”:

Tons Vizinhos, Graus tonais e modais, Apogiatura (breve e longa), Mordente, Sinais de Intensidade, etc., Clave de *dó* e *fá* na 4ª linha, Andamentos, Metrônomo, História da Música (continuação) (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 62).

A simples enumeração iguala um tema amplo como “história da música” a um tipo específico de ornamentação musical, como “mordente”. Há uma clara desproporção em relação à importância relativa de cada item do programa proposto. Alguns desses temas pressupõem conhecimentos prévios por parte dos alunos e requerem um planejamento, por parte do professor, da distribuição do tempo de aula para tópicos com distintos graus de relevância e aprofundamento.

O último ponto a ser analisado é a presença de gráficos elaborados pela autora. Uma das características da renovação pedagógica do período é a ênfase nos inquéritos, testes de aptidão, jogos e experimentos. Em *Coro, orfeão*, Ceição de Barros Barreto, ao relatar as experiências do Instituto de Educação, detalha esses procedimentos que vêm justificados em termos pedagógicos e metodológicos, apoiados em extensa bibliografia que é profundamente discutida (BARRETO, 1938).

Leonila Beuttenmüller, por sua vez, oferece diversos gráficos com o objetivo de mostrar que algumas das conclusões de seu texto estão apoiadas em evidências. No entanto, esses gráficos, que foram elogiados nos textos de apresentação, não deixam claros os critérios de seleção de dados e os métodos analíticos, e não esclarecem a que se referem as quantificações apresentadas.

O último deles, por exemplo, é apresentado como espécie de “prova” de que a música “é uma tendência do povo brasileiro” (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 87). Sem uma explicação que facilite a leitura dos gráficos, parece que sua inclusão tem por objetivo, além de destacar aspectos escolhidos, produzir um “efeito de ciência”, já que um dos objetivos da escola nova era o desenvolvimento de uma cultura científica escolar.

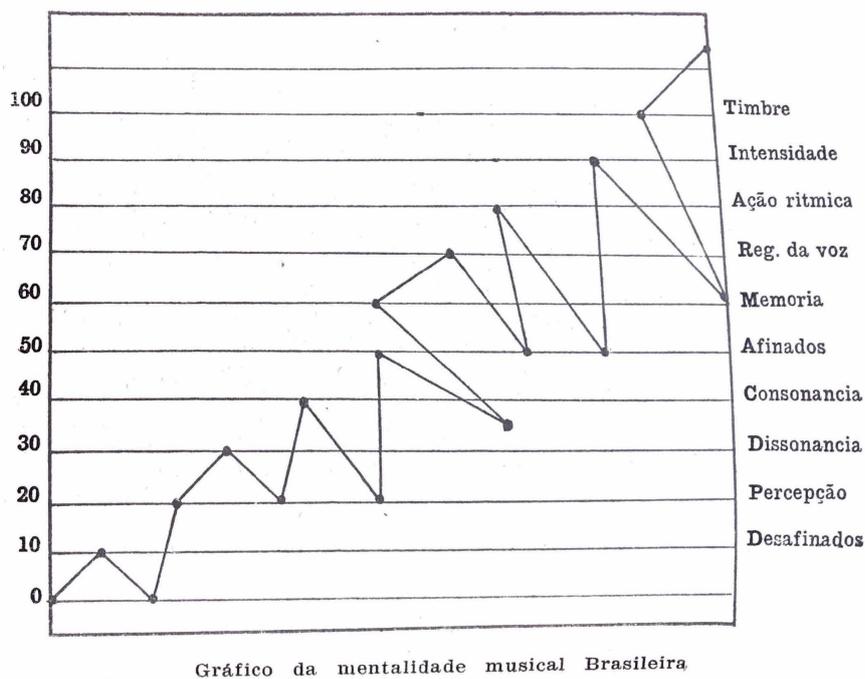


FIGURA 2: GRÁFICO DA MENTALIDADE MUSICAL BRASILEIRA (FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 88).

Sobre este gráfico, que “prova” a existência de poucos desafinados no Brasil, diz a autora:

Por observação, entre alunas não só do curso de Piano, como entre Orfeonistas, tracei o seguinte gráfico da mentalidade musical brasileira. Pelo diagrama exposto, há um número diminuto de desafinados, e a média de desafinados em uma classe de 60 alunos, é de 8 a 10 figuras; portanto, é necessário que no Brasil, toda Escola tenha um Orfeão Artístico (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 87).

Descontado o primarismo da conclusão, a generalização indevida e a ingenuidade da apresentação da proposta, interessa saber que o uso de tabelas e gráficos pretendia revestir a observação de um caráter científico, que ao mesmo tempo contrasta e se combina com o caráter prescritivo das lições.

Outros exemplos do uso dessa apresentação em molde científico, embora seja falha do ponto de vista metodológico, é a apresentação de gráficos sobre a atividade orfeônica em diversos países, logo no início do livro, ou do movimento orfeônico no Brasil.

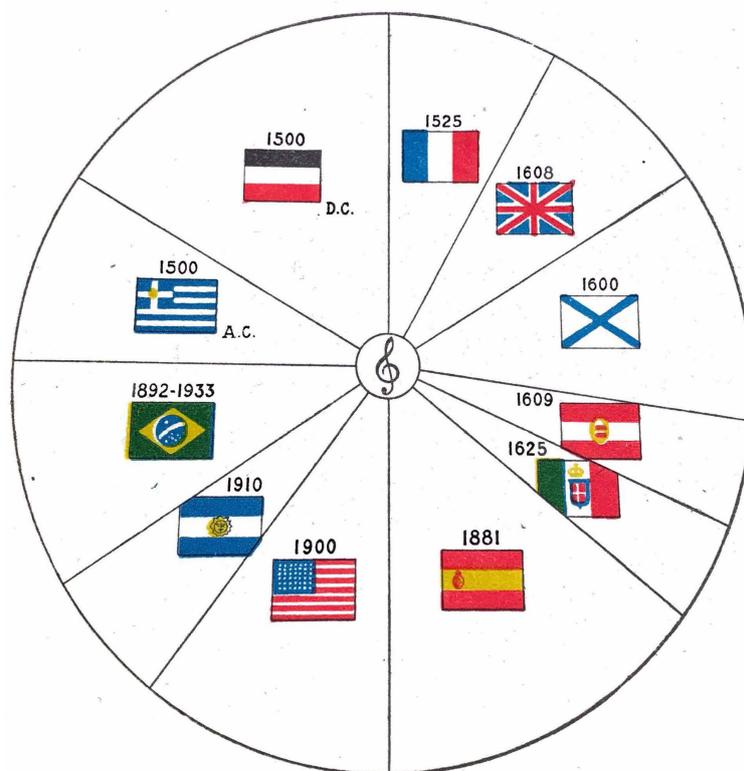


Gráfico Coral e Orfeônico (1500-1933)

FIGURA 3: GRÁFICO CORAL E ORFEÔNICO. FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 15.

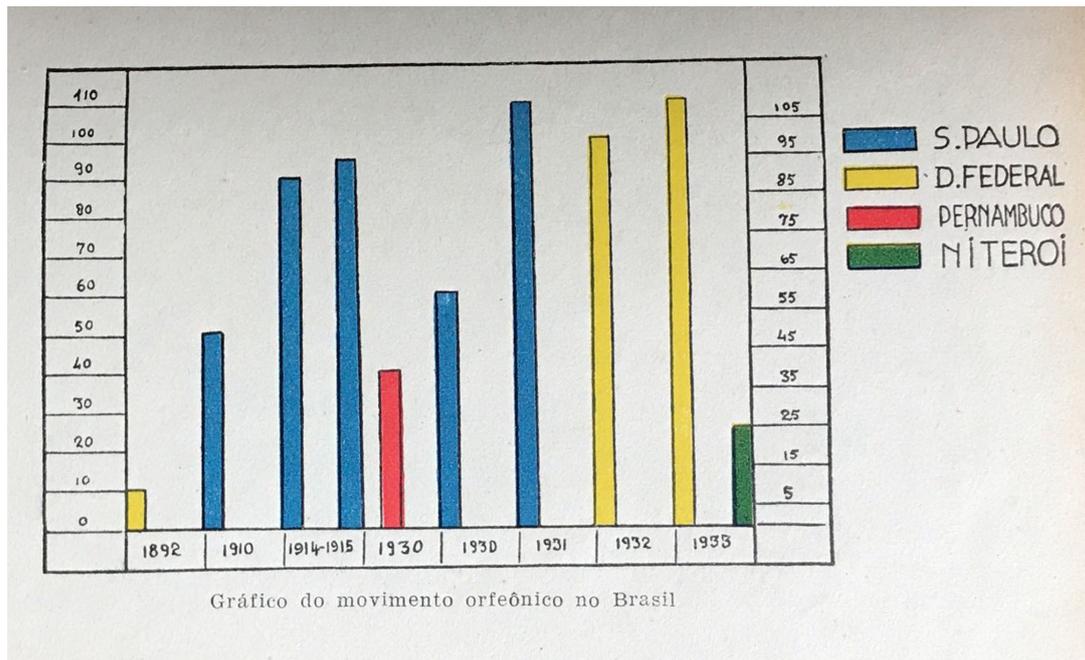


FIGURA 4: GRÁFICO DO MOVIMENTO ORFEÔNICO NO BRASIL (FONTE: BEUTTENMÜLLER, 1937, P. 33).

3. O livro didático como fonte de pesquisa

A importância do livro didático como fonte de pesquisa para a História da Educação tem sido tratada por uma série de autores, dos quais salientamos, para este estudo, André Chervel, Alain Choppin e Circe Bittencourt. As temáticas abordadas por esses autores passam pela discussão da construção histórica dos currículos e das disciplinas escolares, a relação entre a escola e a sociedade, a necessidade de desenvolvimento de uma metodologia não reducionista de análise dos livros escolares e a análise da complexidade dos manuais escolares, como produto cultural.

Neste panorama, como classificar o livro proposto por Leonila Beuttenmüller? Do ponto de vista da apresentação do conteúdo das aulas práticas das quais ela participou como aluna, o livro aproxima-se do manual para formação de professores. No entanto, como já discutido, há também uma certa defesa da disciplina escolar “canto orfeônico”, e uma tentativa de aproximação do discurso político-pedagógico, tanto pela apresentação das referências do campo pedagógico, como pela demonstração da utilidade e da necessidade da música no sistema de ensino.

Em termos mais gerais, no contexto da grande produção escrita que se relaciona com a expansão do canto orfeônico no Brasil, o livro desponta também como um testemunho, e talvez esse seja

seu maior trunfo. Ele propicia, por meio da descrição detalhada, uma aproximação do leitor com as aulas efetivamente praticadas.

Um capítulo técnico frequente em qualquer obra voltada ao canto coral, como a classificação de vozes, detalha diversos tipos de conjuntos corais, incluindo vozes infantis, femininas e masculinas. Essas classificações, vindas do contato com Villa-Lobos, auxiliam também para a compreensão das práticas corais e mesmo do repertório. Por exemplo, a descrição do “Coro misto duplo”: “é o coro masculino, dobrado uma oitava acima pelo coro feminino, nas quatro partes” ou o “Coro misto extraordinário”: “é a fusão e todas as vozes femininas e masculinas, adultas e infantis. A música, nesses casos, é composta especialmente para essa distribuição de vozes”. (BEUTTENMÜLLER, 1937, pp. 46-47)

Com relação à extensão das vozes, por exemplo, Leonila Beuttenmüller informa que:

Não havendo regras absolutas, as indicações que seguem têm o caráter de diretivas.

O Maestro Villa-Lobos, na classificação dos registros, ainda distingue: *extensão geral – extensão comum; bom registro, extensão excepcional aguda, e extensão grave.* (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 51)

Um outro tema muito comentado na literatura sobre as apresentações orfeônicas são os “efeitos orfeônicos”, dos quais há inúmeros relatos a partir da impressão causada pelos efeitos produzidos pela massa de crianças. Diferentemente de outros textos, baseados na percepção causada ao ouvinte, aqui temos uma descrição de como produzir esses efeitos, conseguidos a partir da utilização de fonemas específicos com efeito timbrístico de conjunto, reunidos no 7º Ponto: “Efeitos de diversos timbres no orfeão”.

A afinação orfeônica, com algumas modificações e variantes, produz efeitos diversos; por exemplo: tomar uma nota qualquer da escala e cantar em uníssono a palavra *vuff* – e obtém-se o efeito orfeônico do vento; assim como – *ua* – bem relaxado faz o efeito das vagas do quebra-mar, e também: *Tche – Xuá – Xué...* A imitação do malho é a seguinte: *plan, plen, plin, plon, plun*. Os instrumentos de corda: – *tan, etc*, em todas as vogais; o trem de ferro com: *Ta – ca – tcha...* (*zi...* final) do *f* ao *pp*. O sino grave é feito pela sílaba: *Dom*; o médio – *Dem*, e o sino menor, *Dim*, etc. (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 52).

Os exemplos citados podem ser verificados em inúmeras obras do repertório, tanto de Villa-Lobos, como de outros compositores e arranjadores. Do ponto de vista da interpretação, com o auxílio dos estudos de fonoestilística e a compreensão dos efeitos pretendidos, o livro traz informações úteis, uma vez que a prática de efeitos timbrísticos pelo uso das características sonoras dos fonemas não esteve restrito ao repertório escolar e continuou a ser desenvolvido durante os séculos XX e XXI em obras do repertório coral.

A proposta do livro, além dos aspectos específicos já abordados, vem também se inserir no movimento liderado por Villa-Lobos com relação à criação e valorização da música brasileira e, nesse sentido, a presença da música na escola desempenha um papel estratégico, que se soma às iniciativas artístico-culturais. Ao exemplificar o ritmo na música, por exemplo, aparecem exemplos de Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández e Heitor Villa-Lobos.

A articulação entre o que se criava dentro da escola e fora dela é um tema ainda a ser explorado, e as conclusões de Chervel sobre as disciplinas escolares podem ser um ótimo ponto de partida:

E porque o sistema escolar é detentor de um poder criativo insuficientemente valorizado até aqui é que ele desempenha na sociedade um papel o qual não se percebeu que era duplo: de fato ele forma não somente os indivíduos, mas também uma cultura que vem por sua vez penetrar, moldar, modificar a cultura da sociedade global (CHERVEL, 1990, p. 184).

A título de conclusão, podemos dizer que *O Orfeão na escola nova* exemplifica, de maneira muito clara, a forma como o corpo professoral buscava reproduzir as lições recebidas de Villa-Lobos. De uma maneira mais ampla, a publicação de um livro com tal conteúdo e estrutura demonstra a necessidade percebida pela autora em registrar essas lições, como forma de perpetuar e sistematizar esses conhecimentos recebidos e contribuir para a memória do canto orfeônico no Brasil e em seus laços com a cultura europeia. Ela investe-se, portanto, da função de perpetuadora de uma memória e de uma prática que ainda estava em expansão.

O tema da reprodução inscrita no sistema escolar tem sido objeto de inúmeras pesquisas, desde que Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1970), em *A Reprodução*, trataram longamente deste tema, provocando muitos debates e leituras críticas divergentes, com relação às teses apresentadas. Citamos apenas, para os limites deste artigo, as discussões postas pelos autores com relação à ideologia do dom (que opera de maneira muito forte nas áreas artísticas) e nas estratégias de reprodução (já que eles não consideram que a reprodução faz parte de um sistema e não é uma mera repetição). Por exemplo, com relação às estratégias simbólicas, Bourdieu explicita, em outro texto:

As estratégias de *investimento simbólico* são todas as ações que visam conservar e aumentar o capital de reconhecimento (nos diferentes sentidos), favorecendo a reprodução dos esquemas de percepção e apreciação mais favoráveis aos seus detentores e produzindo ações suscetíveis de serem apreciadas favoravelmente segundo essas categorias. (BOURDIEU, 1994, p. 5, tradução nossa)

Na análise deste livro em particular, podemos nos concentrar na ideia de Bourdieu e Passeron, de que o mestre tende a imitar o seu mestre. Leonila Beuttenmüller deixa-nos ver esse processo

desejado e acordado de reprodução, quando discorre em detalhes sobre como a professora devia se relacionar com seus alunos, ou nos exemplos musicais fornecidos, em que o projeto de Villa-Lobos de valorização do compositor brasileiro e de educação artística da criança toma forma.

O livro termina com a já referida discussão sobre a “mentalidade musical brasileira”. Partindo da ideia da “inclinação natural” e das “inclinações hereditárias” da criança para as diversas matérias, termina com a afirmação da necessidade de que toda escola tenha um Orfeão Artístico. Mas, voltando à citação de Chervel sobre o duplo papel do sistema escolar, que modifica tanto os indivíduos quanto a cultura da sociedade, poderíamos nos perguntar se, para Villa-Lobos e para as professoras que acreditaram na necessidade de um orfeão artístico em cada escola, não seria justamente a crença nesse papel criativo e modificador do sistema escolar (e da música dentro dele) que movia um enorme contingente de pessoas envolvidas no projeto orfeônico em sua longa duração.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Fernando. *A reconstrução educacional no Brasil ao povo e ao governo: Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1932.
- BARRETO, Ceição B. *Coro. Orfeão*. São Paulo: Melhoramentos, 1938.
- BEUTTENMÜLLER, Leonila L. *O Orfeão na escola nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937.
- BITTENCOURT, Circe M. F. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910). *Educação e Pesquisa* 30(3), pp. 475–491, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. Stratégies de reproduction et modes de domination. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 105, pp. 3-12, 1994.
- BOURDIEU, Pierre e PASSERON, Jean Claude. *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Éditions de Minuit, 1970.
- CARVALHO, Marta M. C. de. *Molde nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)*. São Paulo, USF, 1998.
- _____. História, memória, historiografia: a produção do vazio. *São Paulo em Perspectiva*. 7(1) pp. 10-15, 1993.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados* 5(11), pp. 173– 191, 1991.
- CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria e Educação*, 2, pp. 177-229, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: FEUSP, 2011.
- _____. As disputas pela história do canto orfeônico e a memória de suas instituições em manuais didáticos (décadas de 30-60). Anais do IX Congresso Brasileiro de História da Educação. João Pessoa: Universidade da Paraíba, 2017. Disponível em: <http://www.ixcbhe.com/arquivos/anais/eixo1/coordenada/14-32.pdf>
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

SINZIG, Pedro. *Dicionário musical: pelo mundo do som*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Kosmos, 1959.

VIDAL, Diana G. 80 anos do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: questões para debate. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.39, n.3, pp. 577-588, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022013000300002&lng=en&nrm=iso>

_____. Ensaio para a construção de uma ciência pedagógica brasileira: o Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937). *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v. 77, n. 185, 2007.

“Hora da Independência”: análise da documentação da concentração orfeônica de 1940

Prof.^a Dr.^a Jane Borges¹
janeborges.ufscar@gmail.com

Introdução

Persuadido pela certeza de que “*um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo a cantar*”, Villa-Lobos, ao voltar da Europa em 1930, onde esteve por vários anos em contato com artistas de renome internacional e com efetiva produção musical, se entristece com a conjuntura da realidade musical brasileira e inicia um movimento de educação musical na cidade do Rio de Janeiro que resultou na implantação nacional do Canto Orfeônico nas escolas. Ele entendia que era preciso um trabalho de base, de educação da juventude através da prática do canto coletivo para que fosse possível, no futuro, a formação de público que apreciase a música.

Eu tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se “educação social pela música”... (VILLA-LOBOS, entrevista concedida a um jornalista em 1949 e registrada no 3º volume de Presença de Villa-Lobos, p.108).

Anísio Teixeira, que trabalhava na reforma do sistema educacional do Distrito Federal e acreditava na importância da integração entre arte e educação, convida Villa-Lobos para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), “*com o fim de cultivar e desenvolver o ensino da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais departamentos da municipalidade*” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 507).

A pesquisa se dá a partir de material encontrado no acervo pessoal de José Vieira Brandão (1911-2002), que foi nosso objeto de estudo durante o Mestrado e que atuou ao lado de Villa-Lobos como discípulo, assessor, intérprete e amigo. Trata-se de um impresso de 38 páginas, produzido nas Oficinas Gráficas do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares da Prefeitura do Distrito Federal, que apresenta, em detalhes, toda a logística envolvida na

¹ Docente do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (DAC-UFSCar), Professora de Direção de Conjuntos Musicais, Canto Coral e Educação Musical: Prática e Ensino, Coordenadora do Laboratório Coral “Vivo Canto”.

preparação do evento em homenagem ao Dia da Independência, intitulada Solenidade da “Hora da Independência”, organizada pelo Ministério da Educação, tendo a participação da Prefeitura do Distrito Federal. Juntam-se a esta, que também pode ser encontrada no Museu Villa-Lobos, diferentes fontes como relatórios, periódicos, manuais didáticos, correspondências, legislações, recortes de jornais e palestras de professores. Ao constituirmos as fontes nos propusemos a analisá-las de acordo com o tempo e o lugar social, observando as orientações deixadas por Michael de Certeau (1982).

Este texto tem por objetivo analisar a documentação da concentração orfeônica de 1940, um dos grandes espetáculos musicais, em estádio de futebol, dirigido por Villa-Lobos. Procura também responder a questão: quem são os músicos que aceitam o desafio proposto por Villa-Lobos?

Ensino Musical

Em 1932 Villa-Lobos inicia as atividades pedagógicas no Distrito Federal, situado na cidade do Rio de Janeiro, com a idealização do projeto de ensino de música e canto orfeônico nas escolas. Prepara e distribui prospectos pela cidade, intitulado “Exortação”, convocando o povo brasileiro a se apropriar da música pelo Canto Orfeônico, que *“irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio pela vida, o amor à Pátria e à Humanidade”* (H. Villa-Lobos). Dessa maneira, entendia que era possível oferecer ao povo a educação social e apresentava a música como a arte mais acessível.

Buscava-se uma educação cívico-artística, com ensino prático e que apresentasse resultados positivos, procurando colaborar com os professores que deveriam dar formação moral aos alunos e obter deles a disciplina espontânea e voluntária. Villa-Lobos (1970, p.84) procura se defender das críticas ao afirmar que:

A minha participação no ensino de música do Distrito Federal é simplesmente para AGIR E REALIZAR TUDO QUE FOR EM BENEFÍCIO DA BOA EDUCAÇÃO CÍVICO-ARTÍSTICA E DO LEVANTAMENTO DO NÍVEL DA OPINIÃO PÚBLICA, COM RELAÇÃO ÀS NOSSAS ARTES E NOSSOS ARTISTAS (grifos do autor).

Como consequência desse pensamento, a orientação para o ensino de música nas escolas visava três grandes finalidades: disciplina, educação cívica e educação artística. Vejamos cada um dos tópicos:

- a) Disciplina – esperava-se que orfeonistas realizassem exercícios de respiração; entoassem acordes com vogais e efeitos de timbres; praticassem o manossolfa; realizassem a saudação orfeônica e participassem da seleção de ouvintes.
- b) Educação cívica – era feita exortação aos alunos, com o objetivo de acentuar a ideia de civismo e patriotismo; estudo dos hinos e canções nacionais e cultivar o respeito para com os artistas, com destaque para os brasileiros.
- c) Educação artística – neste quesito a preocupação estava relacionada com a seleção, classificação e colocação das vozes; técnica orfeônica; conhecimentos de teoria aplicada, além das audições escolares parciais e em conjunto.

A inovação consistia em se ter a música na escola sem o objetivo de uma formação técnica, sendo esta uma função atribuída aos conservatórios. O pianista Arnaldo Estrella, em palestra realizada em 1942, intitulada “Diferença entre o ensino de Canto Orfeônico implantado pelo SEMA e o ensino de música ministrado nos Conservatórios”, afirma:

O ensino de canto orfeônico nas escolas municipais do Distrito Federal, tal como o idealizou Villa-Lobos e vem sendo realizado sob a sua orientação, não visa fazer de todo brasileiro um futuro musicista.

Para os que têm vocação para a arte musical, aí estão os conservatórios. Creio que a esse respeito não pairam dúvidas.

Heli Menegali, poeta, professor e escritor mineiro, em palestra proferida em 14 de novembro de 1969 confirma o que foi apresentado anteriormente:

Pôs-se Villa-Lobos a lutar pelas suas ideias na esfera da educação. O canto seria a chave que abriria a porta das escolas para a música. O trabalho deveria começar “muito cedo, com as gerações mais novas”. Não se pretendia motivar ou produzir “artistas nem teóricos da música”, mas cultivar nas crianças o gosto pela música ensiná-las a cantar e a ouvir. Todos, dizia o mestre, têm aptidão para esta aprendizagem, pois, sendo capazes de emitir sons para falar, poderão emití-los também para cantar; assim como têm ouvidos para ouvir as palavras e sons falados, terão também para a música.

Em conferência proferida em Praga, no ano de 1936, intitulada “Brasil”, Villa-Lobos (1970, p. 85) apresenta o plano geral com o intuito de “*dar apenas uma noção muito sumária do trabalho realizado*”.

Vieira Brandão informa, em palestra proferida em 09 de junho 1969, e Adhemar da Nóbrega confirma, em palestra proferida em 13 de junho 1969, que Villa-Lobos ministrou uma série de cursos breves e intensivos com o objetivo de orientar e preparar professores para o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e secundárias da Prefeitura do Distrito Federal. Segundo

Jannibelli, eram cerca de 200 professores envolvidos no projeto. “Esses professores eram orientados pela própria Superintendência, através do Curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico” (JANNIBELLI, 1971, p. 42).

Ruth Valadares Correa, cantora que foi responsável pela estreia da “Aria” (ou “Cantilena”) da Bachianas Brasileiras N° 5, em 1939, sob a regência de Villa-Lobos, tendo sido também a autora do texto desta obra, traz informações sobre a formação de professores, em palestra proferida em 1942:

O Canto Orfeônico é um dos fatores importante na educação do aluno, quer moral, cívica ou intelectual, pois desenvolve todas as suas capacidades.

[...]

No ensino do Canto Orfeônico, o preparo intelectual do mestre não se limita somente a um rudimentar conhecimento de música, como muitos supõem, ou mesmo a um profundo conhecimento de música.

Muitos outros conhecimentos são necessários para que um professore tenha a certeza de poder ensinar, apoiado sobre métodos seguros e pedagógicos.

[...]

É preciso não esquecer, que o professor de canto orfeônico é antes de tudo um musicista.

Ela fez parte do grupo de apoiadores a Villa-Lobos e em sua fala confirma que o Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico foi criado para dar ao professor de Canto Orfeônico orientação prática e segura, estando o curso “*sob a direção do Maestro Villa-Lobos, criador e realizador deste grande empreendimento*”. Destaca a importância do professor de Canto Orfeônico ter domínio da técnica vocal, dos métodos pedagógicos e a capacidade de transmitir os conhecimentos usando linguagem adequada, aplicando de forma correta as regras gramaticais.

Iberê Gomes Grosso, violoncelista que também atuou ao lado de Villa-Lobos, informa, em palestra realizada em 1942, no estúdio da Rádio-Escola Municipal do Rio de Janeiro (PRD-5), que “*o curso tem a duração de três anos e oferece uma base sólida ao profissional, habilitando-o ao ensino da música nas escolas*”. Iberê reconhece que o brasileiro é musical e entende que cabe aos professores de música a difícil tarefa da educação musical de um povo. “*A obra que com Villa-Lobos nos propusemos a realizar, é obra para o futuro, bem sabemos. Mas era preciso dar o primeiro passo, e esse passo foi dado com firmeza, confiança e esperança*”.

A preocupação de Villa-Lobos com a formação dos professores vai além da necessidade de trazer informações teóricas, sendo assim, cria o Orfeão de Professores, com o objetivo de colocar em prática as questões apresentadas no Curso.

Em um programa de concerto, localizado no Museu Villa-Lobos, denominado “2 Grandes Concertos Históricos de Música Brasileira” promovidos pelo IV Congresso Teosófico Sul-americano, para fins de propaganda da arte nacional e beneficência pública, há informações sobre o Orfeão de Professores:

O Orfeão de Professores do Distrito Federal, congregação profissional registrada oficialmente, nasceu do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, e tem o duplo fim artístico-educacional.

Por intermédio dessa sociedade coral, foi iniciada a campanha de educação para o levantamento do nível artístico brasileiro.

[...]

Fundado em Maio de 1932, sob os auspícios do Departamento de Educação, muito foi auxiliado pelo seu Diretor Geral, Dr. Anísio S. Teixeira.

[...]

O Orfeão de Professores tem um efetivo de 250 vozes, na sua totalidade professores do magistério Municipal e particular, além de professores de orquestra.

Possui um vasto repertório de música desde a primitiva até a moderna, executando trechos gregorianos e ambrosianos, dos índios Parecis do Brasil, composições clássicas, românticas e modernas de autores nacionais e estrangeiros.

Entre a variedade encontrada no repertório do Orfeão de Professores, destaca-se a primeira audição realizada no Brasil da Missa em Si menor de Bach, a Missa Solene de Beethoven e o Oratório Judas Macabeus, de Haendel.

Em 1933, Oscar Guanabarro² publica a crônica “Pelo Mundo das Artes”, no Jornal do Comércio, sobre a apresentação do Orfeão de Professores:

Grande concorrência afluiu no Teatro Municipal, sexta-feira. É que se realizava ali um grande concerto do Orfeão de Professores, organizado pelo Maestro Villa-Lobos. Já nos externamos elogiosamente sobre essa agremiação artística arrancada com grande tenacidade de elementos esparsos refratários à disciplina e atraídos mais por qualquer interesse do que pelo amor à arte coral. Nesse ponto nada mais fizemos do que apreciar justiceiramente o maestro Villa-Lobos, que representa uma vontade firme e que vai conseguindo o que outro qualquer desanimaria no meio do caminho. [...]

A execução da **Missa de Palestrina**³ produziu excelente efeito, surpreendente mesmo, dadas as condições do nosso meio. Para a perfeição faltou-lhe o que é muito difícil de

² Oscar Guanabarro de Sousa Silva foi um crítico de arte, músico e dramaturgo brasileiro. Tornou-se célebre por seus comentários totalmente desfavoráveis à música de Villa-Lobos e do grupo de compositores modernistas.

³ Trata-se da *Missa do Papae Marcelli*.

obter das grandes massas – mais rigor de colorido, fiel obediência aos sinais de regência no campo da expressão; mas em todo o caso o que apreciamos nessa festa foi muito além da nossa expectativa, e sem as modificações introduzidas na **Missa de Beethoven**, modificações com as quais não podemos concordar.

Para a realização das atividades educacionais, Villa-Lobos convocou, por edital, e convidou músicos profissionais. O resultado foi surpreendente, pois muitos atenderam a esse chamado, *“não só artistas de renome no mundo musical brasileiro, como também, assistentes e professores da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil”* (VILLA-LOBOS, 1946).

O Maestro Vieira Brandão em palestra, proferida em 09 de junho de 1969 afirma:

Nos dois primeiros anos a afluência de musicistas interessados no movimento orfeônico foi considerável. Tornou-se, por isso, necessário fazer a triagem dos mais credenciados que finalmente foram selecionados através de um concurso de títulos e provas práticas públicas em 1934.

Durante dez anos Villa-Lobos esteve à frente das atividades do SEMA, contribuindo para o desenvolvimento da Educação Musical no Brasil. Seu trabalho culmina com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1942, uma vez que para levar o canto coletivo aos diversos pontos do Brasil seria necessário atuar mais fortemente na formação de professores. O CNCO foi criado pelo Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942, assinado pelo Presidente Getúlio Vargas.

Concentrações Orfeônicas

Muito se fala sobre as Concentrações Orfeônicas, tendo sido analisadas em textos históricos, principalmente na discussão sobre a relação entre música e política, muitas vezes considerando Villa-Lobos como músico oficial no governo Vargas.

As atividades pedagógicas de Canto Orfeônico, iniciadas em 1932, já estavam sedimentadas e os processos educacionais se encaixavam aos objetivos das reformas apresentadas por Anísio Teixeira e seus pares. Segundo Arnaldo Contier (2000, p. D9), *“os artistas imbuídos dos ideais estado-novistas procuravam denunciar a relação música erudita/elite burguesa, tentando organizar uma pedagogia revolucionária capaz de levar a arte diretamente ao povo”*. No nosso entendimento, uma das maneiras encontrada por Villa-Lobos de levar a arte diretamente ao povo foi através das concentrações orfeônicas ao ar livre, com capacidade para atingir um público enorme, denominadas por ele como manifestações cívico-orfeônicas. No entanto,

Adhemar Alves da Nóbrega, que trabalhou diretamente com Villa-Lobos, em palestra proferida em 13 de junho de 1969, afirma que as Concentrações Orfeônicas “*não constituíam e nunca foram o objetivo do Canto Orfeônico. Significavam, isto sim, um recurso promocional através do qual pretendia Villa-Lobos galvanizar os duvidosos e os céticos com relação à poderosa força agregadora do canto coletivo*”. Ana Lamego de Moraes Sarmiento, uma das assessoras de Villa-Lobos, em palestra realizada em 1942, acrescenta que as concentrações orfeônicas eram realizadas “*não como exibição artística, mas já como demonstração de compreensão da disciplina coletiva*”. Ela entendia também que as concentrações orfeônicas apresentavam o resultado de professores tão bem preparados e como prova

nos oferecem belíssimo espetáculo de disciplina, civismo e cultura musical; milhares de alunos, disciplinados, coesos, cheios de entusiasmo entoam hinos e canções, dirigidos por Villa-Lobos que, na opulência de sua imaginação de artista, no vibrar patriótico de suas composições, realiza verdadeira e admirável obra de arte, disciplina e civismo.

Essas concentrações reuniam milhares de pessoas. A primeira delas, no Rio de Janeiro, teve a participação do Orfeão de Professores e foi “realizada em 24 de outubro de 1932, no campo do Fluminense Football Club, com 18.000 vozes de alunos das Escolas Secundárias do Instituto de Educação, Institutos e Escolas Profissionais e Escolas Primárias, com a presença das autoridades máximas do país”.⁴

Pelo que pudemos constatar, pelas pesquisas realizadas, essas concentrações se repetiram nos anos seguintes, com um número crescente de participantes, chegando aos 40.000 escolares no ano de 1940 e mobilizando um efetivo de professores de música, professores de educação física, contínuos, serventes e trabalhadores, além de funcionários do Departamento de Saúde Escolar.

Nesse artigo, optamos por focalizar no evento de 07 de setembro de 1940 e passaremos a trazer as informações, tecendo nossas considerações e procurando contextualizá-las, entendendo-se o texto no contexto de seu tempo.

Mais uma vez nos valem das informações trazidas por Vieira Brandão, em Palestra proferida em 06 de setembro de 1969:

Mobilizavam essas concentrações um verdadeiro exército de auxiliares. O que a nós, seus colaboradores diretos, entusiasmava era a constatação de que o Maestro, além das preocupações da execução do programa musical, com os ensaios prévios nas escolas, tinha um poder de organização fabuloso, não omitindo um só detalhe na elaboração do plano para sua perfeita realização. Da entrada à saída dos escolares, os membros das comissões que o assessoravam na organização do imenso coro,

⁴ Notas de Programa do Concerto, já citado, realizado em 18 de junho de 1934.

executavam suas tarefas, estimulados pela prodigiosa capacidade de trabalho de Villa-Lobos. Incansável, era ele o primeiro a chegar ao local e só se retirava após a saída do último aluno.

Quando localizarmos o impresso com a Solenidade da “Hora da Independência”, foi possível constatar que Vieira Brandão não estava exagerando em sua declaração, pois, realmente, todas as informações estão presentes no impresso e são muito bem detalhadas. A capa e folha de rosto estampam as informações: Secretaria Geral de Educação e Cultura – Departamento de Educação Nacionalista. 7 de setembro de 1940. Participação da Prefeitura do Distrito Federal na solenidade da “Hora da Independência”. Organizada pelo Ministério da Educação. 1940 – Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura.

Logo a seguir, encontra-se o Programa, que transcrevemos:

HORA DA INDEPENDENCIA

Concentração Cívico-Orfeônica de 40.000 escolares e de

1.000 músicos de Banda.

DIA 7 DE SETEMBRO DE 1940, ÀS 16 HORAS,

NO ESTÁDIO DO VASCO DA GAMA

P R O G R A M A

- I HINO NACIONAL (Bandas)
- ORAÇÃO DO EXMO SR. PRESIDENTE DA REPÚBLICA
À NAÇÃO BRASILEIRA
- II Hino Nacional (Bandas e Córos) – (Francisco Manoel Duque Estrada)
- III Hino da Independência – (D. Pedro I – Evaristo da Veiga)
- IV ORAÇÃO CÍVICA – (Saudação da Juventude Brasileira ao seu Guia): - Presidente Getúlio Vargas
- V Hino à Bandeira – (Francisco Braga-Olavo Bilac)
- VI Saudação Orfeônica à Bandeira
- VII Invocação à Cruz – (Cívico-religioso) – (Alberto Nepomuceno-Duque Estrada)
- VIII Coqueiral (Efeitos Orfeônicos)
- IX Meu Jardim – (Canção-Cívica-folclórica) – (Ernesto dos Santos-David Nasser) – Solista FRANCISCO ALVES
- X Ondas e Terror Irônico (Efeitos Orfeônicos)

- XI P'ra frente ó Brasil (Canção Cívica) – (H. Villa-Lobos)
XII Hino Nacional (Bandas e Córos)

OS ESCOLARES SAIRÃO CANTANDO EM DESFILE

Regente: H. Villa-Lobos

Ao verificar o programa da Solenidade da “Hora da Independência” podem ser levantadas as seguintes questões: em quê consistia uma “Saudação Orfeônica à Bandeira”? E como teriam sido realizados os “Efeitos Orfeônicos”?

Emilia D’Anniballe Jannibelli (1971, p. 114), que atuou sob a orientação de Villa-Lobos, ajuda-nos na compreensão:

Saudações Orfeônicas: são estas saudações de utilidade educativa, pois desenvolvem a disciplina consciente, a calirritmia⁵, a califonia⁶ e o espírito cívico-social. São aplicadas em ocasiões festivas, de recepção a autoridades ou visitantes ilustres, nas homenagens aos patronos e nações que dão nome às escolas. Geralmente, se usa uma frase ou quadra expressiva, ritmada ou entoada a uma ou mais vozes. Como complemento a essas saudações, podem ser usadas: flâmulas, bandeirinhas, lenços, flores, arcos, etc., enriquecendo, com cores, a impressão plástico-sonora da saudação.

Leonila Linhares Beuttenmüller (1937, p. 42) ao apresentar o Programa para o Ensino Orfeônico também esclarece, no quarto ponto, o significado de Saudação Orfeônica:

A saudação orfeônica, entre nós, é um gesto simbólico, de mãos abertas numa continência rápida que serve para favorecer a disciplina, requerida em todos os conjuntos vocais. [...] A Saudação Orfeônica é feita com a mão direita com a palma para a frente, à altura do ombro ou da cabeça, e dedos bem abertos. A Saudação à Bandeira é feita com a mão esquerda, enquanto a direita empunha a bandeira.

Villa-Lobos, no entanto, registrou que “Instituiu-se a saudação orfeônica não com o intuito de exibição, mas como exercício especial de ginástica para a dilatação dos órgãos respiratórios, e também para fazer com que o ambiente de disciplina transcorra entre alegria e entusiasmo”, em consonância com o pensamento higienista da época. De acordo com Monti (2017, p. 41) “o canto coletivo para os higienistas, dentre outros benefícios, era considerado um elemento capaz

⁵ Correspondia à preparação do aluno no ajuste de cada palavra do texto com o ritmo da música.

⁶ Exigência da mais perfeita execução na dicção entoada na música.

de proporcionar leveza num contexto de denso trabalho mental, que envolvia a formação docente e o trabalho com as crianças que demandava muita energia”.

E o que dizer dos Efeitos Orfeônicos?

Efeitos Orfeônicos: são efeitos sonoros onomatopaicos, produzidos pela voz, conjugados a gestos e movimentos rítmicos, numa espécie de dramatização sonora. Traduzem uma ideia ou imitam ruídos simples ou complexos da natureza ou flagrantes do cotidiano. Exemplos:

“Palmeiras ou coqueiros sob a ação do vento” – é um efeito conseguido pela postura dos alunos, da seguinte forma: braços erguidos na vertical, com as mãos espalmadas para dentro. Ao iniciar-se o efeito, executar movimentos alternados dos braços em cruzamento, em cima e à frente da cabeça, tocando levemente as palmas das mãos, para imitar as folhas do coqueiro se encontrando e batendo. Completar o efeito do timbre vocal em *vuff...* ou *vuuu*, num acelerando ou retardando, para melhor semelhança com o vento sibilando.

“Ondas” – É também um belíssimo efeito, onde os alunos tomam uma postura de braços em rotação horizontal, como se enrolassem uma mão na outra, movimento esse iniciando sobre a cabeça, conjugando com o tronco que se flexiona para frente, voltando à posição inicial. A princípio executar o movimento *lentamente* e depois *apressadamente*, em obediência a uma regência. O efeito se completa pelo rumor imitativo das ondas pelas palavras: *chuuá...* ou *chuuuuê...*

[...]

Todos esses efeitos produzem resultado melhor com um número elevado de alunos (no mínimo 50). Nas grandes demonstrações cívico-orfeônicas, em recinto grandioso, com milhares de alunos, o efeito é majestoso (JANNIBELLI 1971, p.114).

A professora Ana Lamego de Moraes Sarmiento, em palestra realizada em 1942, também apresenta a definição para Efeitos Orfeônicos, como sendo “*Movimentos plásticos imitativos acompanhando simultaneamente efeitos onomatopaicos, produzindo belíssimo espetáculo*”. A professora Maria Augusta Lopes da Silveira descreve: “*Aqueles efeitos orfeônicos extasiavam-nos. Sentiamo-nos arrebatados a regiões superiores, renovados, como a respirar o ar dos mais altos cimos*” (Palestra “Villa-Lobos, o Educador”, realizada no IX Ciclo de Palestras, em 1973).

Quanto ao repertório executado pelos estudantes, verifica-se que é todo voltado para as questões nacionalistas e patrióticas. Em primeiro lugar são cantados três Hinos: o Hino Nacional, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira. Em seguida, intercaladas pelos Efeitos Orfeônicos, estão canções cívicas: uma religiosa, outra folclórica e a última que reforçava a ideia que apresentava o Brasil como o país do futuro, ideologia defendida por Vargas.

Continuando na observação do documento, encontramos os nomes dos participantes da Comissão Central da Secretaria Geral de Educação e Cultura:

Tte. Coronel Ayrton Lobo – Diretor do Departamento de Educação Nacionalista

Dr. Alcides Lintz - Diretor do Departamento de Saúde Escolar

Coronel Arthur Rodrigues Tito - Diretor do Instituto de Educação
Tte. Coronel Jonas Correia - Diretor do Departamento de Educação Primária
Dr. Mario da Veiga Cabral- Diretor do Departamento de Educação Técnico Profissional
Major José Goyanna Primo - Diretor do Departamento de Prédios e Aparelhamentos Escolares
Dr. Armando de Oliveira Bernardes - Diretor do Departamento de Difusão Cultural
Maestro Heitor Villa-Lobos – Chefe do Serviço de Educação Musical e Artística
Dr. Floriano Peixoto Martins Stoffel – Chefe do Serviço de Educação Física
Professor Nelson Costa - Chefe do Serviço de Educação Cívica
Professora Arminda d’Almeida – Coordenadora do Serviço de Educação Musical e Artística

É interessante observar que a maioria dos integrantes desta comissão também está envolvida com as atividades no dia da concentração orfeônica.

A seguir são dadas as instruções gerais para a solenidade “Hora da Independência”. São 36 tópicos com orientações muito bem detalhadas quanto às atividades de preparação para o evento, bem como de toda a execução no dia da Concentração Orfeônica. Observa-se um cuidado e orientações bem detalhadas em relação à proteção e alimentação dos escolares. Algumas orientações são específicas para os Professores de Música: aqueles que não tenham sido designados para as Comissões, deverão permanecer junto aos alunos das referidas escolas; todos deverão exigir a constante atenção para o Regente-Chefe, permanecendo sempre junto aos alunos; deverão distribuir-se o mais possível pelos 4 grupos⁷, cantando sempre, sem marcar compasso e recomendar aos alunos silêncio absoluto; atenção ao Regente-Chefe; fazer ouvir as bandas e o canto das outras escolas; atenção ao sinal determinado pelo Regente-chefe de levantar as bandeiras; máxima atenção aos nomes das escolas para retirada.

As comissões especiais organizadas pelo Departamento de Educação Nacionalista, sob a direção geral do Maestro H. Villa-Lobos são apresentadas na sequência. Transcrevemos a seguir os nomes dos professores que foram designados com as diferentes atuações:

I – Desembarque, condução e embarque dos alunos: Dr. Floriano Peixoto Martins Stoffel

1ª. Encarregada do desembarque e embarque dos alunos: Prof. Tito Pádua, Mário Ferreira de Souza, Octaviano Fernandes de Souza Chegam, José de Oliveira Gomes,

⁷ Trata-se da maneira como as vozes dos escolares eram dispostas: 1º grupo: vozes agudas; 2º grupo: vozes menos agudas; 3º grupo: vozes graves e 4º grupo: vozes mais graves (Informações retiradas da palestra da Prof.^a Maria Augusta Lopes da Silveira, proferida em 26 de junho de 1973).

Sylvio Cunha e Manoel Monteiro Soares.

2ª. Encarregada de conduzir os alunos dos locais de desembarque até o gramado: Prof. Luciano Chometon de Oliveira, Arnaldo Arzua dos Santos, Euclides Telêmaco do Nascimento, Mário Aleixo, Benedicto José Rodrigues, Everardo Cruz, Manoel Francisco de Faria, Gabriel Skinner e Sylvio Washington Guimarães.

3ª. Encarregada de conduzir os alunos do gramado aos locais de reembarque: Os professores da Comissão acima e mais os seguintes: Íris do Amaral Menezes, Elza Campos Fernandes Leão, Nilza Rocha, Íris Costa, Lygia Maria Lessa Bastos, Cybele Pereira de Souza, Enid Leitão Calaza, Iva Ferreira, Orlandina Campelo, Celina Henriques Figueira, Elza Lucia Gonçalves Cruz, Leopoldina Braga e Francisca Nunes Pereira.

II – Encarregada da recepção, colocação e assistência às representações dos estabelecimentos educacionais portadoras do Pavilhão Nacional: Profs. Nelson Costa, Chefe do Serviço de Educação Cívica, Isabel Pralon de Carvalho, Maria Navarro Barcelos, Aurora Hecksher de Lima e Silva, Maria Porciuncula de Mesquita, Darcilia Leal Mendes, Manoel José Ferreira, Aldemar Tertuliano dos Santos, Aurelia Hecksher Borgerth, Dagmar Freire da Fonseca, Brizabela de Almeida Pacheco Filha, Esther Rebelo, João Diogo Pereira da Fonseca, Edmundo Pereira, Laura Diniz, Maria Augusta Greagh Moreira, Orminda Bicalho da Costa, Olga Dias e Yolanda Rezende Pessek.

III – Contato direto com o Regente Chefe: Profs. Arminda d'Almeida, Sylvio Salema Garção Ribeiro e Mário de Queiroz Rodrigues.

1ª Encarregada de conduzir os alunos do portão ao gramado: Antonio Maria dos Passos, Homero Dornelas, Iberê Gomes Grosso, Nelson da Silveira Cintra, Emilia d'Anibale, Maria Paulina Lopes Patureau, Nair de Oliveira, Aura da Silva Neto Machado e Arnaldo de Azevedo Estrela.

2ª Encarregada de conduzir os alunos do gramado às arquibancadas:

1º grupo – Profs. Ana Lamego de Moraes Sarmiento, Zuleida de Araújo Mota, Yara de Oliveira Quito, Maria Augusta Joppert.

2º grupo – Profs. Stela Costa Curvelo de Mendonça, Cacilda Campos Borges, Celeste do Prado Carvalho e Esmeralda da Silva Tavares.

3º grupo – Maria Olimpia de Moura Reis, Gilda Prazeres Capanema, Ruth Stamide Gonçalves e Aída Brasil de Souza.

4º grupo – Irene Catarina Pereira Lyra, Carmen Gomes Barletti, Astyr Jabôr, Maria de Lourdes Athayde Maia.

3ª Encarregada de colocar os alunos, por grupos, nas arquibancadas:

1º grupo – Profs. José Vieira Brandão, Romeu Malta, Severino Pereira de Castro, Arlindo Silveira Ponte, Diná Graeff Buccos, Luiza de Souza, Paulo Neves, Odila Macedo Lima, Maria Zelia de Carvalho e Cecy Bastos Alves.

2º grupo- Profs. Djalma Lopes Guimarães, Celio Nogueira, João Batista Siqueira, Ester da Silva Braga, Eurico Nogueira França, Maria Dora Gouvêa Souto, Marina Souza Lima Campêlo, Orlandina da Mota Guichard e Teofilo Sabino de Oliveira.

3º grupo – Profs. Gumercindo Juliano, Aldo Taranto, Leopoldo Salgado, Maria Amélia Figueiró Bezerra, José Eugenio Malta, Otavio Valadares Canabrava, Daurea de Almeida Cruz, Cecy Brandão Lisboa e Cacilda Guimarães Fróes.

4º grupo – Profs. Canuto Roque Régis, Acyr de Figueiredo, Florinda Santoro, Indalicio Franca Fonseca, Marília de Oliveira Araújo, Lucia Tinoco de Miranda Horta, Lourdes Leite Cerqueira. Stela Cunha de Oliveira e Leonor Vilela Lopes.

Os nomes dos professores vêm acompanhados de uma nota explicativa: “Estas três Comissões deverão estar no Estádio às 11 horas e 30 minutos, apresentando-se à Comissão de Contato Direto com o Regente Chefe”. Diante desta lista de professores nota-se que muitos dos que atuaram na Solenidade da Hora da Independência de 7 de setembro de 1940, ocuparam lugar de destaque no cenário musical brasileiro.

A seguir, no impresso, é apresentada a Comissão encarregada de auxiliar os serviços de posto de assistência médica, composta por Contínuos, Serventes e Trabalhadores, que deverá apresentar-se às 11 horas e 30 minutos ao Sr. Diretor do Departamento de Saúde Escolar, Dr. Alcides Lintz. A outra Comissão composta também por Contínuos, Serventes e Trabalhadores é encarregada de distribuir as Bandeiras entre os alunos e deverá apresentar-se às 11 horas e 30 minutos ao Maestro H. Villa-Lobos.

Nas páginas 22 a 24 é possível observar a relação de ensaios realizados pelo Maestro H. Villa-Lobos constando os nomes das escolas e das Bandas presentes aos determinados ensaios. Nas páginas 25 a 28 encontra-se uma tabela com os nomes de todas as escolas que tomarão parte na Concentração Cívico-Orfeônica, com o respectivo número de alunos, totalizando 40.000 alunos.

Há também, no documento impresso, vários editais. Um deles comunica aos professores que deverão trajar indumentária branca, outro convoca a todos os funcionários a participarem contribuindo para o brilhantismo da solenidade. E mais um, dirige apelo aos pais para que facilitem o comparecimento de seus filhos no dia da concentração orfeônica. O Edital de Nº 46, datado de 10 de agosto solicita que seja concedido aos professores de música tempo para o preparo do programa a ser executado na concentração orfeônica. Uma ordem de serviço do Departamento de Educação Primária determina que sejam adquiridos uniformes para os alunos mais necessitados. As recomendações para que os professores estivessem vestidos com trajes brancos e as crianças uniformizadas conferiam unidade visual.

Nas páginas 31 a 38 estão presentes as orientações quanto aos meios de transportes que seriam utilizados pelos alunos: bonde, ônibus ou mesmo a pé. Para as escolas onde os alunos utilizariam os ônibus como meio de transporte, está discriminado o local de embarque e horário de partida, de modo a garantir que todos estivessem em seus postos para o evento que teria início às 16h. Todas as crianças deveriam voltar às suas escolas, acompanhadas pelos professores designados, pelos mesmos meios de transportes, para serem retiradas por seus pais.

O tópico de nº 24 das Instruções Gerais enfatiza que “Em hipótese alguma permitirão os Srs. Diretores a retirada de alunos, a não ser nas escolas, salvo caso de doença imprevista, quando poderão ser entregues aos responsáveis ou encaminhados ao serviço médico instalado no campo”.

Algumas Considerações

As orientações presentes no impresso que proporcionou a organização da Solenidade da “Hora da Independência”, de 7 de setembro de 1940, eram muito bem detalhadas, exigiam muita organização, logística minuciosa e deveriam ser seguidas à risca.

A historiografia destaca a figura de Villa-Lobos, no entanto, entendemos que cabe um destaque também ao grande número de professores envolvidos no projeto de implantação do Canto Orfeônico, em âmbito nacional, ou até mesmo na divulgação da música brasileira fora do Brasil, como no caso das excursões à Argentina e Uruguai, quando Villa-Lobos se fez acompanhar dos artistas Arnaldo Estrella, Oscar Borgerth, Iberê Gomes Grosso, José Vieira Brandão, Ruth Valladares Corrêa, Gazi de Sá e Arminda Neves d’Almeida. O mesmo envolvimento, de grande número de professores músicos, se verifica na organização, montagem e execução da Solenidade da “Hora da Independência” apresentada neste artigo.

Apesar de Villa-Lobos mencionar que a educação musical deveria começar muito cedo, colocando a criança como o alvo da educação, percebe-se que há uma tendência, nesse período, de apontar os progressos da educação através de números. Getúlio Vargas, em seu governo, defende a coleta de estatísticas educacionais e, nesse sentido, é possível supor que colocar 40.000 escolares para cantarem juntos em um estádio de futebol seria indicação de sucesso. Em pesquisas na área de História da Educação há uma preocupação com os dados acerca da educação infantil. “Já se afirmou que estudar a infância de uma perspectiva histórica é, no mínimo, assumir que ela é uma ‘história sem palavras’, pois dispomos apenas de traços indiretos, produzidos por adultos (JULIA e BECCHI, 1998), em diferentes campos do saber” (SOUZA, 2005, p. 195). Concordamos com Souza e entendemos que é possível afirmar que o mesmo ocorre no campo da História da Educação Musical.

Ainda com relação aos números, com base nas informações do impresso, é possível conhecer as escolas envolvidas na apresentação, o número de alunos participantes em cada escola, assim como os nomes das Bandas e o número de músicos participantes. Estão registrados também

todos os ensaios prévios realizados por Villa-Lobos, entre os dias 17 de agosto e 5 de setembro, momento em que algumas escolas se juntavam, de acordo com a proximidade física, sendo destacada, para os referidos ensaios, uma das Bandas participantes do evento. São elas: Banda dos Fuzileiros Navais; Banda do Corpo de Bombeiros; Banda do 1º R.C.D.; Banda do 2ºB.C.; Banda da Polícia Militar e Banda da Polícia Municipal.

Muitas são as críticas a esse evento, que foi o foco desta pesquisa, e há inúmeras reações contrárias ao canto orfeônico. No entanto, há os que se emocionaram com o que viram como é o caso do grande poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, que registra em crônica publicada no *Correio da Manhã*, por ocasião da morte de Villa-Lobos:

Quem o viu um dia comandando o coro de quarenta mil vozes adolescentes, no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a fúria organizando-se em ritmo, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber. A multidão em torno vivia uma emoção brasileira e cósmica, estávamos tão unidos uns aos outros, tão participantes e ao mesmo tempo tão individualizados e ricos de nós mesmos, na plenitude de nossa capacidade sensorial, era tão belo e esmagador, que para muitos não havia jeito senão chorar; de pura alegria.

Há também os que se envergonharam por não cooperarem com o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos, como é o caso de Eleazar de Carvalho, em carta dirigida ao Mestre:

Tanglewood, Lenox – 20 de julho de 1946.

Meu caro Mestre, Maestro Villa-Lobos.

Era meu desejo escrever-lhe uma longa carta de agradecimento pela sua gentileza que teve em prestar-me o grande obséquio já do conhecimento de todos, quando recebi a sua distinta missiva, acompanhada de uma outra para Mrs. Urban, da Associated Music Publishers.

Realmente, Maestro Villa-Lobos, foi devido à sua intervenção que eu pude ter a oportunidade de demonstrar ao seu amigo Maestro Koussevitzky os poucos conhecimentos que possuía da difícil arte de reger orquestra. [...] Não poderei, portanto, Maestro Villa-Lobos, jamais esquecer o seu gesto de bondade, o seu desprendimento, o seu altruísmo. [...]

Estou envergonhado, é verdade, de, sendo seu compatriota não ter penetrado no valor de sua obra, precisando vir a um país estrangeiro, para fazer coro com a unânime opinião de todos. [...]

Pobre de nós, quando queríamos emitir uma opinião sobre o seu trabalho! Agora é que vimos a realidade, é que verificamos quanto ridículo fizemos em não cooperar todos juntos, para tornar mais forte a única força viva que possuímos: “you”. [...]

Estou muitíssimo orgulhoso de ter merecido esse especial favor, e quero que o senhor fique convicto de que terá eternamente a minha gratidão, o meu respeito, a minha admiração. [...]

Ou ainda o depoimento daqueles meninos que cantaram nas Concentrações Orfeônicas, como é o caso trazido pela Prof.^a Cacilda Guimarães Fróes (1982, p. 29-30):

Ninguém melhor, pois, para julgar Villa-Lobos e o que ele representa, no panorama da educação cívico-musical da nossa terra, que as gerações que com ele cantaram e viveram naquelas tardes inesquecíveis da Hora da Independência, nos imensos estádios da cidade. [...]

É essa pelo menos a impressão que nos deixam palavras como a deste ex-orfeonista, o professor e brilhante advogado Wilson Lopes da Silva que, por ocasião do desaparecimento do Mestre, em tocante homenagem, lhe dedicou as linhas que hoje, com emoção, transcrevo: “Crianças, eu conheci Villa-Lobos! Vi-o de longe pela primeira vez, a cabeleira agitada pelo vento da tarde quente de setembro. Eu devia cantar naquela tarde. Eu e todo o gigantesco bloco de 20.000 crianças [...].

Quantas vezes terei voltado ao Campo de São Januário? Não sei... Cada Sete de Setembro reviveu nos anos seguintes uma emoção nova. Como das outras vezes, emocionado, quase não podia cantar. [...]

Finalmente, já não o via de longe, no alto do palanque, a acenar nervoso, 40.000 vozes, 40.000 pensamentos atentos a seu gesto.

Assim eu o vi, crianças, assim de perto, falando e vivendo a um passo [...]”.

No que diz respeito à relação entre a memória e a história, junto-me a Paul Ricoeur (2004), pois muitas vezes sinto-me perturbada, quer pelo excesso de memória ou pelo excesso de esquecimento em diferentes casos.

Enfim, não percamos de vista o desafio de ensinar o mundo a cantar!

Referências Bibliográficas

BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. *O Orfeão na Escola Nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

CERTEAU, Michael de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CONTIER, Arnaldo D. Educação, canto orfeônico e o varguismo. *O Estado de S.Paulo – Caderno 2/Cultura – D9*, 16 de abril de 2000.

FRÓES, Cacilda Guimarães. Maestro Villa-Lobos. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 2º vol. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1982.

JANNIBELLI, Emília D’Anniballe. *A musicalização na escola*. Rio de Janeiro: Lidador, 1971.

JULIA, Dominique e BECCHI, Egle. *Historie de l'enfance en Occident*. 2 vol. Paris: Du Seuil, 1998.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Villa-Lobos e os signatários do Manifesto da Educação Nova: Polifonias Políticas e Pedagógicas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. In. *IX Congresso Brasileiro de História da Educação*, 2017, João Pessoa. Anais eletrônicos, João Pessoa: IX CBHE, pp. 33-49, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2004.

SOUZA, Cynthia Pereira de. A criança-aluno transformada em números (1890-1960). In: *Histórias e Memórias da Educação no Brasil, vol. III - Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: *Boletim Latino Americano de Música*, Tomo VI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

_____. Entrevista. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 3º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1969.

_____. A Educação Artística no Civismo. In.: *Presença de Villa-Lobos*, 5º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC - Museu Villa-Lobos, 1970.

Presença de Villa-Lobos: manuais escolares de música no Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – Campus Centro (RJ)

*Inês de Almeida Rocha
Colégio Pedro II
PPGM/UNIRIO – PROEMUS/UNIRIO
ines.rocha2006@hotmail.com*

Introdução

A presença de Villa-Lobos, parafraseando uma publicação que ficou muito associada ao compositor e ao seu projeto de canto orfeônico, é viva e marcante no cotidiano dessa historiadora e professora que trabalha no Colégio Pedro II há quase vinte e cinco anos. Desde o primeiro dia de trabalho, ao manusear o primeiro currículo institucional com qual me deparei, pude ver em destaque uma citação do compositor no início do documento. Em reuniões de planejamento, em colegiados e pelos corredores, várias vezes colegas me denominavam como professora de canto orfeônico, mesmo que a disciplina se chamasse Música (Primeiros Anos do Ensino Fundamental) e Educação Musical (Anos Finais do Ensino Fundamental). Com o tempo, fui tendo acesso a documentos diversos, objetos, fotos, depoimentos de ex-alunos e ex-professores sobre o compositor e sua relação com o Colégio Pedro II. O foco do presente texto, contudo, são fontes documentais e de forma elas possibilitam novas análises sobre Heitor Villa-Lobos e sua obra. Sendo assim as fontes aqui privilegiadas são livros guardados em um antigo armário do campus centro, situado na Avenida Marechal Floriano, onde o compositor ia dirigir os ensaios dos alunos petrosecundenses para as concentrações orfeônicas e onde trabalhou sua primeira esposa, Lucília Villa-Lobos.

O Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – *Campus Centro* é constituído de cancionários, hinários, livros de cantos religiosos, de cantos pátrios, de cantos folclóricos, livros de solfejos e teoria musical, livros de prosódia, programas de ensino secundário e superior, e até a obra emblemática que o compositor Heitor Villa-Lobos elaborou para ser utilizada nas aulas de Canto Orfeônico, o *Guia Prático: estudo folclórico musical*.

Outros documentos e objetos fazem parte do acervo de Educação Musical do Campus Centro, pois ele não é constituído apenas por livros. Há também instrumentos musicais, partituras, apostilas, discos, CDs e armários para guarda do material. Uma grande diversidade de fontes torna esse pequeno, mas significativo conjunto, que registram a memória das práticas

educativas dessa instituição, sendo encontrados muitos papéis impressos e manuscritos, diários de classe, modelos de provas, cópias de trabalhos aplicados nas aulas, letras de músicas para servirem de suporte às atividades de canto coletivo. São entendidos aqui na perspectiva proposta pelo historiador francês Jacques Le Goff, que nos fala de “documento monumento” (LE GOFF, p. 10), passível de revelar intenções, hierarquias, valores e expressa o poder de agentes sociais sobre a memória, sobre o que será lembrado.

A organização, higienização, catalogação e análise do acervo, conta com o auxílio de bolsistas de Iniciação Científica –alunos do Ensino Fundamental e Médio– que estão sendo iniciados no campo da pesquisa musicológica. Cada tipologia documental vem recebendo tratamento específico e sendo analisado com o enfoque historiográfico.

Destacou-se desse acervo, livros publicados nas décadas de 1930 e 1950. Atualmente esses livros estão guardados em antigos armários de madeira escura e vidros que os deixam visíveis a quem se aproxima, despertando curiosidade. Esses armários e seu conteúdo, passaram, ao longo dos anos, por um processo de transportes e mudanças de espaços físicos, pois a cada nova gestão do campus, ou a cada necessidade de obra no telhado ou salas, um novo espaço era designado para a sua guarda. Assim, o que se encontra hoje em dia é fruto de um grande esforço no sentido de valorizar esse acervo por parte dos profissionais de ensino de música que passaram pela instituição. Registrar fatos, analisar essas fontes revela um pouco dos valores atribuídos a esse acervo e de concepções sobre ensino de música na escola pública.

As fontes, contudo, não falam por si só. Sob a perspectiva da História da Cultura Escrita, como recomenda Armando Petrucci (2003), é necessário olhar para a documentação impondo-lhe uma série de indagações e problematizações: quem escreve, quando, de que lugar, com que técnicas, onde escreve, como, quem é o autor e quais os objetivos que o levam fazer uso da palavra escrita, seja impressa ou manuscrita.

Assim, indago quem foram os autores e autoras destes livros, que editoras publicaram esses livros, em que cidade foram publicados, que indícios revelam da distribuição e das escolas que utilizaram esses livros, que dispositivos editoriais apresentam que permitam refletir sobre as práticas de leitura e os possíveis usos desses livros por professores e alunos do Colégio Pedro II.

Reflieto, também, sobre qual o conteúdo impresso, o que era valorizado pelos autores quanto a conteúdos musicais e extra-musicais, que práticas musicais e pedagógicas permitem apreender, como são utilizadas pelos autores as imagens e as representações presentes nas obras.

Consideramos importante, também, os aspectos relacionados à materialidade dos manuais escolares, pois possibilitam revelar e analisar as práticas pedagógicas nas aulas de música, a formação dos professores de música e os usos desse material, já que apresentam diversas marcas e apontamentos manuscritos.

O conjunto e alguns detalhes dos livros do acervo

Em trabalhos anteriores, analisamos as diferentes tipologias desses livros (ROCHA, 2012: 5805-5817), os indícios de pertencimento e usos dos livros e dentre aqueles livros que poderiam ser identificados como manuais escolares de canto orfeônico, que aspectos dessa proposta estão ali evidenciados (ROCHA, 2014, 4843-4854). Em ambos trabalhos a mesma delimitação temporal, décadas de 1930 a 1950, com o objetivo de ter como foco as décadas nas quais Heitor Villa-Lobos esteve à frente do projeto de canto orfeônico. Considero que o fato de permanecerem guardados em uma sala de música do colégio pode revelar a relação de seus professores, alunos e servidores com o projeto e o próprio compositor Heitor Villa-Lobos. Vamos ao conjunto para melhor compreendê-lo.

Na periodicidade estabelecida para este trabalho é possível encontrar um total de 22 exemplares, embora existam no acervo outras publicações anteriores, posteriores e sem data. O quadro a seguir oferece dados para que se possa ter uma noção desse conjunto de livros do acervo.

AUTOR	TÍTULO	EDITORACÃO
ARICÓ JUNIOR, V	<i>Canto da Juventude</i>	V. 1. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953
ARRUDA, Yolanda de Quadros	<i>Elementos de Canto Orfeônico</i>	2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951
ARRUDA, Yolanda de Quadros	<i>Cantos Infantis</i> : para uso das escolas normais	São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953
COMISSÃO Arquieociana de Música Sacra do Rio de Janeiro	<i>Hosana</i> : coleção de cantos sacros	Rio de Janeiro: Oficinas de Santa Cecília, 1948
FONSECA, Arnaldo Sodoma	<i>Noções de Prosódia Musical</i> : para uso dos Conservatórios de Canto Orfeônico	Rio de Janeiro, [s.ed.], 1952
INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos	<i>Música para a Escola Elementar</i>	Rio de Janeiro: INEP, 1955

LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio	<i>Vamos Cantar</i> : teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginásial	São Paulo: Editora do Brasil, 1951
LIMA, Florêncio de Almeida	<i>A música e o canto orfeônico no curso secundário</i> : 1ª. e 2ª. séries	Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954
LIMA, Florêncio de Almeida	<i>A música e o canto orfeônico no curso secundário</i> : 3ª. e 4ª. séries	Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954
MASSON, Agnes Leckie; OHANIAN, Phyllis Brown	<i>God's Wonderful World</i> : a unique and joyous songbook for children: for home, kindergarten and Sunday school use	New York: The American Library World Literature, 1954
SIQUEIRA, José	<i>Música para Juventude</i> : segunda série	Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1953
SIQUEIRA, José	<i>Música para Juventude</i> : segunda série	2ª. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954
SIQUEIRA, José	<i>Música para Juventude</i> : terceira série	Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953
SIQUEIRA, José	<i>Música para Juventude</i> : quarta série	Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953
SIQUEIRA, José	<i>Música para Juventude</i> : primeira série	Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	<i>Coletânea de Brinquedos Cantados</i>	V. 1. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, 1955
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	<i>Coletânea de Brinquedos Cantados</i>	V. 2. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, 1955
UNIVERSIDADE do Brasil – Instituto Nacional de Música	<i>Programa de Ensino e Exames</i> : aprovados pelo Conselho em sessão de 28 de junho de 1926	Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Música	<i>Revista Brasileira de Música</i>	V. IX, 1943
UNIVERSIDADE do Brasil - Escola Nacional de Música	<i>Programa de Piano</i> : cursos de formação de professores, formação profissional, aperfeiçoamento, pós-graduação	Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1952
VILLA-LOBOS, Heitor	<i>Solfejos</i> : originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Externato Pedro II	V. 1. São Paulo: Mangione, 1940
VILLA-LOBOS, Heitor	<i>Guia Prático</i> : estudo folclórico musical	V. 1. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941

QUADRO 1: RELAÇÃO DE LIVROS DO ACERVO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO COLÉGIO PEDRO II - CAMPUS CENTRO (1930-1950) (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

O quadro nos ajuda a ter uma visão de diferentes aspectos do conjunto. A primeira coluna destaca quem foram os autores e autoras desses livros. Dentre eles, sete publicações são de autoria institucional (Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro) e os demais autores são músicos e professores de canto orfeônico. A presença feminina se faz notar não apenas como autoras principais das obras, mas também como autoras de letras de músicas nos cancionários,

compositoras das músicas, colaboradoras e autoras de artigos em revista. É o caso da publicação de Dora Pinto da Costa, *Coletânea de Brinquedos Cantados*, que, muito embora ela exercesse a profissão de professora de Educação Física, publicou brinquedos cantados em colaboração com diversas professoras de música e compositoras, dentre elas, Cacilda Borges Barbosa. O quadro abaixo destaca a relação dos autores e o quantitativo de obras no acervo.

AUTORES	QUANTIDADE
ARICÓ JUNIOR, V.	1
ARRUDA, Yolanda de Quadros	2
COMISSÃO Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro	1
FONSECA, Arnaldo Sodoma	1
INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos	1
LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio.	1
LIMA, Florêncio de Almeida	2
MASSON, Agnes Leckie; OHANIAN, Phyllis Brown	1
SIQUEIRA, José	5
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa	2
UNIVERSIDADE do Brasil – Instituto Nacional de Música.	1
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Música	2
UNIVERSIDADE do Brasil – Escola Nacional de Educação Física e Desportos	2
VILLA-LOBOS, Heitor	2

QUADRO 2: AUTORES DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Outra autora de destaque no mercado editorial de livros de canto orfeônico é Yolanda de Quadros Arruda. O livro de sua autoria que consta no acervo, *Elementos de Canto Orfeônico*, ainda pode ser encontrada no mercado à venda em catálogo de sebos, na 23^a. edição do livro¹, comprovando sua ampla circulação. Laura Jacobina Lacombe também desenvolveu trabalhos na área de educação e educação musical.

¹ Ver: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/yolanda-de-quadros-arruda>. Consultado em 30/10/2017.

Dentre os autores, figuram Vicente Aricó Junior, que escreveu diversas publicações para canto orfeônico, teoria musical, músicas para piano e o método de solfejo *Bona*, amplamente utilizado em conservatórios de música e ainda encontrado à venda no mercado editorial. Arnaldo Sodoma da Fonseca foi professor de Prosódia no Conservatório de Canto Orfeônico, tendo trabalhado na equipe de Villa-Lobos nessa instituição. Octavio Bevilacqua, Florêncio de Almeida Lima, José Siqueira e Heitor Villa-Lobos, professores e compositores, foram fundadores da Academia Brasileira de Música, criada por esse último em 14 de julho de 1945. Os autores, além da atividade de publicação desenvolveram outros trabalhos relevantes para a classe de profissionais da música. José Siqueira aparece no acervo com o maior número de livros. O estado de conservação desses livros, especificamente, chama a atenção. Cabe lembrar como é importante observar a materialidade das fontes e que reflexões elas podem suscitar. Há evidências de pouco uso, pois existem várias páginas coladas, defeito comum de fabricação da época. São livros de muitas páginas, com um conteúdo muito detalhado e em dimensão do que denominamos de enciclopedista.

Voltamos nossa atenção agora para as editoras que publicaram esses livros. Doze diferentes empresas figuram como responsáveis pela editoria, centralizadas nos principais polos industriais e comerciais da Região Sudeste: Distrito Federal (RJ) e São Paulo.

EDITORAS	QUANTIDADE
Irmãos Vitale (SP/RJ)	2
Companhia Editora Nacional (SP)	2
Oficinas de Santa Cecília (RJ)	1
INEP (RJ)	1
Editora do Brasil (SP)	1
Baptista de Souza & Cia (RJ)	2
Companhia Editora Americana (RJ)	5
American Library World Literature (NY)	1
Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil (RJ)	2
Imprensa Nacional (RJ)	1
Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (RJ)	2
Mangione (SP)	1
s. ed. (RJ)	1

QUADRO 3: RELAÇÃO DE EDITORAS (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Se o projeto de Heitor Villa-Lobos e o apoio do governo federal gerou uma demanda para a impressão de partituras, o acervo apresenta um dado curioso, pois há mais livros editados por empresas que atendiam ao mercado editorial para a área de Educação em geral que propriamente as editoras específicas da área de Música. Apenas duas editoras, Irmãos Vitale e Mangione, eram editoras exclusivamente de música e as demais editoras trabalhavam com

publicações relacionadas com a Educação e outras áreas. Não se trata de uma generalização, mas uma constatação do que foi encontrado dentre os livros desse acervo.

Apesar da polarização entre as duas principais cidades do país no período, observa-se no quadro abaixo, que a grande maioria das editoras, 17 dentre as 22, estavam concentradas no Rio de Janeiro.

CIDADES DAS EDITORAS	QUANTIDADE
Rio de Janeiro	15
São Paulo	4
São Paulo, Rio de Janeiro	2
New York	1

QUADRO 4: RELAÇÃO DE CIDADES DE ORIGEM DAS EDITORAS (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

O que podemos pensar sobre estratégias de circulação e distribuição desses livros? Se considerarmos que esse acervo pode ser representativo de um universo editorial de maiores proporções, podemos inferir que essas duas cidades eram as principais localidades produtoras de livros destinados às escolas, professores e alunos de canto orfeônico. O acervo demonstra pouca circulação de publicações de outros locais, com uma única exceção para o livro publicado em Nova York, Estados Unidos da América.

Para melhor compreender a temporalidade dessas publicações, o quadro abaixo apresenta o quantitativo de livros pelos anos de publicação.

ANO DE PUBLICAÇÃO	QUANTIDADE
1930	1
1940	1
1941	1
1943	1
1948	1
1951	2
1952	2
1953	5
1954	5
1955	3

QUADRO 5: ANOS DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

Apenas um livro, publicado na década de 1930, foi conservado. O quantitativo cresce, porém, para 4 livros na década de 1940 e para 17 na década de 1950. O maior número de obras nessa última década pode indicar uma consolidação do mercado voltado para o canto orfeônico, provavelmente como um reflexo do auge do movimento até 1942, data da saída de Heitor Villa-Lobos do SEMA. Esse quantitativo também pode ser uma marca do processo de aquisição e

conservação de livros que as professoras que trabalharam no colégio adotaram, sendo temeroso fazer uma generalização.

Outros dispositivos editoriais trazem mais informações sobre possíveis usos desses livros, sobre os conteúdos e práticas musicais que se relacionam com a fonte escrita.

Os títulos, por exemplo, apresentam destaque para o conteúdo principal e para o público ao qual se destinam. Vejamos o próximo quadro.

<i>Canto da Juventude</i>
<i>Elementos de Canto Orfeônico</i>
<i>Cantos Infantis</i> : para uso das escolas normais
<i>Hosana</i> : coleção de cantos sacros
<i>Noções de Prosódia Musical</i> : para uso dos Conservatórios de Canto Orfeônico
<i>Música para a Escola Elementar</i>
<i>Vamos Cantar</i> : teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginásial
<i>A música e o canto orfeônico no curso secundário</i> : 1 ^a . e 2 ^a . séries
<i>A música e o canto orfeônico no curso secundário</i> : 3 ^a . e 4 ^a . séries
<i>God's Wonderful World</i> : a unique and joyous songbook for children: for home, kindergarten and Sunday school use
<i>Música para Juventude</i> : primeira série
<i>Música para Juventude</i> : segunda série
<i>Música para Juventude</i> : terceira série
<i>Música para Juventude</i> : quarta série
<i>Coletânea de Brinquedos Cantados</i>
<i>Programa de Ensino e Exames</i> : aprovados pelo Conselho em sessão de 28 de junho de 1926
<i>Revista Brasileira de Música</i>
<i>Programa de Piano</i> : cursos de formação de professores, formação profissional, aperfeiçoamento, pós-graduação

Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Ex-ternato Pedro II

Guia Prático: estudo folclórico musical

QUADRO 6: TÍTULOS DAS PUBLICAÇÕES (FONTE: ELABORADO PELA AUTORA).

São recorrentes palavras que fazem referência ao canto, à música, à escola, à juventude e ao canto orfeônico. Os títulos desses livros podem ser compreendidos como mais uma estratégia editorial visando uma circulação dessas publicações em determinados espaços, instituições e a identificação de um público específico: escolas, conservatórios, professores, alunos e demais profissionais relacionados ao projeto do Canto Orfeônico. Os segmentos escolares também são destacados, tais como, escola normal, escola elementar, curso ginásial, curso secundário, primeira série, curso de formação de professores, aperfeiçoamento e pós-graduação.

Um colégio, entretanto, é destacado, o Externato Pedro II, atual Colégio Pedro II, que durante muito tempo foi referência para os programas escolares de todo o país. Essa informação é mais um indício de que o Colégio Pedro II não foi apenas mais uma dentre as muitas escolas do Distrito Federal que abrigaram em seus currículos as aulas e as práticas musicais escolares da proposta de Heitor Villa-Lobos, mas como um polo que referendava e contribuía para a difusão nacional da proposta. Encontra-se na capa ou no interior de alguns livros a informação de que a obra se adequava aos programas de ensino adotados no Colégio Pedro II, como uma forma de legitimar a publicação. É o caso de um livro de autoria de Heitor Villa-Lobos, com o título *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Externato Pedro II*, publicado em 1940. Se o Externato Pedro II era situado no Distrito Federal, por qual motivo destacar-se-ia o nome desta instituição na capa de livros escolares. Essa estratégia editorial pode ser compreendida como uma forma de conferir valor e respeitabilidade à obra, já que o colégio era reconhecido como uma referência e por muito tempo os currículos e obras didáticas deveriam estar equiparados ao currículo do colégio para serem considerados oficializados. O destaque dessa instituição na capa da publicação é mais um indício, em nosso entendimento, de que o projeto de Villa-Lobos teve ações visando a implantação de seu projeto a nível nacional e não apenas no Rio de Janeiro.

Manusear, folhear esses livros é uma ação fascinante e estimulante para o pesquisador, um verdadeiro exercício de imaginação sonora das práticas escolares a partir dos textos, imagens e partituras. No âmbito do presente trabalho, cujo enfoque é pensar como as fontes de pesquisas podem oferecer novas possibilidades de se pensar o trabalho de Heitor Villa-Lobos, cabe, entretanto, mencionar alguns aspectos do conteúdo musical e sobre o caráter instrucional das informações ali contidas.

Uma característica marcante nesses manuais para são as indicações prescritivas para os professores, o que pode confirmar que esses livros atendiam também a uma demanda de formação dos professores de música. Muitos desses profissionais estavam habilitados para o magistério em cursos de curta duração (FUKS, 1991, p. 123). Pessoas que apresentassem algum conhecimento, ou experiência de tocar um instrumento musical ou cantar poderiam, em poucas aulas dos cursos oferecidos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pleitear vagas para lecionar música e até fazer concursos públicos (FUKS, 1991, p. 113). Por outro lado, músicos com larga experiência comprovada eram impedidos de exercer a profissão como professores de canto orfeônico ou serem admitidos em concursos públicos caso não fossem diplomados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Vera Jardim analisa essa situação em um de seus trabalhos, evidenciando questões políticas e lutas pela hegemonia de modelos educativos em música (JARDIM, 2009).

O livro *Música para a Escola Elementar*, publicação do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos), de 1955, é um exemplo de publicação que contém uma seção específica para os professores, informando diversos dados sobre a legislação que regia a obrigatoriedade do canto orfeônico na década de 1940. O caráter prescritivo das publicações, as diretrizes e fiscalizações aos quais os professores de música estavam submetidos não eram apenas uma característica autoritária do projeto de canto orfeônico desse período, mas pode ser compreendido como uma demanda para atender aos professores que não possuíam uma formação suficiente que os possibilitassem desenvolver as atividades pedagógicas musicais com autonomia.

Imagens demonstrando a posição da mão para cada nota musical da escala de Dó Maior, mostram a presença da manossolfa. Nessa prática, o professor estabelecia o tempo de duração da emissão das notas e a sequência que iria configurar uma melodia ou um mero encadeamento de notas que se desejasse trabalhar com os alunos.

Outra característica muito frequente é a inclusão de questionários solicitando definições dos conceitos descritos. As questões redigidas não exigiam muito do aluno além de repetição do texto do livro, seguindo uma sequência linear do que já havia sido lido pelo aluno. Um exemplo são os já mencionados livros publicados por José Siqueira para quatro séries escolares intitulados *Música para a Juventude*. Essa publicação apresenta um alto grau de aprofundamento dos conteúdos apresentados e ampla gama de informações sobre todos os temas abordados: teoria musical, solfejo, dados biográficos sobre compositores brasileiros, folclore musical brasileiro, história da música, classificação e informações sobre instrumentos musicais. Os hinos oficiais são presença constante em todos os livros dessa série e em muitas outras obras do período demonstrando a importância atribuída a eles nas práticas escolares. Nas publicações de autoria de José Siqueira, chama a atenção os conteúdos sobre física do som, acústica, contraponto, harmonia e estética. São apresentados com um grau de profundidade que não podem ser considerados elementares ou de fácil assimilação para alunos adolescentes. O grande número de páginas destinadas a estas informações e os questionários de avaliação sugeridos, evidenciam o caráter conteudista do livro e a valorização da memorização de informações. Apesar dessa publicação se configurar com livros muito centrados em informações, também oferece demonstrações de diversos exercícios de leitura rítmica, leitura melódica e apreciação musical de obras de compositores consagrados no repertório de música erudita. É uma evidência de que a prática musical era valorizada por parte do autor. Os livros, infelizmente, não apresentam marcas de uso nem indícios sobre como o professorado e alunado praticaram as prescrições ali registradas, muito menos se os professores e professoras tinham formação musical suficiente para trabalhar as sugestões de exercícios de leitura rítmica e melódica, nem se havia equipamento para reprodução de gravação das composições recomendadas apresentações ao vivo dessas músicas para que a apreciação musical se efetivasse.

Conclusões

Conhecer aspectos da Educação Musical, e mais especificamente da presença de Villa-Lobos e o projeto de canto orfeônico nesta instituição pública de ensino, que completa este ano 180 anos de ensino musical ininterrupto, significa entender como a música esteve presente na educação, no cotidiano dos alunos, dos professores e dos funcionários desta instituição. Demonstra como os significados atribuídos ao ensino da música na instituição e a função que o colégio

desempenhou no processo de implantação e consolidação do projeto de canto orfeônico proposto pelo compositor.

Os livros demonstram que a voz figurou como um recurso na prática musical e os manuais escolares para canto orfeônico, que apresentam partituras para o canto coletivo, canto em uníssono e canto a duas ou três vozes. Guiados pela técnica do manossolfa, entoavam solfejos e ajustavam acordes a três vozes. Essa técnica se ajustava muito bem ao caráter disciplinador do canto, já que os alunos precisavam olhar atentamente para os gestos do professor ou regente para cantar a nota correta e tentar não desafinar. Para reunir mais de mil alunos em concentrações orfeônicas organizadas na época, havia que se exercitar e treinar a disciplina, pois coordenar o canto durante as concentrações orfeônicas, demandava ordem e regras precisas.

O repertório mencionado nos textos ou que aparecem em partituras musicais nos manuais analisados são plenos em expressões que evocam o amor à pátria, o dever que cada cidadão brasileiro deve ter de servir à sua pátria. Os hinos oficiais (Hino Nacional Brasileiro, Hino à Bandeira do Brasil, Hino à Independência e Hino à Proclamação da República), as canções pátrias, têm como gênero predominante as marchas, em compassos binários ou quaternários, com ritmos que induzem à uniformização, à unificação e conduzissem a unidade na movimentação durante desfiles e em cerimônias de cunho patriótico. Identificam o caráter e o tipo de nacionalismo que vigorou no período de publicação desses manuais. As vozes daqueles que utilizaram esses documentos em seu cotidiano, infelizmente ainda não foi possível de ser ouvida, muitos já não podem falar. Esse testemunho, memória viva e oral, poderia trazer informações importantes e nos guiar para outro plano que não o da análise da cultura escrita.

A análise demonstra a importância que o ensino de música e as práticas musicais representaram para alunos, funcionários, professores e pessoas ligadas ao Colégio Pedro II e em especial ao Campus Centro. Os livros arquivados apresentam marcas de um tempo no qual um projeto de educação musical obteve grande espaço, importância e poder. Muitos professores de música atuantes nas décadas de 1930 a 1950 acreditaram que poderiam contribuir para um mundo melhor, através de práticas do coletivo, evocando amor à natureza, evocando o que era considerado genuinamente brasileiro e evocando um amor incondicional à pátria.

Referências

- ARRUDA, Yolanda de Quadros. *Elementos de Canto Orfeônico*. 2^a. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.
- CASTILLO GÓMEZ, A. Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: M. H. C. Bastos & M. T. S. Cunha & A. C. Venâncio (orgs.). *Destino das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. pp 14-55.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre as práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.
- FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.
- INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos. *Música para a Escola Elementar*. Rio de Janeiro: INEP, 1955.
- JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, vol. 21, pp 15-24, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et all. 2^a. Ed. Campinas: UNICAMP, 1992.
- LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio, *Vamos Cantar: teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial: segunda série – curso ginásial*. São Paulo: Editora do Brasil, 1951.
- LIMA, Florêncio de Almeida. *A música e o canto orfeônico no curso secundário, 1^a. e 2^a. Série*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954a.
- _____. *A música e o canto orfeônico no curso secundário, 3^a. e 4^a. Séries*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1954b.
- PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura: primera lección de paleografía*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- ROCHA, Inês de Almeida. “Serve teu Brasil com brio! Cumpre sempre teu dever! : manuais escolares de música no Colégio Pedro II”. *Anais do IX Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, Lisboa, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, pp. 5805-5817, 2012.
- _____. Música para a juventude: práticas de educação musical, canto orfeônico e manuais escolares no Colégio Pedro II. *Anais do XI Congresso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana. Toluga: El Colegio Mexiquense/SOMEHDE*, v.1. pl. 4843-4854, 2014.
- SIQUEIRA, José. *Música para Juventude: segunda série*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1953a.
- _____. *Música para Juventude: terceira série*. Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953b.
- _____. *Música para Juventude: quarta série*. Rio de Janeiro: [s. ed.], 1953c.
- _____. *Música para Juventude: primeira série*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954c.
- _____. *Música para Juventude: segunda série. 2^a. Ed.* Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. 1954b.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura. 1937.
- _____. *Solfejos: originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico: adotado nos cursos do serviço de educação musical e artística da prefeitura do Distrito Federal e no Ex-ternato Pedro II*. vol. 1. São Paulo: Mangione. 1940.