

# MOMENTO BRASILEIRO: REFLEXÕES SOBRE O NACIONALISMO, A EDUCAÇÃO MUSICAL E O CANTO ORFEÔNICO EM VILLA-LOBOS

Rita de Cássia Fucci Amato

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho  
fucciamato@terra.com.br

*O artigo pretende elaborar considerações a respeito da atuação de Heitor Villa-Lobos na criação e desenvolvimento do ensino de canto orfeônico no Brasil, entendido como um projeto que envolveu tanto o movimento nacionalista quanto noções educativas e sociais específicas com relação ao ensino da música. Nesse sentido, são analisados o movimento nacionalista no Brasil e sua vinculação ao governo Vargas, as bases históricas que fundamentaram o projeto do canto orfeônico, como o movimento da Escola Nova, e as implicações sociais inerentes à concepção de Villa-Lobos sobre o canto em conjunto, notando-se aí a socialização, a formação moral, o civismo e o patriotismo. Ademais, é feita uma análise sobre as implicações ideológicas do canto orfeônico no governo Vargas.*

*El presente artículo pretende considerar la actuación de Heitor Villa-Lobos en la creación y desarrollo de la enseñanza del canto coral en Brasil, entendido como un proyecto que involucró al movimiento nacionalista y sus ideas educativas y sociales en relación con la enseñanza de música. En este sentido, son analizados el movimiento nacionalista en Brasil y su vinculación con el gobierno de Vargas, las bases históricas que fundamentaron el proyecto del canto coral –como el movimiento de la Escuela Nueva– y las implicaciones sociales inherentes a la concepción de Villa-Lobos sobre el canto en conjunto: la socialización, la formación moral, el civismo y el patriotismo. Además, se analizan las implicaciones ideológicas del canto coral en el gobierno de Vargas.*

*The aim of this paper is to discuss the work of Heitor Villa-Lobos in the creation and development of the choral singing in Brazil, understood as a project that involved the nationalist movement and specific educational and social notions about the teaching of music. In this sense, the nationalist movement in Brazil and its entailment with Vargas government, the historical bases that founded the project of the choral singing, as New School movement, and the social implications appertained to Villa-Lobos' conception of singing together, are analyzed observing the socialization, the moral formation, the civism, and the patriotism. Therefore, an analysis is made about the ideological implications of choral singing in Vargas government.*

## INTRODUÇÃO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é reconhecidamente uma das grandes figuras da música brasileira, inspirador de uma rede de destacados compositores nacionais, sendo que sua produção musical ecoa nas grandes salas de concerto de todo mundo. Como educador musical, foi o idealizador da avassaladora experiência do canto orfeônico no Brasil, tanto em suas mega apresentações como em seu denso trabalho de sistematização da educação musical e vocal.

O recorte do presente artigo se delinea na compreensão das relações entre o nacionalismo e a educação musical, estabelecidas pelo projeto do canto orfeônico desenvolvido por Villa-Lobos entre as décadas de 1930 e 1950. Nesse sentido, em um primeiro momento são examinados os fundamentos do movimento nacionalista no Brasil, as relações entre Villa-Lobos e Mário de Andrade e a inclusão do nacionalismo dentro da política do ministro Gustavo Capanema no governo de Getúlio Vargas. Em seguida, notam-se os aspectos históricos envolvidos na compreensão das atividades educativo-musicais desenvolvidas por Villa-Lobos, como o movimento da *Escola Nova* no Brasil, e os fatos que compreendem o estabelecimento do canto orfeônico em território brasileiro. Em terceiro lugar, investigam-se os dois volumes da obra *Canto Orfeônico*, organizada por VILLA-LOBOS (1940, 1951), que possibilita uma análise das concepções socioculturais intrínsecas ao plano orfeônico. Assim, destacam-se as noções de socialização pelo canto em conjunto, de formação moral e cívica –sob o influxo das idéias de Platão– e de criação de um sentimento patriótico na população. Por fim, nota-se a vinculação do projeto *villalobiano* com a ideologia do Estado Novo de Vargas e suas possíveis atribuições quanto à legitimação desse governo.

O referencial teórico adotado teve como base uma revisão de literatura de caráter multidisciplinar, envolvendo estudos das áreas de musicologia histórica, educação musical, história da educação, filosofia e sociologia, que pretendem, de forma conjugada, contribuir para uma ampla análise das atividades de Villa-Lobos, focada em suas diversas dimensões. Além desse referencial, utiliza-se como documento de análise a obra *Canto Orfeônico*, organizada por VILLA-LOBOS e publicada em dois volumes nos anos de 1940 e 1951, as quais contêm repertório selecionado para o ensino da disciplina.

## O MOVIMENTO NACIONALISTA

O nacionalismo no mundo foi um fenômeno complexo. Dois exemplos deste procedimento, no século XIX, encontram-se em Wagner e Verdi. Entretanto, apesar de suas composições refletirem um sentimento patriótico, eles não cultivaram um estilo que pudesse caracterizar-se como etnicamente alemão ou italiano, respectivamente. Um dos ingredientes do nacionalismo colocou-se no sentimento de orgulho de uma língua e de sua literatura, contrastando com a perspectiva de que a melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular em seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com estes nos seus termos.

Segundo GROUT e PALISCA (1995), esses produtos tinham mais chance de aceitação internacionalmente, porém faltava-lhes uma *identidade étnica*. O desenvolvimento dessa caracterização facilitava-se pelo uso do folclore nacional ou sua reprodução em novas composições. O nacionalismo, apesar de poder não ser tão facilmente aceito pelas platéias tradicionais, revelou-se como algo atraente, com colorações inéditas e cativantes.

Pincelar referenciais históricos poderá clarear a concepção musical e a importância da música no Brasil a partir de 1920. Elaboraões teórico-musicais permearam todo o período anterior à Revolução de 1930 e densas relações podem ser estabelecidas nesse momento particular da história do país. Segundo FREITAG (1972:48):

A evolução do nacionalismo musical processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros (Itiberê, Nazareth, Levy, Nepomuceno), até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira (Gallet e Mário de Andrade). Deste tronco nacionalista desviam-se compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Glauco Velásquez, ligados à Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que correspondem ao início da posição contemporânea oposta ao nacionalismo.

As colorações musicais nacionalistas brasileiras ecoaram na música de Villa-Lobos, que buscou no folclore a sua fonte de inspiração. As *Bachianas Brasileiras*, fusão do estilo de Bach e da música folclórica, os *Choros*, as orquestrações de músicas folclóricas, os poemas sinfônicos, fantasias e variações revelam, de acordo com AZEVEDO (1971:488), “uma tal riqueza de idéias, uma tão prodigiosa espontaneidade e tão grande exuberância e vitalidade de ritmos, que não tardaram a colocá-lo, no juízo dos críticos de mais autoridade, entre os primeiros compositores das duas Américas”. Nas palavras da pianista brasileira Magdalena Tagliaferro (citada por LEITE, 1999:104):

Villa-Lobos era, efetivamente, tão representativo de tudo o que é essencialmente brasileiro, do autêntico folclore, bem como do espírito e dos anseios do nosso povo, que bastava me aproximar dele quando tinha o coração cheio de saudades, para encontrar, seja em New York ou em Paris, a genuína atmosfera da terra brasileira que ele, sozinho, conseguia recriar. [...] o genial talento do compositor e a mestria do regente, mas também o dinamismo e o vigor do homem que soube, no decorrer dos últimos anos de sua fecunda existência, vencer tantos obstáculos que pareciam intransponíveis e afirmar sua esplêndida vitória no cumo da mais milagrosa carreira jamais alcançada por um músico brasileiro.

A *efetivação* do movimento nacionalista brasileiro se deu em 1928, quando o escritor e musicólogo modernista Mário de Andrade propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e a permanência do artista na *república musical*.

O movimento já havia sido deflagrado em São Paulo, onde, convidado pelo interventor João Alberto de Lins e Barros, logo após a Revolução de 30, empreendeu uma caravana artística oficial através de 68 ci-

dades do interior paulista, acompanhado por artistas do maior relevo, como Antonieta Rudge e Souza Lima. (MACHADO, 1987:37)

O projeto explícito foi o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista voltada para o folclore foi tomada como norma, mas a passagem concreta do erudito ao popular e vice-versa permaneceu sempre como um grande problema.

Em *O Banquete*, Mário de ANDRADE (1977:130) resume outra premissa-chave do nacionalismo brasileiro: “Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio da utilidade, mesmo a tal valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista”.

Penetrar, entretanto, neste mundo musical brasileiro requer percorrer as trajetórias pessoais dos precursores ao sucesso que se descortinou para Villa-Lobos e inseri-los corretamente no momento político. As relações de amizade com Mário de Andrade respondem às questões intrínsecas do nacionalismo brasileiro (TONI, 1987), valendo destacar a participação de ambos no movimento modernista brasileiro da década de 1920, ao lado de artistas como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.

Mário de Andrade, amigo pessoal de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas entre os anos de 1934 e 1945, trabalhou incessantemente pela cultura do país e idealizou vários projetos juntamente com o ministro. Gustavo Capanema esteve sempre envolvido com as atividades culturais e artísticas do país. Esta postura creditou-se às suas vinculações de origem com a intelectualidade mineira e, especialmente, com alguns membros do movimento modernista, possibilitadas especialmente por Carlos Drummond de Andrade, seu chefe-de-gabinete. Todavia, segundo SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA (1984), não há nada que comprove que o ministro se identificava com esses ideais. Por outro lado, Mário de Andrade era um dos partidários do modernismo, considerando-o como “uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada” (SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA, 1984:80). Esse modernismo constituía-se de idéias bastante amplas, que não entraram em contradição formal com o governo da época. O contato entre Mário de Andrade e o ministério resumia-se na busca por um envolvimento entre o folclore e as artes: enquanto Capanema buscava valores estéticos, os nacionalistas procuravam difundir suas idéias por meio do governo.

A música teve, juntamente com o rádio e o cinema, um papel central no esforço educativo do ministério da Educação e Saúde. Porém, a linha divisória entre cultura e propaganda, segundo SCHWARTZMAN, BOMENY E COSTA (1984), foi um ponto de difícil estabelecimento. Heitor Villa-Lobos foi a presença ativa e influente deste momento.

O nacionalismo brasileiro adotou uma *solução platônica* para a questão da cultura diante do avanço crescente da indústria cultural. Projetou a hegemonia da música erudita sobre a música popular-comercial urbana e as inovações mais radicais da vanguarda européia. Para WISNIK (1982), o debate político-pedagógico de Platão influenciou decisivamente o nacionalismo, desde as obras de Mário de Andrade até a atuação de Villa-Lobos junto aos grandes grupos vocais por ele formados.

A música apareceu como um elemento agregador/ desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social ou preparando a sua dissolvência. A educação repousou na música, *imitação do caráter* (elevado ou inferior), que redundava, por seus matizes éticos de profunda repercussão subjetiva, não só na contemplação do belo, mas também nas conseqüências práticas da realização da virtude. A adequada dieta música-ginástica, base da formação do *cidadão*, imprimiria nele o “caráter sensato e bom”, enquanto o uso inadequado da música generalizada, na concepção platônica, representava a “feia expressão” e os “maus costumes”.

–[...] cumpre que os encarregados da cidade se empenhem no sentido de que a educação não se altere sem o conhecimento deles, que velem por ela em todas as circunstâncias e, com todo cuidado possível, acautelando-se para que nada de novo, no tocante à ginástica e à música, seja introduzido contra as regras estabelecidas, no temor de que, se alguém disser

*os homens apreciam mais*

*os cânticos novos [Homero],*

não se vá imaginar, talvez, que o poeta pretenda falar, não de árias novas, mas de uma nova maneira de cantar, e de que não se faça o elogio disso. Ora, não se deve louvar nem admitir tal interpretação, pois é de temer que a adoção de um novo gênero musical ponha tudo em perigo. Nunca, com efeito, se assesta um golpe contra as reformas da música sem abalar as maiores leis da cidade, como afirma Damon, e eu o creio de bom grado.

–Inclua-me, também –disse Adimanto– entre os que creêm.

–Portanto, é aí, na música, parece-me, que os guardiães devem edificar o seu corpo de guarda. (PLATÃO, 1973:202-3)

Dessa forma, sob uma perspectiva platônica, a proposta de Villa-Lobos era a difusão dos ideais nacionalistas por meio da educação musical, que também formava os indivíduos cívica e moralmente, conjugando o belo (a estética) com o bom (a moral e a ética), como Platão (429-348 a.C.), que em *A República* estabelece a educação como fator essencial para o desenvolvimento da vida política e social (PLATÃO, 1973).

Quanto ao aspecto cultural, destaca-se que, entretanto, o nacionalismo brasileiro “nunca passou de um esforço de modernização nos parâmetros em que o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos” (SQUEFF, 1982:54). Foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação; o que importava não era a expressão nacional, mas adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução da matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento internacional.

## VILLA-LOBOS E A EDUCAÇÃO MUSICAL

A grande figura de Heitor Villa-Lobos, como educador e criador de inúmeras obras voltadas para a realização para o estudo do canto orfeônico, pode ser entendida sob diversos ângulos críticos, que vão desde a análise musical de suas composições orfeônicas até a crítica de suas concepções e dos aspectos ideológicos imbricados em suas obras e projetos. Analisando a contribuição de Villa-Lobos à educação musical brasileira, MENEZES (1995:8) coloca:

Em uma avaliação do que compõe, atualmente, o cenário da educação musical no Brasil, temos que nele se verifica uma tensão entre alternativas metodológico-ideológicas cujo sentido não pode ser desvinculado do processo histórico relativo à evolução das idéias pedagógicas entre nós. Trata-se de um processo no qual a década de 30 se oferece como momento de institucionalização de duas matrizes educacionais que, tanto no que respeita a seus métodos quanto aos seus fundamentos ideológicos, marcaram significativamente a evolução da nossa pedagogia musical. O *Canto Orfeônico* de Heitor Villa-Lobos e a *Iniciação Musical* de Antônio Leal de Sá Pereira e Liddy Mignone constituem, portanto, as sistemáticas que foram formadas e, ao mesmo tempo, que somaram na formação da base sobre a qual puderam vir descansando as muitas e muitas outras iniciativas que hoje colocamos como parte da história do nosso ensino musical.

Para realizar uma análise mais precisa do momento da inserção de Villa-Lobos na vida educacional do país, cabe inicialmente situar o movimento do otimismo pedagógico e o *escolanovismo* no Brasil. O otimismo pedagógico, a partir de 1927, passou a difundir sistematicamente os ideais da *Escola Nova* –concepção criada pelo educador estadunidense John Dewey (1859-1952)–, um pensamento educacional completo, na medida que compreendia uma política educacional, uma teoria de educação e de organização escolar e uma metodologia própria (NAGLE, 1985). Dentro de tal teoria, buscava-se colocar o educando como alvo do processo de ensino, que deveria atender seus interesses e necessidades, em uma *pedagogia liberal progressivista* (ARANHA, 1996, citada por ESPERIDIÃO, 2003:176). No Brasil, a *Escola Nova* deflagrava a idéia da reconstrução nacional ampla e democrática pela educação, defendendo a escola pública, obrigatória, leiga e voltada aos interesses do aluno (ESPERIDIÃO, 2003). Assim, acompanhando a modernização e a urbanização do país na década de 1920, vários estados brasileiros –sob a batuta de jovens intelectuais, como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Francisco de Campos– promoveram reformas educa-

cionais inspiradas nos princípios da *Pedagogia Nova* (NAGLE, 1985; FUCCI AMATO, 2006). Dentro do ideal *escolanovista*, “a arte deveria ser retirada do pedestal em que se encontrava e colocada no centro da comunidade. Na escola, o ensino de música não deveria restringir-se a alguns talentosos, mas ser acessível a todos, contribuindo para a formação integral do ser humano” (FONTERRADA, 2005:194). Observa-se, portanto, uma simbiose entre o ideal nacionalista-modernista concebido por Mário de Andrade a respeito da função social da arte (e da importância da valorização do folclore e da música popular) e as idéias da *Escola Nova*. Unir as tendências artísticas aos projetos educacionais e colocar em prática um novo modelo de educação musical foi a tarefa de Villa-Lobos.

Assim, para situar historicamente Villa-Lobos dentro do contexto educacional brasileiro, é necessário nos atermos em um primeiro momento à perspectiva historiográfica elaborada por NUNES (1992), que relata a Reforma da Instituição Pública no Distrito Federal, entre 1931 e 1935, a qual, liderada por Anísio Teixeira (1900-1971), contou com a colaboração de Villa-Lobos.

Anísio Teixeira, um dos pioneiros na luta pela educação no país, diferenciou-se de seus antecessores por criar uma rede de ensino, desde o primário até o universitário, e junto com seus colaboradores transformá-la em instrumento de criação e divulgação cultural e científica (NUNES, 1992). Dentre esses colaboradores, recrutados nos mais diferentes campos de conhecimento da intelectualidade nacional da época, destacavam-se Cândido Portinari, Cecília Meireles, Artur Ramos, Jônatas Serrano, Roquete Pinto, Lourenço Filho, Paschoal Lemme e o próprio Villa-Lobos. A grande contribuição desse grupo de intelectuais foi colocar em prática suas idéias nos serviços escolares oferecidos pelos governos municipais (NUNES, 1992).

Em meio a essa efervescência cultural, a criatividade de Villa-Lobos encontrou ressonância e deu frutos de importância ímpar. Em 1931 foi convidado por Anísio Teixeira, à época Superintendente do Ensino Público do Distrito Federal, a ocupar o cargo de Diretor do Ensino Artístico da Prefeitura do Distrito Federal. Dessa forma, o ensino da disciplina Canto Orfeônico foi instituído como obrigatório no Distrito Federal (Rio de Janeiro), medida que em seguida foi ampliada para todo o território nacional, com a Reforma Capanema (Leis Orgânicas do Ensino), que instituiu o canto orfeônico como parte do currículo escolar durante quatro anos do primeiro ciclo e durante os três anos posteriores do segundo ciclo, com a denominação Música e Canto Orfeônico (XAVIER, RIBEIRO e NORONHA, 1994). Considerações sobre a instituição da disciplina são delineadas nas palavras do próprio VILLA-LOBOS (1951:3):

Para não retardar a verdadeira interpretação do papel da música na formação das gerações novas e da necessidade inadiável do levantamento do nível artístico do nosso povo, foi implantado nas escolas municipais do Distrito Federal o ensino do canto orfeônico.

Baseado no decreto Nº 19.890 de 18 de abril de 1931, da Reforma do Ensino, referendado por S. Excia. Dr. Getúlio Vargas, torna-se obrigatório o ensino do canto orfeônico, em cujo regulamento de ensino geral encontra-se elaborado o programa dessa disciplina, o qual se refere sobre a Música do seguinte modo:

“O ensino do canto orfeônico destina-se a desenvolver no aluno a capacidade aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívica.

No início predominará o estudo prático, ensinando-se da teoria e do solfejo o que fôr indispensável ao desenvolvimento imediato dos alunos.

É indispensável escolherem-se composições de autores de real mérito, preferindo-se as que já tenham incorporado ao patrimônio artístico nacional.

Os cantos deverão ajustar-se à idade dos alunos, proporcionando-lhes o necessário meio de adestramento dos órgãos auditivos e da fonação e despertar-lhes o sentido do ritmo. É recomendável a prévia leitura da letra dos cantos, para que se lhes facilite a compreensão do sentido e da expressão musical. Só depois de sabido o canto haverá comentários teóricos e musicais, corrigindo-se, então, os defeitos notados na execução do trecho, tendo-se particularmente em vista, o ritmo, a entoação e a ditação. Não se deve omitir a caracterização típica, quando o exigir a natureza da canção, como por exemplo nas canções regionais baseadas em motivos de folclore”.

O decreto em questão, conjuntamente com o regulamento em vigor nas escolas da Prefeitura, baseado nos decretos ns. 3.281 de 23 de Janeiro de 1928 e 2.940 de 22 de novembro de 1928, irão completar a obra de

educação artística do povo, a exemplo das grandes nações como a Itália, França, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Espanha, Rússia, Estados Unidos da América do Norte, etc.

A principal finalidade dos cursos de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico, para o ensino primário, secundário, Industrial, comercial e normal realizados em todo o Brasil é a de construir os principais fatores da consciência musical, numa pedagogia ativa e dirigida.

Em 1932, Villa-Lobos foi incumbido de organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a qual objetivava a realização da orientação, do planejamento e do desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis, conjugando disciplina, civismo e educação artística (ESPERIDIÃO, 2003; MARIZ, 1989). O *Plano Geral de Orientação do SEMA* atinha-se especialmente à formação de professores, com cursos *Declamação Rítmica e Calígrafia* (arte de cantar/ entoar bem), *Preparação ao Ensino de Canto Orfeônico, Música e Canto Orfeônico e Prática do Canto Orfeônico* (ESPERIDIÃO, 2003; LISBOA, 2005). Como outra atividade de destaque promovida pelo SEMA, cabe citar os *Concertos da Juventude*, apresentações musicais com comentários e informações relevantes acerca do repertório, nas quais “era solicitado ao público infantil registrar suas impressões” (ESPERIDIÃO, 2003:198) a fim de avaliar o impacto dos eventos. Ainda a essa época, se destaca a criação da cadeira de Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Todas essas iniciativas constituíram os primeiros passos para a criação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), filiado ao Ministério de Educação e Saúde, pelo decreto Nº 9993, de 26 de novembro. A regulamentação do curso de canto orfeônico se deu em 1946, com a finalidade de formar professores capacitados para o ensino de tal disciplina. O programa de ensino de canto orfeônico adotou um grande número pontos originais, desenvolvidos pelo Conservatório.

Pontos originais do programa oficial do ensino da música e canto orfeônico adotados exclusivamente pela orientação do C.N.C.O. que não existiam em nenhuma obra didática de canto coral ou canto orfeônico antes da sua implantação. 1º. – O canto orfeônico como finalidade cívica. 2º. – Calígrafia [arte de falar com dicção e elegância], Calígrafia [arte de entoar/ cantar bem], e Calígrafia [arte de ritmar bem]. 3º. – Declamação rítmica. 4º. – Exortação. 5º. – Modo de classificação. Seleção e colocação de Vozes. 6º. – Afiinação Orfeônica. 7º. – Efeitos Orfeônicos. 8º. – Manossolfa desenvolvido. 9º. – Canto Orfeônico. 10º. – Efeitos de timbres diversos no Orfeão. 11º. – Ditado, cantado e rítmico. 12º. – Pesquisas, arranjos e adaptação do Ensino Folclórico nas Escolas, para educação e formação do gosto artístico. 13º. – Aplicação da “Melodia das Montanhas” (Processo que facilita aos alunos criar melodias, despertando o gosto para as composições musicais). 14º. – Divisão da classe em quatro grupos, (para facilitar a disciplina orfeônica e a distribuição das vozes). 15º. – “Ouvintes”. 16º. – Alunos Regentes, Compositores e Solistas. 17º. – Sala-ambiente. 18º. – Prova de memória visual e auditiva. 19º. – Prova de discernimento de gênero e estilo da Música. 20º. – Prova de conhecimento dos Instrumentos de Banda e Orquestra. 21º. – “Quadro Sinótico” para o Estudo Geral da Música Popular Brasileira. 22º. – “Gráfico Planisférico Etnológico da Origem da Música no Brasil.” 23º. – Aplicação dos principais fatores para formação da consciência musical e compreensão da utilidade do Canto Orfeônico na formação cívico-social do aluno. (O Ensino de Canto Orfeônico parte deste princípio filosófico: do consciente para o sub-consciente. Não é possível em casos vulgares ter-se a consciência do ritmo, do som, do timbre, do intervalo, do acorde, da harmonia e do contraponto, fatores de formação da cultura físico-psicológica musical, sem um prévio preparo prático direto intencional, reajustado às tendências e às mentalidades naturais. Há entretanto os casos excepcionais de vocação e inclinação, cuja formação consciente é facilmente elevada ao sub-consciente por uma orientação adequada. (VILLA-LOBOS, 1951:6)

É importante citar que o CNCO continuou vinculado ao governo federal mesmo após sua reestruturação em 1967, quando passou a ser denominado Instituto Villa-Lobos, filiando-se dessa vez ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), segundo comenta MARIZ (2000).

Cabe notar que outros músicos brasileiros, antes e depois de Villa-Lobos, também divulgaram e praticaram o modelo de canto em conjunto orfeônico. Conforme comenta JARDIM (2006), o ensino de Canto Coral havia sido instituído no Brasil desde o século XIX, quando o Decreto Nº 27, de 12 de março de 1890, já estabelecia tal matéria para a formação do professor normalista e para a iniciação musical infantil (crianças de 7 a 10 anos). Outros fatos históricos relevantes são colocados por ESPERIDIÃO (2003), narrando que em 1943 o maestro João Baptista Julião criou o Conservatório

Paulista de Canto Orfeônico e, em 1949, fundou o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, anexo ao Instituto de Educação Caetano de Campos, posteriormente transformado em Faculdade de Música Maestro Julião e, em seguida, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP). Nesse âmbito, outros nomes citados por GILIOLI (2003) como pioneiros do canto orfeônico no Brasil são João Gomes Júnior, Carlos Alberto Gomes Cardim, Fabiano Lozano, Lázaro Lozano e Honorato Faustino.

Embora o canto orfeônico inserido por Villa-Lobos na grade curricular da educação básica brasileira tenha sido substituído pela disciplina Educação Musical, por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nº 4.024 de 1961, a influência dessa disciplina continuou mesmo depois de sua extinção oficial, já que os professores que passaram a ministrar a disciplina Educação Musical eram, basicamente, os mesmos que anteriormente trabalharam com o Canto Orfeônico, utilizando os mesmos procedimentos de ensino (LISBOA e KERR, 2005).

## O CANTO ORFEÔNICO

Analisando as atividades educativo-musicais de Villa-Lobos, torna-se evidente que o canto orfeônico foi concebido pelo maestro como a principal ferramenta para a musicalização, tendo ele atuado como regente e organizador de grandes massas corais, compositor, educador, organizador e principal referência teórica e prática em âmbito brasileiro.

O canto orfeônico é uma prática vocal em conjunto originária da França, onde era ensinado nas escolas de Paris no século XIX, sendo alvo de grande entusiasmo público (GOLDEMBERG, 2002). Segundo MONTI (2007), a denominação *canto orfeônico* foi utilizada pela primeira vez em 1833 por Bouquillon-Wilhem, professor de canto nas escolas de Paris, sendo uma homenagem ao mito grego de Orfeu, poeta e músico. Anteriormente ao projeto *villalobiano*, essa prática havia sido realizada no Brasil desde o início do século XX, quando João Gomes Júnior formou um orfeão de normalistas da Escola Normal de São Paulo (futuro Instituto Caetano de Campos) e, em seguida, Fabio Lozano desenvolveu a prática junto às normalistas da cidade de Piracicaba, no interior paulista, tendo grande influência sobre Villa-Lobos em seu projeto de inclusão da educação musical na escola, conforme FONTERRADA (2005:196). O já citado maestro João Baptista Julião também ajudou a difundir essa atividade, criando o Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo (GOLDEMBERG, 2002).

Em âmbito internacional, a pedagogia orfeônica de Villa-Lobos se situa no mesmo período do projeto de educação musical realizado por Zoltan Kodály (1882-1967) na Hungria, pelo qual Villa-Lobos teria se encantado em viagem à Europa (FONTERRADA, 2005), buscando aplicá-lo de forma semelhante no Brasil. Para GOLDEMBERG (2002), é possível destacar seis semelhanças entre o projeto Villa-Lobos e o de Kodály, as concepções de que: 1) a música é um direito de todos; 2) a educação musical é necessária para o desenvolvimento pleno do ser humano; 3) a voz cantada é o melhor instrumento de ensino porque é acessível a todos; 4) música folclórica de alta qualidade deve ser utilizada no ensino musical; 5) o aprendizado musical é mais significativo quando realizado em um contexto de experimentação; 6) os professores de música devem ser especialmente preparados para a árdua tarefa da educação musical.

Para VILLA-LOBOS (citado por MARIZ, 1989:100), então, o canto orfeônico era

o elemento educativo destinado a despertar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e desenvolvendo o interesse pelos feitos artísticos nacionais. É o melhor fator de educação cívica, moral e artística. O canto orfeônico nas escolas tem como principal finalidade colaborar com os educadores para obter-se a disciplina espontânea dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade um sã interesse pelas artes em geral.

Com tais metas, Villa-Lobos desenvolveu seu projeto de canto orfeônico realizando três atividades complementares: 1) a organização da prática em escolas (incluindo a formação de docentes); 2) a formação e apresentação de grandes formações orfeônicas; 3) a composição, o arranjo e a organi-

zação de canções voltadas ao processo de ensino-aprendizagem dessa disciplina. Tendo já discutido a primeira dessas atividades, cabe-nos agora examinar as duas últimas.

Quanto à organização de apresentações orfeônicas de grande porte, destaca-se que estas faziam parte das atividades que o SEMA desenvolvia além da organização do ensino de canto orfeônico, como os concertos da juventude, os concertos culturais, os concertos educativos na zona rural, as audições da obra de Bach destinadas às classes operárias, entre outras (cf. Lisboa, 2005). As apresentações de concentrações orfeônicas geralmente reuniam discentes e docentes de escolas cariocas para demonstrações em datas cívicas em estádios de futebol. Nas comemorações do Dia da Independência de 1940, por exemplo, Villa-Lobos reuniu com 40.000 vozes no estádio do Vasco da Gama, no Rio de Janeiro (LISBOA, 2005).

Em relação à composição e organização de obras voltadas ao ensino da prática vocal em conjunto, destacaremos a análise do guia de *Canto Orfeônico*, publicado em dois volumes por VILLA-LOBOS (1940, 1951), obra de grande importância pedagógica e de notável qualidade musical. Este guia, fruto da concepção de Villa-Lobos de canto coral e educação musical, também abrangia uma vertente nacionalista, baseando-se na incorporação de elementos muito fortes da cultura brasileira. Na capa do primeiro volume da obra, encontra-se a informação de que este era adotado nas escolas e cursos especializados do SEMA e no Colégio Pedro II (escola do Rio de Janeiro onde Villa-Lobos foi professor catedrático de Canto Orfeônico). As canções que fazem parte da obra são divididas entre composições de Villa-Lobos com textos de autores variados e canções de compositores anônimos ou outros compositores, muitas das quais por ele recolhidas, ambientadas ou arranjadas. No primeiro volume de *Canto Orfeônico*, foram apresentadas as seguintes considerações.

Após longos anos de estudo na experimentação da sensibilidade rítmica da mocidade brasileira, quér individual ou coletiva, onde se observa uma relativa facilidade de assimilação intuitiva, embora enfraquecida e duvidosa, quando implantada sob regime de uma marcação rigorosamente metronômica, para definir os tempos regulares de qualquer compasso, cheguei a conclusão da absoluta necessidade de serem ministrados a juventude, exercícios constantes de marchas, cantos, canticos ou cantigas marciais.

Acrésce, ainda, que as letras sôbre melodias ritmadas, não só auxiliam a memória – indispensavel para gravar, com presteza por audição, os fatôres musicais – como despertam maior interesse civico pelos assuntos patrióticos que encerram as músicas do presente livro.

Lembro aos leitores, que quasi todos os brasileiros, em conjuntos populares, são capazes de marcar obstinadamente os tempos fortes de qualquer marcha, como inconcientemente o fazem nos dias de Carnaval, o que não se verifica quando há necessidade de uma grande e uniforme demonstração popular de solidariedade civica para cantar o Hino Nacional, por se sentirem, talvez, constrangidos ou receiosos do desequilíbrio coral da multidão ou então por não terem recebido na juventude a conveniente educação do “ritmo da vontade”. (Villa-Lobos, 1940:3)

Na capa, o guia traz o subtítulo *Marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da “Unidade de movimento”*, refletindo as avançadas concepções que seu autor elaborara com relação à educação musical: “sendo a música uma arte que se baseia em fundamentos essencialmente físicos para ser transportada às mais altas interpretações psíquicas, exige, preliminarmente, um trabalho matérias de apuração dos sentidos daqueles que mais aprendem os elementos físicos do som numa progressão de sensações” (VILLA-LOBOS, citado por MARIZ, 1989:102-3).

Sob tal ótica, o primeiro passo do ensino musical deveria se dar pela conscientização do ritmo e da pulsação (a *unidade de movimento*); em seguida, os alunos deveriam aprender a “emitir sons com seus nomes correspondentes”; após, procurar-se-ia buscar a consciência do timbre e dos intervalos (com exercícios de entoação passando por todos os matizes, do crescendo ao diminuendo, com vocalismo de escalas e arpejos ou por meio do manossolfa, método de solfejo que utiliza as mãos); por fim, visar-se-ia à aquisição da consciência do acorde (com exercícios de escalas, a duas e três vozes simultâneas, na ordem do acorde de terça e sexta). Assim, depois de adquiridos tais conhecimentos musicais, o aluno se encontraria bem preparado para estudar teoria e solfejo (VILLA-LOBOS, citado por MARIZ, 1989:101-2). Era dentro dessa concepção que a Portaria Nº 300, de 7 de maio de 1946 (contida em VILLA-LOBOS, 1951:7), estabelecia que o canto orfeônico visava “desenvolver fatores

essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra”, além de “despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas”.

Voltando ao exame do primeiro volume do guia de *Canto Orfeônico*, com 41 peças musicais, dentre arranjos e ambientações de Villa-Lobos sobre músicas de outros compositores ou anônimas, composições suas e músicas de outros autores não arranjadas por Villa-Lobos (com letras de diversos autores), encontramos nesta obra:

- Doze canções e marchas escolares: “Meus brinquedos”, “Vamos crianças”, “Vamos, companheiros”, “Carneirinho de algodão”, “Soldadinhos”, “A jangada”, “Meu sapinho”, “Volta do recreio”, “Ida para o recreio”, “Passeio”, “Vocalismo” e “Canção escolar”.
- Treze canções patrióticas: “Canção cívica do Rio de Janeiro”, “Meu Brasil”, “Brasil unido”, “Regosijo de uma raça” (com o *canto africano* e o *canto mestiço*), “Canção do Norte”, “Brasil novo”, “Cantar para viver”, “Desfile aos heróis do Brasil”, “Heranças da nossa raça”, “Meu país”, “Tiradentes”, “Verde Pátria” e “Sertanejo do Brasil”.
- Seis canções de ofício: “O ferreiro”, “Canto do lavrador”, “Canção do operário brasileiro”, “Canção do trabalho”, “A canção do marceneiro” e “Canção da imprensa”.
- Seis canções militares: “Duque de Caxias”, “Deodoro”, “Canção do artilheiro de costa”, “Mar do Brasil”, “Alérta! – canção dos escoteiros” e “Saudação a Getúlio Vargas”.
- Quatro outras canções: um canto dos índios *Parecis* (“Nozani-ná”), “O canto do Pagé”, a “Canção dos artistas” e o canto “Dia de alegria”.

No próprio entendimento de VILLA-LOBOS (1951), a especificidade do primeiro volume consistiu na sua dedicação exclusiva ao canto orfeônico, contendo também obras de interesse artístico e com caráter cívico. Já o segundo volume caracterizava-se por apresentar músicas em níveis de dificuldade técnico-musical mais elaborados.

O 2º Volume de *Canto Orfeônico* (Marchas, Canções, Cantos: cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para formação conciente e apreciação do bom gosto na música brasileira) possui as mesmas características didáticas do 1º Volume, apenas a maior parte de suas músicas, está em grau de dificuldade técnica e estética, mais adiantada. (VILLA-LOBOS, 1951:4)

Dentro de suas composições, no segundo volume, encontramos: “Brincadeira de pegar”, “Esperança da mãe pobre”, “Feliz aniversário”, “Boas-festas”, “Feliz Natal”, “Feliz Ano-Novo”, “Boas vindas”, “Quadrilha das estrelas no céu do Brasil” (dividida em “Introdução”, “Quadrilha brasileira”, “Fui no Itororó”, “Cantiga de roda” e “Anda à roda”), “Juramento”, “O trenzinho”, “P’rá frente, ó Brasil!”, “As costureiras”, “Pátria” (uma versão para coro feminino a 4 vozes e outra para coro misto a 6 vozes), “Hino à vitória”, “Bazzun” e “Invocação em defesa da pátria”.

Fazendo parte de seus arranjos e ambientações de temas populares, obras de outros autores ou de autoria desconhecida estão: “O balão do Bitú”, “Repiu-piu-piu”, “Minha terra tem palmeiras”, “O gaturano”, “Cantiga de rêde”, “Brasil”, “Aboios”, “Canção do marinheiro”, “Mês de junho”, “Cantico do Pará”, “Cantos de Çairé (1, 2 e 3)”, “Evocação”, “Canide Ioune – Sabath”, “Um canto que saiu das senzalas”, “Xangô”, “Santos Dumont”, “Canção do pescador brasileiro”, “Marcha para Oeste”, “A sanfona”, “Estrela é lua nova”, “Jaquibáu”, “Vira”, “Na risonha madrugada”, “O tamborzinho”, “Terra natal” e “Remeiro de S. Francisco”.

Estas canções encontram-se permeadas pelos ideais intrínsecos ao projeto orfeônico *villalobiano*, como suas concepções a respeito da utilidade social da música e as relações ideológicas com o governo Vargas, conforme será analisado a seguir.

## AS FUNÇÕES SOCIAIS DO CANTO ORFEÔNICO

O canto coletivo constitui uma notável ferramenta de integração interpessoal e socialização cultural. Essa prática musical desenvolve um senso de união grupal em torno de metas e objetivos co-

mundos, canalizando as ações e sentimentos individuais para uma produção artística coletiva, na qual se conjugam a disciplina rigorosa, o estudo com afinco e dedicação de cada um dos agentes, culminando na constituição de um *carisma grupal* (ELIAS e SCOTSON, 2000). Ao mesmo tempo, oportuniza a aquisição de saberes artísticos e estéticos que podem provocar uma transformação na mentalidade dos coralistas e os auxilia em seu desenvolvimento intelectual e crítico. O canto em conjunto “desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação” (FUCCI AMATO, 2007:81).

O canto coral foi interpretado por Villa-Lobos, sob o influxo tanto de idéias *escolanovistas* quanto de concepções nacionalistas e modernistas que pregavam a necessidade de uma arte útil, como uma ferramenta essencialmente social. Assim, a Portaria Nº 300 de 7 de maio de 1946, considerava, dentre as finalidades do ensino do canto coletivo em âmbito escolar, “estimular o hábito de perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto” e “promover a confraternização entre os escolares” (VILLA-LOBOS, 1951:7). Nota-se aí a noção de que as relações de sociabilidade auxiliariam a aprendizagem musical e vice-versa.

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe e indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. [...] O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música, porque, com seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria. (VILLA-LOBOS, 1987:87-88)

Como educador e criador de inúmeras obras voltadas exclusivamente para a realização para o estudo do canto orfeônico, Villa-Lobos via a arte sob a perspectiva do desenvolvimento do cidadão brasileiro e de suas potencialidades, considerando a música como um fator intimamente ligado à coletividade, “uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo” (VILLA-LOBOS, 1987:80). O compositor concebeu a importância do contato com a música desde a infância para a formação social do indivíduo.

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música! [...] Tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar-lhes uma educação primária de senso ético, como iniciação para uma futura vida artística. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música. Um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo inteiro a cantar. (VILLA-LOBOS, 1987:13)

Nota-se, então, a preocupação extra-musical de Villa-Lobos ao desenvolver seu projeto de educação pelo canto orfeônico, no qual o fator social era estabelecido como eixo principal. No entanto, o aspecto social revelou-se não só em nível do desenvolvimento de relações interpessoais e socialização cultural pelo contato com a música; para Villa-Lobos, o patriotismo e a formação moral e cívica eram metas essenciais da aprendizagem do canto coletivo.

Quanto ao patriotismo, pode-se notar um impulso a tal atitude por meio da transmissão do conteúdo das canções, as quais continham um forte apelo nacionalista. Nesse sentido, vê-se o vínculo entre o patriotismo incentivado pelo canto orfeônico e o conteúdo artístico nacionalista que este transmitia. Assim, pouco tempo antes de Villa-Lobos desenvolver seu projeto didático-político-musical, Mário de Andrade também enaltecera a prática do canto em conjunto, colocando em seu *Ensaio sobre a música brasileira* que os compositores brasileiros deveriam dar mais valor à prática coral e ao seu valor social. Essa declaração revela a estreita relação entre o nacionalismo e a educação musical de Villa-Lobos:

A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinçoncia, a mesma ferocidade, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na docura ao topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize

com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento do pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do Rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo... (ANDRADE, citado por WISNIK, 1982:147-8)

Dessa forma, o canto coral *villalobiano* induzia a formação de uma consciência patriótica por meio tanto da utilização de repertório musical que revelasse as diversas raízes étnicas e do folclore do país quanto pelo texto das canções utilizadas no ensino orfeônico. Nos dois volumes de seu guia de *Canto Orfeônico* (VILLA-LOBOS, 1940, 1951), é possível notar a valorização da música nacional, por exemplo, pela alusão ao conceito de *raça* no texto e no título de diversas canções e pela inclusão de gêneros e ritmos tipicamente vinculados à identidade do país, como cantos africanos, regionais (e.g. do Nordeste do país) e indígenas, além de sambas. Tais temas e melodias encontram-se trabalhados em arranjos e ambientações de canções como “Regosijo de uma raça”, “Meu Brasil”, “O canto do Pagé”, “Heranças da nossa raça”, “Nozani-ná” (canto dos índios Parecis), “Cantico do Pará”, “Cantos de Çairé”, “Estrela é lua nova” (genero de Makumba da época passada), entre outras. Há também o retrato de *heróis* nacionais, como em “Tiradentes”, “Duque de Caxias”, “Deodoro”, “Santos Dumont” e, inclusive, “Saudação a Getulio Vargas”. Além das melodias, é possível notar o caráter nacionalista das canções por meio de seus textos.

Outras duas funções sociais do canto orfeônico são a formação moral e cívica, delineadas claramente dentre os objetivos dessa prática na Portaria Nº 300, de 7 de maio de 1946, em que figuram, dentre as metas do canto orfeônico, “proporcionar a educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva” e “incutir o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar” (VILLA-LOBOS, 1951:7). Para compreender tais concepções, faz-se relevante retomar, então, a noção musical grega.

Na Grécia Antiga, tinham papel de destaque na educação a música (*mousiké*) e a ginástica (*gymnastiké*):

[...] por música entende-se a aculturação ao patrimônio ideal, transmitido através dos hinos religiosos e militares, cantados em coro pelos jovens (naquele tempo não havia transmissão escrita, portanto o verso cantado era necessário para a memória e a prática coral para a socialidade), e por ginástica entende-se a preparação do guerreiro. (MANACORDA, 2000:46)

Além de fundamentarem a formação dos cidadãos de Atenas, a prática musical e a ginástica também se encontravam na educação dos cretenses e espartanos durante o período clássico. A iniciação social e ao canto coral preparava os adolescentes para sua vida adulta, já que a educação dos jovens era concebida como fundamento da organização política e social (MANACORDA, 2000). Em Atenas, a educação (*paidéia*) era sobretudo voltada à formação cultural, ao *studia humanitatis*, que permitiria o amadurecimento do indivíduo por meio da reflexão filosófica e estética (CAMBI, 1999).

Em *A República*, o principal tema debatido por PLATÃO (1973) é a justiça, harmonia e virtude política. Nesse sentido, é estabelecido um modelo tripartite do poder, que corresponde às três almas de que os homens são dotados: a alma desejanter (situada no baixo ventre), a alma irascível ou colérica (situada no peito-coração) e a alma racional (situada na cabeça). Do mesmo modo, há três classes sociais na cidade, nas quais uma das almas se sobrepõe às outras: a alma desejanter é a que predomina na classe econômica dos proprietários de terra, artesãos e comerciantes; a alma colérica é a que mais se manifesta na classe dos guerreiros; a alma intelectual é a que superpõe na classe dos magistrados e legisladores, que, portanto, devem ser os mais sábios – os filósofos. Esse modelo implica, então, uma sofocracia, a concepção não-democrática de que os governantes da *pólis* deveriam ser restritamente os sábios. Desse modo, a educação é estabelecida como principal meio para o equilíbrio político e, sob esse aspecto, Platão estabelece uma hierarquia de saberes, na qual coloca as *artes manuais* (agricultura, carpintaria, etc.) como inferiores e inadequadas aos guerreiros, sendo próprias de uma classe inferior. Já o ciclo elementar destinado às classes superiores deveria se base-

ar na ginástica para o corpo e na música para alma (FRAILE, 1965). Destaca ainda o “poder e a responsabilidade da educação na execução de ideais tais como a liberdade, a justiça, a formação cívica, tendentes à efetivação de uma sociedade mais virtuosa e humana” (GAINZA, 2002:20). ARISTÓTELES (1988), discípulo de Platão, apesar de divergir de seu mestre em alguns aspectos de seu sistema filosófico, também colocou a música em uma posição importante no cenário político da *pólis*, em sua *Política*, dizendo que a música “tem o poder de produzir um certo efeito moral na alma [e sobre o caráter], e se ela tem este poder, é óbvio que os jovens devem ser encaminhados para a música e educados nela” (ARISTÓTELES, 1988:277).

Portanto, nota-se na concepção do canto orfeônico como ferramenta de formação cívica uma crença na música como fonte de virtude política e de elevação da alma, ou seja, de formação moral. Assim, a formação moral é colocada como elemento que origina a atitude cívica, a qual se atrela, por sua vez, a um *ethos* patriótico –não no sentido estético-cultural, mas no sentido sócio-político-cultural, de respeito à hierarquia, à autoridade, à organização social e, sobretudo, à nação (LEMONS JÚNIOR, 2005). Vale notar que tal caráter intrínseco ao canto orfeônico encontrava ressonância em um currículo voltado à moral e ao civismo com disciplinas específicas: por exemplo, segundo BRITO (2006), pelo Decreto Nº 406, de 4 de maio de 1938, introduziu-se a Educação Moral e Cívica e a Educação Física (esta última ministrada, de preferência, por militares). Essa nova matriz curricular deveria ter como eixo principal o estímulo ao patriotismo, o uso dos símbolos nacionais e a comemoração de datas cívicas.

Outras noções relativas à nação e ao civismo se manifestam na obra orfeônica compilada por Villa-Lobos:

Observou-se também a presença da apologia à unificação nacional, ao militarismo (que remonta às circunstâncias da Segunda Guerra Mundial), ao presidente Getúlio Vargas e apologia ao trabalho, que levaria ao progresso e à modernidade (que remonta ao contexto de industrialização que caracterizou a época). Essa formação discursiva mostrou-se concordante, de maneira geral (excetuando-se algumas leves diferenciações), com as idéias que Villa-Lobos difundia em seus textos e também com a formação ideológica de então, num movimento de interação e síntese com as idéias nacionalistas. Essa constatação aconteceu a partir da análise da obra escolhida –os dois volumes de *Canto Orfeônico* (1940/1951)–, e permitiu concluir que, ao incorporar predominantemente a temática exaltativa nas canções (exaltação às características do país, como natureza, raça, povo, entre outros), refletiu, com certa clareza, algumas formações discursivas constantes da formação ideológica em que o autor (ou o responsável pela escolha das canções – Villa-Lobos) estava inserido. Tais características não ocorrem com tanta clareza na obra *Guia prático* (1945), na qual predomina a utilização do material folclórico. (LISBOA, 2005:146)

No guia de *Canto Orfeônico* (VILLA-LOBOS, 1940, 1951), nota-se influência de um sentido militar não somente na grande utilização de marchas, mas também em letras como a de *Canção do artilheiro de costa*, de autoria do coronel Luiz Lobo, com música do tenente Herminio P. Souza e arranjo de Villa-Lobos:

Pela costa dos mares profundos / Ou dos rios nas margens floridas / Afrontando tufões iracundos, / Impassíveis das águas subidas, / Sentinelas da Pátria querida, / Nossa vida é guardar sua vida, / Não tememos a furia do mar. / Nem canhão, nem aéreo torpedo / Quem defende o Brasil não tem medo / E só tem um dever é lutar / E na costa, a lutar os primeiros / Somos nós, são os seus artilheiros. (VILLA-LOBOS, 1940:76-7)

O grande número de marchas, que aludem a um aspecto “militar”, de rigor e ordem se delineiam em conformidade com o que estabelece a Portaria Nº 300 de 7 de maio de 1946: “O canto orfeônico, tendo como principal finalidade pedagógica educar e disciplinar, não pode ser adotado como função de caráter festivo, mas apenas como elemento de colaboração nos programas das solenidades cívicas, artísticas e religiosas” (VILLA-LOBOS, 1951:7).

O estímulo ao trabalho também é uma constante presente na obra orfeônica, que pregava o ideal de que, por meio do labor, o Brasil se tornaria uma nação tão forte e vigorosa como eram as maiores potências mundiais, como se nota, por exemplo, na “Canção do operário brasileiro”, com melodia de E. Villalba Filho e letra de Paulino Santos:

O operário é a força motriz/ Que sorrindo, edifica as potências! / E não pode a Nação, ser feliz / Sem trabalho, e sem luz das ciências! / O poder, a grandeza na Terra, / Tem origem, nas Leis, no trabalho; / Na palavra Progresso se encerra/ A harmonia da Serra e do Malho! / [...] Malhar! P'ra frente! Avante! / Sob a mesma Bandeira / Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira! [...] (VILLA-LOBOS, 1940:64-5)

Nota-se ainda que o civismo vincula-se, então, a uma outra noção: a de civilização, apresentada pelo sociólogo Norbert ELIAS (1993) e analisada em sua relação com o canto orfeônico de Villa-Lobos por LISBOA (2005). A autora apontou, em sua pesquisa, que o ensino dessa prática musical trouxe ao Brasil o ideal de civilização dos costumes, divulgando socialmente padrões de pensamento e ação das classes dominantes, considerados saudáveis e superiores.

Dessa forma, pôde-se concluir que o canto orfeônico, por meio do conteúdo das letras das canções, parece ter agido como um mecanismo civilizador ao procurar difundir valores morais associados aos ideais patrióticos, que subsidiaram os ideais políticos da construção de um Estado Nacional unificado. Além desses valores morais, procurou também estabelecer um padrão estético comum, ou seja, civilizar também a audição e o gosto artístico, o que foi feito por meio da criação e difusão de um determinado repertório musical. (LISBOA, 2005:144)

## A QUESTÃO IDEOLÓGICA

As noções de nacionalismo, patriotismo, formação moral e cívica e civilização se vinculam estreitamente à ideologia do governo de Getúlio Vargas, buscando legitimá-lo e exaltá-lo. O discurso musical incorporou, então, idéias adequadas ao regime político (o Estado Novo) que se desenvolvia, reiterando a política econômica nacionalista, o trabalhismo, o populismo –enfim, o varguismo.

Através do canto coral, se quer levar a população ao transe cívico, composto de êxtase e ascese, identificação fervorosa e introyecção da autoridade. A música tem de, ao mesmo tempo, desencadear forças afetivas, e represá-las; detoná-las e contê-las; liberá-las e dirigi-las. [...]

O projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens de um chefe. (WISNIK, 1982:188-9)

O nacionalismo, tanto como movimento artístico quanto como ideologia, forneceu uma das bases principais para fundamentar o canto orfeônico de Villa-Lobos. Idéias como a utilidade da arte, a divulgação da cultura popular do país e o sentimento de unidade nacional revelaram-se fortemente enraizadas na prática orfeônica, como na concepção das funções sociais da música (caso da formação cívica e moral), na utilização de textos e melodias folclóricos e em cantos patrióticos (também imbuídos do espírito de dedicação cívica aos ideais da pátria). Ademais, tais idéias remontam às “origens do orfeonismo na França [que] trouxeram a associação desse ensino aos ideais patrióticos e nacionalistas que fundamentaram a idéia de *nação* na construção de um Estado Nacional após Revolução Francesa de 1789” (LISBOA, 2005:144). Destaca-se que muitas canções vinham com subtítulos como “Canção patriótica brasileira” (em *Meu País*), “Canto patriótico” (em *Tiradentes*), “Canção patriótica” (em *Duque de Caxias*), “Canção cívica” (em *Verde Pátria*) e “Canção marcial” (em *Deodoro*), entre outros. No guia de *Canto Orfeônico* (VILLA-LOBOS, 1940, 1951) nota-se a utilização de um tom patriótico, por exemplo, na marcha “Brasil”, de Thiers Cardoso, com arranjo de Villa-Lobos, cuja letra diz:

Ah! Salve! Pátria gentil, amado Brasil nossa terra querida/ Para tua grandeza, glória e defeza tu tens a nossa vida/ [...] Brasil... nome sagrado/ Marchando resoluto para a guerra todo o vigor que nosso corpo cerra é teu!/ Só teu... Brasil amado [...] / Da Pátria minha que tanto penso/ Qual cisne/ Qual linda garça/ Que ahi vai cortando os ares/ Vai navegando sob um belo céu de anil... / A minha galera vai cortando os bravos mares... / Os verdes mares, os mares verdes do Brasil! [...] (em VILLA-LOBOS, 1951:26-31)

A canção patriótica *Brasil Unido*, com música de Plínio de Brito e letra de Domingos Magarinos, releva ainda uma clara exortação à união do povo brasileiro:

Grande! Muito Grande,/ Pela terra e pela gente, / Dia a dia mais se expande / Do Brasil a glória ingente! / Não ha mais formosa/ Terra que a do Cruzeiro; / Não ha gente mais briosa/ Do que o pôvo brasileiro! Para ser maior a glória/ Desta Pátria unida e forte, / Prossegui nesta heróica trajetória, / Bem unidos de sul a norte!/ Juntos neste lema, / Unidos na mesma crença, / Unidos na fé suprema / Que nos liga nesta Pátria imensa! / Mostrareis ao mundo / Um dever tereis cumprido! / Um Brasil grande e fecundo, / Um Brasil forte e unido! (VILLA-LOBOS, 1940:29)

O mesmo tom nacionalista e patriótico é expresso na “Canção cívica do Rio de Janeiro”, de Ernesto Nazareth, com letra de Leôncio Corrêa, incluída no primeiro volume de *Canto Orfeônico*:

Tem de um astro o fulgor diamantino/ O aureo nome que aqui brilha e luz, / Lembra a rota de um elo destino sob a guia do olhar de Jesus!/ Glória ao grande brasileiro, / Que por milagre de amor/ Fez do Rio de Janeiro, / Um jardim encantador! (VILLA-LOBOS, 1940:24)

Ademais, nota-se que LISBOA (2005) realizou uma análise utilizando o conceito de *polifonia*, o qual prevê que a interação entre texto e música produz um terceiro sentido, não obtido quando se analisa cada um separadamente, concluindo que:

o discurso musical construiu um eco ao discurso verbal, que gerou um terceiro texto de sentido mais amplo, construído pelo sentido verbal + sentido musical. Esse eco a interferir no discurso verbal expressou-se, sobretudo, na utilização de canções infantis conhecidas (como a melodia de “Marcha, soldado!”) que traziam referências a elementos extralingüísticos, tais como a evocação de sons de clarins e de marchas, além da associação de brinquedos infantis a elementos militares (tambor, soldadinhos), acompanhados de onomatopéias e efeitos no discurso musical que reforçam a conotação militar. (LISBOA, 2005:147)

Cabe colocar que a vinculação da ideologia nacionalista visando ao ideal de um *Brasil unido* não se restringiu somente ao âmbito artístico e musical, mas impregnou a política educacional do governo Vargas em geral. Conforme observa BRITO (2006), os projetos do Ministério de Educação e Saúde voltavam-se especificamente para o aspecto *nacionalizante* da educação, valorizando a brasilidade e procurando afirmar a identidade nacional, construindo o próprio ideário do homem trabalhador, o que enfatiza a dimensão estratégica daquela política educacional, que pregava um *abrasileiramento* cultural, no qual “a unidade nacional era um imperativo a ser alcançado, fosse pelo uso da língua portuguesa, pelo expurgo de ideologias alienígenas, incluídos aí o fascismo e o nazismo, pela nacionalização da atividade econômica, ou pela implantação de um ensino em bases nacionais” (BRITO, 2006:21).

O caráter cívico e moralizante visando diretamente à obediência ao Estado também mostra-se evidentemente como uma das metas a ser atingidas pelos ensinos do canto orfeônico, trazendo desde *A república* platônica tal caráter. A formação moral, que levaria à atitude cívica e patriótica com relação aos valores da nação, se manifesta densamente relacionada à noção platônica de música: “O Estado platônico disciplina os seus cidadãos incitando-os tanto para a salvaguarda do Estado como de sua própria existência, inclusive na música [...]” (ADORNO, 1999:68). Assim, os cidadãos patriotas, com caráter e moral desenvolvidos pelo estudo musical, deveriam ser imbuídos de uma consciência de trabalhar pelos interesses da pátria, admirar e dar apoio ao seu Estado, ou seja, ao Estado Novo de Vargas.

Também a noção de civilização traz em seu cerne o caractere de legitimação de um Estado ditatorial e despótico.

A sociogênese do absolutismo ocupa, de fato, uma posição decisiva no processo global de civilização. A civilização da conduta, bem como a transformação da consciência humana e da composição da libido que lhe correspondem, não podem ser compreendidas sem um estudo do processo de transformação do Estado e, no seu interior, do processo crescente de centralização da sociedade, que encontrou sua primeira expressão visível na forma absolutista de governo. (ELIAS, 1993:19)

Além do conteúdo das canções orfeônicas, que traziam exortações exaltadas ao trabalho, ao civismo e à pátria com densos conteúdos ideológicos (LISBOA e KERR, 2005), as concentrações de massas orfeônicas para promover a propaganda do Estado de Vargas manifestavam também uma clara perspectiva ideológica.

Nesse sentido, a ideologia é entendida como uma ferramenta da classe dominante, a qual sistematiza imagens e idéias que não exprimem a realidade social, mas a representam; tais representações coletivas – universais e abstratas – colocam como verdade a realidade social tal como é vista pela classe dominante, ampliando essa visão restrita de uma só classe a toda a coletividade social e anulando as dessemelhanças entre pensar, dizer e ser. A ideologia substitui, assim o papel dos mitos e sistemas teológicos (CHAUI, 2006), podendo ser vista como um sistema de dominação sócio-

política que atua como uma organização das crenças e valores de um grupo social, produz idéias ilusórias e dá significados aos objetos e processos (WILLIAMS, citado por CRESPO, 2000).

Nesse sentido, CRESPO (2000) e CHAUI (2006) vêem a ideologia como uma forma de o Estado produzir uma visão de sociedade e inculcá-la no ideário de todos, dando à realidade um sentido de unidade, identidade e homogeneidade que não se verifica empiricamente. Nota-se, assim, uma clara relação entre os sentidos veiculados pelo orfeonismo *villalobiano* e o papel de legitimação do poder de Vargas. Para GILIOLI (2003:55), o orfeonismo visava “trazer mensagens e tentar incutir comportamentos nos seus praticantes e espectadores”, servindo de ferramenta político-ideológica desde seu nascimento na França do século XIX. Atingia assim, por meio dos efeitos emocionais proporcionados pela linguagem musical, uma mudança de padrões de civilização e pensamento da sociedade (MONTI, 2007). Para CONTIER (citado por GOLDEMBERG, 2002), Villa-Lobos havia inclusive aprendido lições sobre as possíveis ligações entre música, civismo, propaganda e trabalho quando esteve na Alemanha nazista em 1936, ao retornar do Congresso de Educação Musical realizado em Praga.

Além de muitas vezes reiterada por Villa-Lobos, a relação entre Vargas e seu projeto orfeônico delineia-se de forma explícita no seu guia de *Canto Orfeônico*, principalmente na canção *Saudação a Getúlio Vargas*, de sua autoria, que enuncia: “Viva o Brasil Viô! / Salve Getúlio Vargas! / O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação! / Viva o Brasil Viô! / Salve Getúlio Vargas!... Viô!” (em VILLA-LOBOS, 1940:82-3).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visou-se, no presente ensaio, analisar as inter-relações entre o nacionalismo e o educação musical promovido por Villa-Lobos. O movimento nacionalista, guiado pela busca de uma música verdadeiramente brasileira encontrou em Villa-Lobos um grande representante. Sua música era – e é ainda hoje – conhecida internacionalmente pelo ritmo e pelas inspirações no folclore nacional. Já a educação musical idealizada por Villa-Lobos ligava-se fortemente ao ideário nacionalista por ser guiada pelos ideais de divulgação da música brasileira e formação cultural da sociedade. Essa perspectiva pode ser notada não só nos arranjos de canções folclóricas e nas composições próprias, contidos no seu guia de *Canto Orfeônico*, como também na formulação que o maestro realizou de um verdadeiro sistema de ensino musical que permitia a divulgação de uma música *de raízes brasileiras* no espaço escolar e extra-escolar. A figura abaixo sintetiza esquematicamente o projeto de canto orfeônico de Villa-Lobos, compreendido como fruto de idéias educativas e estético-musicais.

**Figura 1 – O canto orfeônico em Villa-Lobos**



Pode-se notar, assim, que o projeto orfeônico teve com um de seus principais fundamentos o ideal de utilidade da arte e da educação, reiterados respectivamente pelo nacionalismo e pelo *escola-*

*novismo*. Nesse sentido, foi estabelecida a função social da música, que poderia divulgar amplamente, por meio de projetos educativo-musicais, as virtudes trazidas de sua prática. Sob esse aspecto, a música poderia contribuir para a socialização do indivíduo – como forma de ampliar sua formação artística, auxiliá-lo no desenvolvimento de relações interpessoais e civilizá-lo – e de formar seu caráter e elevar sua alma, guiando-o para uma atitude cívica e, conseqüentemente, patriótica. Nesse sentido, um indivíduo consciente de seus deveres para com a nação também estaria disposto a aceitar seu governo sem contestação, ou seja, apoiaria incondicionalmente Vargas e sua política.

O estreito envolvimento com a propagação da ideologia Vargas foi, decerto, um dos fatores que diminuiu a vida útil do canto orfeônico na escola brasileira. Ao lado dessa questão ideológica e do aspecto metodológico apontado por GOLDEMBERG (2002), análises sobre o projeto de educação musical orfeônica também apontam como elemento complicador da proposta a falta de rigor na execução desse programa e a incapacidade – que se tornaria crônica na escola básica brasileira – de serem mantidos em todo o território nacional docentes com segura capacitação pedagógica e musical, entre outros aspectos, porque cursos adequados somente eram ministrados em São Paulo e Rio de Janeiro (FONTERRADA, 2005).

Por outro lado, o projeto de Villa-Lobos alcançou certo nível de sucesso: a vivência musical possibilitada pela aprendizagem do canto orfeônico confiou à escola um papel de grande relevância na formação cultural dos indivíduos, gerando a perspectiva de poder criar um razoável padrão de execução e, principalmente, de apreciação musical, além de informar noções musicais básicas, o que contribuiu decisivamente para que os alunos que tiveram essa oportunidade pudessem aprimorar, de acordo com seus interesses, os estudos musicais em instituições especializadas, tais como os conservatórios musicais (FUCCI AMATO, 2004).

Assim, é inegável o fato de que Villa-Lobos foi responsável por desenvolver o principal projeto de educação musical já efetuado no Brasil, legando aos educadores musicais que hoje buscam novas alternativas para a estruturação do ensino musical na educação regular relevantes ensinamentos, tanto por seus acertos e qualidades quanto por suas lacunas e controvérsias.

## Referências

- ADORNO, T. W. (1999): “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Em P. E. ARANTES: *Os pensadores. Textos escolhidos*. São Paulo, Abril.
- ANDRADE, M. de (1977): *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades.
- ARANHA, M. L. (1996): *Filosofia da educação*. São Paulo, Moderna.
- ARISTÓTELES (1988): *Política*. Brasília, Editora UnB.
- AZEVEDO, F. de (1971): *A Cultura Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos – EDUSP.
- BRITO, S. H. A. de (2006): “A educação no projeto nacionalista do primeiro governo Vargas (1930-1945)”. Em GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS “HISTÓRIA, SOCIEDADE E EDUCAÇÃO NO BRASIL” (HISTEDBR): *Navegando na história da educação brasileira*. Campinas, UNICAMP.
- CAMBI, F. (1999): *História da pedagogia*. São Paulo, UNESP.
- CHAUÍ, M. (2006): *Convite à filosofia* (13ª ed.). São Paulo, Ática.
- CRESPO, R. A. (2000): “Os conceitos de cultura e ideologia”. Em N. D. TOMAZI: *Iniciação à sociologia* (2ª ed.). São Paulo, Atual.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. (2000): *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, Zahar.
- ELIAS, N. (1993): *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro, Zahar.
- ESPERIDIÃO, Neide (2003): *Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes*. Disserta-

ção de mestrado inédita. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

- FREITAG, L. V. (1972): *O nacionalismo musical no Brasil (das origens a 1945)*. Tese de doutorado inédita. Universidade de São Paulo.
- FONTEERRADA, M. (2005): *De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, Editora da UNESP.
- FRAILE, G. (1965): *Historia de la filosofía: Grecia y Roma*. Madrid, Biblioteca de los Autores Cristianos (BAC).
- FUCCI AMATO, R. de C. (2004): *Memória musical de São Carlos: Retratos de um conservatório*. Tese de doutorado inédita. Universidade Federal de São Carlos.
- FUCCI AMATO, R. de C. (2006): “Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira”. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 12, 144-165. Consultado em <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/07/07-Amato.pdf> el 28/11/2007.
- FUCCI AMATO, R. de C. (2007): “O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical”. *Opus: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 13(1), 75-96. Consultado em <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/07/07-Amato.pdf> el 26/11/2007.
- GAINZA, V. H. de (2002). “La educación musical en la responsabilidad cívica de las artes”. *Conservatorio: Revista del Conservatorio Nacional de Música del Perú*, 10, 19-25. Consultado em [http://www.violetadegainza.com.ar/revista\\_peru.pdf](http://www.violetadegainza.com.ar/revista_peru.pdf) el 11/11/2007.
- GILIOLI, R. de S. (2003): “*Civilizando*” pela música: A pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). Dissertação de mestrado inédita. Universidade de São Paulo.
- GOLDEMBERG, R. (2002): “Educação musical: A experiência do canto orfeônico no Brasil”. *Samba e choro*. Consultado em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862> el 25/06/2006.
- GROUT, D.; PALISCA, C. (1995): *História da música ocidental*. Lisboa, Gradiva.
- JARDIM, V. L. G. (2006): “O ensino da música em São Paulo e a imprensa periódica educacional: Prescrições e orientações (1890-1930)”. *Anais do Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação (COLUBHE)*, 6, 3193-3201.
- LEITE, E. R. (1999): *Magdalena Tagliaferro: Testemunha de seu tempo*. Tese de doutorado inédita. Universidade de São Paulo.
- LEMO JÚNIOR, W.(2005): *Canto orfeônico: Uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. Dissertação de mestrado inédita. Universidade Federal do Paraná.
- LISBOA, A. C. (2005): *Villa-Lobos e o canto orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador*. Dissertação de mestrado inédita. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- LISBOA, A. C.; KERR, D. (2005): “Villa-Lobos e o canto orfeônico: Análise de discurso nas canções e cantos cívicos”. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, 15, 415-422.
- MACHADO, M. C. (1987): *Villa-Lobos: Tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves – UFRJ.
- MANACORDA, M. A. (2000): *História da educação: Da Antiguidade aos nossos dias* (8ª ed.). São Paulo, Cortez.

- MARIZ, V. (1989): *Heitor Villa-Lobos: brasileiro* (11ª ed.). Belo Horizonte, Itatiaia.
- MARIZ, V. (2000): *História da música no Brasil* (5ª ed.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MENEZES, S. S. (1995): *A música inconsciente na educação musical dos anos 30*. Dissertação de mestrado inédita. Conservatório Brasileiro de Música.
- MONTI, E. (2007): “O canto orfeônico”. *Webartigos*. Consultado em <http://www.webartigos.com/articles/2382/1/O-Canto-Orfeocircnico/Pagina1.html> el 26/11/2007.
- NAGLE, J. (1985): “A educação na primeira república”. Em FAUSTO, B. (ed.): *História geral da civilização brasileira* (T. 3, V. 2). São Paulo, DIFEL.
- NUNES, C. (1992): “História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos”. *Teoria & Educação*, 6, 151-179.
- PLATÃO (1973): *A república*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- SCHWARTZMANN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. (1984): *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SQUEFF, E. (1982): “Reflexões sobre um mesmo tema”. Em E. SQUEFF e J. M. WISNIK: *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo, Brasiliense.
- TONI, F. C. (1987): *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP).
- VILLA-LOBOS, H. (1940): *Canto orfeônico* (V. 1). Rio de Janeiro, Irmãos Vitale.
- VILLA-LOBOS, H. (1951): *Canto orfeônico* (V. 2). Rio de Janeiro, Irmãos Vitale.
- VILLA-LOBOS, H. (1987): “Villa-Lobos por ele mesmo”/ “pensamentos”. Em J. C. RIBEIRO (ed.): *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo, Martin Claret.
- WISNIKA, J. M. (1982): “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. Em E. SQUEFF e J. M. WISNIK: *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo, Brasiliense.
- XAVIER, M. E.; RIBEIRO, M. L.; NORONHA, O. M. (1994): *História da educação: a escola no Brasil*. São Paulo, FTD.

Manuscrito recibido el 17/11/2006 y evaluado por proceso de revisión anónima.  
Aceptado para publicación el 17/4/2008