
CANTO ORFEÔNICO: a linguagem musical em vozes políticas e educativas

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti^(*)

RESUMO

O presente artigo tem como foco as questões políticas e pedagógicas do projeto de educação musical desenvolvido nas escolas brasileiras por Villa-Lobos. Inicialmente propõe-se uma reflexão sobre os objetivos e as principais finalidades do orfeonismo implantado a princípio no Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Em seguida, é apresentado um diálogo da metodologia utilizada pelo mestre brasileiro com as ideias pedagógicas musicais de Kodály. Quanto à metodologia, a contextualização histórica deste trabalho teve como base documental e bibliográfica as publicações de órgãos oficiais do estado na Era Vargas, tais como: o conservatório nacional de canto orfeônico, a secretaria de educação e saúde do Distrito Federal e do ministério da educação e saúde. Como resultado percebe-se que o canto orfeônico atendia às expectativas políticas e pedagógicas do período, pois promovia a educação artística do povo que era o anseio dos educadores musicais e, simultaneamente, expressava o discurso da cultura republicana na Era Vargas.

Palavras-chave: canto orfeônico, Villa-Lobos, Era Vargas.

Como um toque de clarim na madrugada clara de uma vida nova, os hinos e as canções cívicas, de um civismo puro e sadio, aprendidos com alegria nas escolas espalhar-se-ão festivamente pelos céus do Universo.

Villa-Lobos¹

Observa-se no decorrer da história que o período compreendido entre o final do século XIX e o início de século XX foi marcado por grandes mudanças em muitos setores da vida do homem. Várias certezas que pareciam ser absolutas tornaram-se rapidamente relativas. Parte da humanidade que acreditava em verdades incontestáveis, em normas morais fixas e inquestionáveis, cria um novo olhar repleto de dúvidas e incertezas.

Por conta da globalização, nas mídias de grande circulação do mundo pós-moderno, são facilmente encontradas tais afirmações sobre as grandes mudanças do século passado. Como, por exemplo, na Revista *Veja*:

Ao propor que os fatos da economia eram capazes de determinar o que os homens pensavam, sentiam e desejavam, Karl Marx de certa forma tirou o destino humano das mãos dos indivíduos e entregou-o às engrenagens da História. [...] Sigmund Freud acabou com a linha divisória que, acreditávamos, separava a loucura da sanidade

^(*) Doutorando em educação (PropPEd/Uerj). E-mail: ednardomonti@gmail.com.

¹ Boletim latino-americano de música, Rio de Janeiro, fev.1946.

mental: com a interpretação dos sonhos ele mostra que o doente mental não é, afinal de contas, tão diferente de nós. [...] Albert Einstein e sua teoria da relatividade fizeram o mundo saber que o tempo podia transcender mais depressa ou mais devagar. E que o espaço podia se curvar. A partir de então ficou muito difícil manter a ideia de que o mundo era um lugar simples, regulado por valores universais e imutáveis.²

No contexto supracitado, de intensas efervescências, nascem novas ideias filosóficas, psicológicas e pedagógicas com John Dewey, Jerome Bruner e Jean Piaget. Esse movimento também se manifesta na educação musical. Surgem no cenário mundial educadores com conceitos musical-pedagógicos inovadores, formulando os pilares do ensino da música com base no ensino ativo-intuitivo. Os principais pensadores da educação musical no século XX são: o suíço Jaques-Dalcroze (1865-1950), o educador musical húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), o compositor alemão Carl Orff (1895-1982) e o japonês Shin'ichi Suzuki (1898-1998).

Segundo Swanwick, a teoria comum entre estes educadores é que

[...] os alunos são herdeiros de um conjunto de valores e práticas culturais, e devem aprender informações e habilidades relevantes que permitam a sua participação em atividades musicais cotidianas. As escolas são agentes importantes nesse processo de transmissão e a função do educador musical é a de introduzir os alunos em reconhecidas tradições musicais (1988, p. 10).

Como aponta Swanwick, a música como discurso cultural possibilita e valoriza o conhecimento do homem sobre si mesmo e da cultura na qual está inserido. Nesse conjunto de ideias sobre a música como processo de transmissão de valores e práticas culturais, localiza-se o projeto orfeônico desenvolvido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), adotado oficialmente no ensino público brasileiro inicialmente no Distrito Federal. O projeto foi implantado em 1930 e tornou-se obrigatório por meio do decreto n. 19.890, em 18 de abril de 1931, na capital da República. Depois se multiplicou por todos os estabelecimentos de ensino primário e secundário do país. A Constituição de 1934 tornou o canto orfeônico uma disciplina obrigatória nos currículos escolares nacionais, num período de mais de três décadas.

O canto orfeônico, dessa forma, teria sido usado com a função de elevar o nível moral e artístico da população, ou seja, “civilizar” grandes contingentes da massa popular, o que seria estrategicamente alcançado por estar inserido nos sistemas públicos de educação. Neste sentido, Mariz esclarece que:

² Artigo da revista *Veja* 2000 (edição especial) “O Século Terrível”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especiais/seculo20/introducao.html>. Acesso: 02 mai. 2009.

O canto orfeônico era um elemento educativo destinado a despertar o bom gosto musical, [...] concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e desenvolvimento do interesse pelos feitos artísticos nacionais. Era o instrumento de educação cívica, moral e artística. O canto orfeônico nas escolas tinha como principal finalidade colaborar com os educadores para obter-se a disciplina espontânea dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade um interesse pelas artes em geral (2005, p. 144-145).

Segundo Mariz, o canto orfeônico teve um amplo raio de ação. A partir desta constatação, formula-se então a questão norteadora desse artigo: de que forma o canto orfeônico se apresentou como um instrumento de educação cívica, moral e artística?

Numa “visão de música como uma forma de discurso impregnado de metáfora que tem consequências importantes para a educação” Swanwick (2003, p. 56), o presente artigo justifica-se considerando o momento de uma retomada do ensino da música como componente curricular, uma vez que houve a aprovação unânime da Lei 11.796/2008 que dispõe sobre a obrigatoriedade da música na educação básica. Como desdobramento foi acrescido ao art. 26 da Lei 9.394/96, conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), um § 6º.³

Quanto à metodologia, acredita-se, juntamente com Cellard, que

[...] o documento escrito constitui uma fonte extremamente preciosa para todo pesquisador nas ciências sociais. Ele é, evidentemente, insubstituível em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, pois não é raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Além disso, muito frequentemente, ele permanece como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente (Cellard, 2008, p. 295).

Assim sendo, a contextualização histórica dos objetivos políticos e pedagógicos aqui investigados teve como base documental correspondências pessoais de Villa-Lobos, documentos oficiais e extraoficiais de órgãos como a secretaria de educação e saúde do Distrito Federal e do ministério da educação e saúde, além de decretos, leis, artigos de periódicos. Estas fontes foram localizadas na biblioteca do Museu Villa-Lobos, nos arquivos do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV) e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Dimas).

³ “Art. 26. (...) § 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.”

Segundo Andrade Muricy,⁴ o canto orfeônico foi claramente definido nas suas finalidades políticas, sociais e educativas por Villa-Lobos.

Fundamentalmente, o conjunto orfeônico [era] uma entidade coletiva [que gerou] a compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades e dos propósitos exclusivistas de vez que o resultado só se encontra[va] no esforço coordenado de todos, sem deslize qualquer, numa demonstração vigorosa de coesão de ânimos e de sentimentos.

[...] o canto orfeônico [foi um] esforço necessário, numa nação jovem, por estreitar os laços afetivos e desenvolver uma consciência comum (1939, p. 27-28).

Villa-Lobos apresentou, no manual “Programa do ensino da música”⁵, as diretrizes do canto orfeônico para os diferentes segmentos de ensino escolar. Neste texto, o maestro revela que não focalizava a formação de músicos, mas pretendia fomentar nos discentes suas capacidades inatas e aprimorá-las por meios de noções básicas da linguagem musical. Segundo o educador brasileiro, as finalidades do canto orfeônico fundamentavam-se em três aspectos: “disciplina; educação cívica e educação artística” (Villa-Lobos, 1937, p. 8).

Com esta abordagem tripla, Villa-Lobos objetivava que as práticas orfeônicas desenvolvidas nas escolas tivessem como principal foco colaborar com os educadores brasileiros no processo de conquista da disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando, simultaneamente, na juventude e na nação, um saudável interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas nacionais e internacionais. Foi sobre este tripé que o canto orfeônico instituído em 1931 desenvolveu sua ação nas instituições públicas e privadas de ensino.

Na proposta de Villa-Lobos a disciplina envolvia:

Atitude dos orfeonistas, exercícios de respiração; entoação de acordes com vogais e efeitos de timbres: manossolfa; saudação orfeônica; seleção dos ouvintes. Instituiu-se a saudação orfeônica não com o intuito de exibição, mas como exercício especial de ginástica para dilatação dos órgãos respiratórios, e também para fazer com que o ambiente de disciplina transcorra entre alegria e entusiasmo. [Os ouvintes] depois de exortações e estímulos quase sempre se tornam afinados, acessíveis e recebem o ensino de música com boa vontade (1937, p. 9).

⁴ Publicado no folhetim do *Jornal do Comércio*, de 19 de julho de 1939. In: *Presença de Villa-Lobos 11*°.

⁵ Manual formulado por Villa-Lobos em 1934, publicado no ano 1937 e impresso pela gráfica da secretaria geral de educação e cultura do Distrito Federal.

O maestro investia na *disciplina*, pois acreditava que tal procedimento era fundamental visto que ativava a percepção dos educandos para a prática orfeônica. Fazia atividades como a saudação orfeônica (gesto simbólico de mão aberta, colocada à altura do ombro ou da cabeça) para construir um ambiente cordial e preparado para o canto coletivo. Sobre a questão da entoação, havia, segundo Sarmiento⁶ a categoria

ouvintes, Villa-Lobos classificava assim os alunos, que por qualquer defeito orgânico, ou absoluta ausência de aptidão musical não [podiam] ser integrados no conjunto. Com a aplicação de métodos adequados, [chegava-se] a conseguir a interação desses elementos, graças à educação do ouvido, à cultura emocional e ao prazer de execução (1942, p. 34).

A *disciplina* surge como um modo de se unificar algumas atitudes para a prática do canto em conjunto. Quando se canta só, não existe uma grande preocupação com a sincronia do andamento na performance da peça musical, porém quando se canta em conjunto é preciso que todos acompanhem um mesmo andamento. Esta característica exige o espírito de equipe impondo solidariedade e esforço, levando o indivíduo a fundir suas próprias experiências com as dos seus companheiros, seu próprio andamento com o do grupo, estimulando assim, o sentir e o agir em massa, realizando o seu trabalho de acordo com o trabalho do grupo. Ou seja, o que Villa-Lobos chamava de *disciplina* é tornar o educando consciente do seu lugar no conjunto, valorizando a necessidade de um esforço comum, consentida e adotada a fim de conseguir a melhor execução musical.

Nesse contexto é essencial a atuação de um regente que vai, através de seus gestuais, indicar e determinar o início da obra, a dinâmica, os contornos das frases musicais, o encerramento entre outras coisas. Villa-Lobos como regente queria que houvesse disciplina pessoal dos alunos, inclusive porque as grandes apresentações orfeônicas dependiam da disciplina, evidentemente, até para poder dispor os alunos em seus lugares e para mantê-los bem comportados.

Também no “Programa do Ensino da Música” Villa-Lobos escreveu sobre a segunda finalidade, o *civismo*. Nas palavras do maestro

Civismo [Educação Cívica] – Exortação aos alunos, acentuando-lhes a ideia de civismo e patriotismo; estudo de hinos e canções nacionais, selecionadas cuidadosamente de acordo com a comissão consultiva do departamento de educação, organizada, por nossa iniciativa, para observar a atuação da superintendência. Cultivar o respeito para com os artistas de renome, principalmente os brasileiros (1937, p.9).

⁶ Presença de Villa-lobos, 10º volume, 1. ed., 1977.

Sobre o civismo, a segunda finalidade do canto orfeônico brasileiro, Villa-Lobos supunha que seria estimulada nos alunos a ideia de patriotismo, através do estudo dos hinos e das canções nacionais. Os hinos patrióticos e a música nacionalista, executados nos orfeões escolares, seria uma parte importante do processo pedagógico do novo Estado nacional. As canções didáticas realizariam a tarefa de promoção dos ideais nacionalistas e, ao mesmo tempo, exercitariam a prática orfeônica uma vez que o repertório era constituído de um conjunto de melodias conjugadas a determinadas letras, cujo assunto versava em prol da construção da identidade nacional. Nesta direção o maestro afirma poeticamente:

Como um toque de clarim na madrugada clara de uma vida nova, os hinos e as canções cívicas, de um civismo puro e sadio, aprendidos com alegria nas escolas espalhar-se-ão festivamente pelos céus do universo.⁷

Como educador musical, entendia que as demonstrações cívico-orfeônicas não tinham apenas caráter de exibições artísticas ou recreativas. Villa-Lobos⁸ pretendia contribuir para a formação cívica coletiva de grandes massas já que

Elas visam tão somente prover o progresso cívico das escolas, pois que nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clima, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens. Devemos, pois, considerar cada uma dessas demonstrações como “aula de civismo”, não só para os escolares, mas, principalmente, para o povo, cuja prova de sua eficiência está justamente no visível progresso que, de ano a ano, se observa nas atitudes cívicas do nosso povo. A primeira demonstração realizada teve, por principal fim, despertar o entusiasmo dos nossos escolares pelo ensino de música e canto orfeônico, e, desse modo, colaborar com os educadores na obra de educação cívica e do levantamento do gosto artístico do Brasil (1937, p. 40-41).

Na formulação do “Programa do ensino da música” Villa-Lobos estabelece a *educação artística* como terceira finalidade:

Educação artística – seleção, classificação e colocação das vozes; técnica orfeônica; conhecimentos de teoria aplicada; audições escolares parciais e em conjunto (*id.*, p. 9).

Segundo Sarmiento, a “classificação seleção e colocação de vozes: – [era] o processo prático de selecionar as vozes, colocando-as em grupos, segundo o timbre, extensão e intensidade dos sons” (1942, p. 29).

⁷ boletim latino-americano de música, Rio de Janeiro, fev.1946.

⁸ Villa-LoBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937.

Villa-Lobos definiu o termo *teoria aplicada* da seguinte maneira: “teoria musical aplicada é aquela que só é usada na prática e a transcendente é a que se afirma e que é empregada cientificamente” (1937, p. 21).

Já em 1946, as finalidades do canto orfeônico aparecem bem mais elaboradas. O que antes era organizado em três itens passou a ser relacionado em seis tópicos, conforme mostra Yolanda de Quadros Arruda⁹ na obra *Elementos de canto orfeônico* publicado em 1960:

Na Portaria Ministerial 300, de 7 de maio de 1946, referente ao ensino de canto orfeônico nas escolas secundárias do país, lê-se o seguinte:

I. O ensino de canto orfeônico tem as seguintes finalidades:

- a) Estimular o hábito de perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto.
- b) Desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra.
- c) Proporcionar a educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva.
- d) Inculcar o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar.
- e) Despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas.
- f) Promover a confraternização entre os escolares (1960, p.153).

Muitos recursos foram direcionados visando a elevação e o cultivo do gosto pela arte da música coral que se desdobrou também na prática instrumental. Tudo foi minuciosamente cuidado. Foram selecionados competentes professores de instrumentos de madeira, metal, palheta e percussão para a formação de bandas escolares. As rádios passaram a transmitir programas de canto orfeônico. Vários discos foram adquiridos para serem utilizados como ferramenta didática e com o objetivo de apoiar a construção da concepção estética musical. Todo este investimento demonstra a relevância e o grau de importância que o ensino, até então inovador, ocupou.

O programa tornou-se tão popular e completo que gerou a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema). Na gestão de Villa-Lobos como superintendente a organização não se limitou às questões do ensino da música, mas incluía ainda as outras linguagens artísticas, contemplando a educação artística em geral.

Sobre a dança como linguagem artística seguem as palavras de Villa-Lobos:¹⁰

⁹ Professora de canto orfeônico, por concurso, do Instituto de Educação “Canadá”, em Santos, estado de São Paulo.

A dança é um dos elementos mais importantes dessa educação e a que tem maiores afinidades com a música. Para esse fim, foi organizado um plano para a criação de uma seção dedicada exclusivamente à dança, que criará uma nova forma de bailados tipicamente brasileiros, desde os populares até os mais elevados. Nesta seção serão aproveitados não só os bailarinos revelados pelo ensino da educação física recreativa, como os alunos de desenho que mostrarem tendências para cenógrafos, e ainda os que apresentarem vocação para modelagem (1937a, p. 21).

Segundo Ermelinda Paz (1989, p. 18),¹¹ as artes cênicas no ambiente escolar também foram contempladas por parte da Sema. Houve no momento inicial o objetivo de formação do verdadeiro público de teatro. Era preciso compreender que o foco não era o de formar artistas de teatro, nem desencorajar vocações precoces, mas dar ao alunado a perfeita compreensão da verdadeira finalidade do teatro. A proposta era tornar os discentes em amadores conscientes, assistentes e ouvintes do teatro e não artistas sem vocação. É interessante observar que, assim como no canto orfeônico, houve a propagação dos ideais do regime nas apresentações teatrais feitas pelos alunos para seus pais e familiares.

Constata-se que as finalidades propostas pelo projeto orfeônico no Brasil atendiam aos anseios dos defensores da presença da música no currículo da escola primária e secundária no século XX. O ensino prático do canto coletivo nas instituições de ensino apresentava-se como a melhor forma para alcançar a socialização do pensamento educacional da época e de Getúlio Vargas, uma vez que focalizava tanto o trabalho em equipe como a construção da identidade nacional.

Faz-se justo ressaltar que Villa-Lobos foi um visionário no movimento por um verdadeiro programa de educação artística capaz de integrar criteriosamente as diferentes linguagens da arte como expressão no ambiente escolar.

O projeto orfeônico desenvolvido no Brasil exigiu que Villa-Lobos fizesse algumas escolhas quanto aos aspectos metodológicos, como o próprio maestro relata na sua obra *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*:

Uma vez encontrada a solução para o caso da formação de uma consciência musical no Brasil, e para a utilização lógica da música como fator de civismo e disciplina coletiva, um outro problema se apresenta não menos importante que o primeiro.

¹⁰ VILLA-LOBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937, p. 21.

¹¹ PAZ, E.A. Villa-Lobos o educador. In: *Prêmio grandes educadores brasileiros 1988*. Brasília: Inep/MEC, 1989. Disponível em: <<http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf>>. Acesso: 19 jan. 2011.

Tratava-se de saber quais os processos a adotar para o ensino do canto orfeônico nas escolas brasileiras.

Como dirigir e sistematizar essa disciplina? Qual a orientação a seguir ou a metodologia a adotar para o caso nacional? Tudo isso eram incógnitas de um problema de vastas e complexas proporções.

Era necessária, antes de tudo, uma inicial, uma etapa dificultosa de experiências e pesquisas – pois a aplicação de métodos estrangeiros seria de perfeita inadequação, assim como também os métodos nacionalistas existentes, cuja ineficiência era uma coisa comprovada (Villa-Lobos, [s.d.], p. 27-28).

VILLA-LOBOS E ZOLTÁN KODÁLY – CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

Percebe-se que o maestro brasileiro trilhou com propostas que muito se aproximam das ideias de Kodály. A ênfase na leitura vocal, que não exigia um grande investimento em compra de instrumentos e um preparo mais voltado para o canto coletivo, são, provavelmente, os motivos que levaram à utilização ou até mesmo uma adaptação metodológica de muitas técnicas semelhantes às desenvolvidas por Zoltán Kodály.

Kodály começou seu trabalho pedagógico ao desenvolver pesquisas sobre o folclore húngaro. Assim como Villa-Lobos fez no Brasil, o húngaro realizou várias viagens ao interior do seu país para registrar a música em seu estado puro, original, conforme cantada pelos camponeses. As viagens de Kodály foram altamente significativas porque, juntamente com o folclorista Béla Vikár (1859-1945), não apenas descobriram e catalogaram a autêntica canção folclórica da Hungria, como também desenvolveram e aperfeiçoaram avançadas técnicas acadêmicas, com rebuscados detalhamentos científicos ao registrar, editar e classificar as canções nacionais, considerando suas especificidades. Um dado interessante é o fato de Béla Vikár ter inovado ao ser o primeiro pesquisador em todo o mundo a utilizar em suas investigações científicas os recursos fonográficos de Edison para registrar seu objeto de pesquisa – as canções húngaras – em cilindros de cera.

Um desdobramento natural da pesquisa do educador húngaro foi a utilização da música nacional, principalmente a folclórica, na sua produção didática. Criou um sistema de educação musical que faz uso de canções populares como base e que efetivamente reconfigurou a vida musical e cultural da Hungria. Kodály concluiu, após suas pesquisas, que “música folclórica não deve ser omitida nunca [...] se não for por outra razão, que seja para manter vivo [...] o sentido das relações entre a linguagem e a música” (1951, p. 173).

Como sinaliza Goldemberg (2002), Kodály acreditava que a música, da mesma forma como na linguagem falada e na literatura, deveria ter como ponto de partida o repertório nativo (*musical mother tongue*), que, neste caso, era a canção folclórica húngara e por meio desta estender-se até atingir o repertório musical universal. Villa-Lobos pensava de forma semelhante. O educador brasileiro afirmou: “A todo o povo assiste o direito de ter, sentir e apreciar a sua arte, oriunda da expressão popular” (1946, p. 498).

Segundo Goldemberg, uma relação com as técnicas de Kodály nos ajuda a entender a metodologia adotada por Villa-Lobos, considerando as muitas proximidades. Mas, por outro lado, não se pode deixar de observá-las apenas como aproximações, pois aspectos distintos da realidade cultural de ambos os países as diferenciam. Para este autor

[...] o método Kodály é bastante esclarecedor. A comparação, entretanto, é limitada, uma vez que as realidades étnica, socioeconômica e cultural húngaras eram – e são –, completamente diferentes do Brasil. Seja como for, a adoção de técnicas de ensino bastante específicas, como a adoção do solfejo relativo ou "dó móvel", e de uma sequência cuidadosa de apresentação do material pedagógico foram fundamentais para o sucesso do sistema (1995, p. 104).

O educador musical húngaro, assim como Villa-Lobos, direcionou uma expressiva parcela de sua competência criativa ao desenvolvimento e consolidação de um sistema de musicalização abrangente e acessível a todos.

Ambos consideravam o canto como principal fundamento da cultura musical. Para eles a voz é o modo mais imediato e pessoal de expressão musical. Os dois educadores apresentam algumas vezes, em suas peças didáticas, o acompanhamento harmônico em vozes, pois este recurso enfatiza o desenvolvimento do ouvido harmônico, recurso importante para a prática coral. Confirmando seu enfoque, as ferramentas da musicalização são essencialmente a voz e o ouvido. Assim, segundo Villa-Lobos, “antes do aluno ser atrapalhado com regras, deve familiarizar-se com os sons. Deve-se ensinar-lhe a conhecer os sons, a ouvi-los, a apreciar suas cores” (1946, p. 496).

Pode-se perceber que, no sistema desenvolvido por Kodály, bem como no projeto orfeônico villalobiano, o canto não é apenas um meio de expressão musical, mas ele ajuda no desenvolvimento intelectual. Segundo Kodály, “é uma verdade longamente aceita o fato do canto ser o melhor início para a educação musical” (1954, p. 201) de forma que quem canta com frequência obtém uma profunda experiência de felicidade na música. Para o educador húngaro, através das próprias atividades musicais aprendem-se conceitos como pulsação, ritmo e forma da

melodia. O prazer desfrutado encoraja o estudo de instrumentos e a audição de outras peças musicais.

A mais notória característica do canto orfeônico de Villa-Lobos e do processo de musicalização desenvolvido por Kodály em relação à prática do canto coral seria sua função pedagógica, atividade a ser desenvolvida nas escolas regulares. Ao contrário do ensino musical profissional realizado em escolas e conservatórios especializados que buscam o aprimoramento técnico para performance, para Villa-Lobos, uma vez implantado o canto orfeônico nas redes regulares de ensino seria possibilitada uma democratização da prática e do conhecimento musical, que passaria a ser disseminado nos diferentes segmentos da sociedade.

Como maestro brasileiro, desejava comunicar-se com as grandes massas, talvez até para cumprir as finalidades políticas do seu projeto como discurso cultural. Ele sempre insistiu na tonalidade e em harmonias consonantes nas obras pedagógicas, tornando-se facilmente compreendido. Não utilizou recursos complexos de composição como dodecafonismo e outros no repertório orfeônico. Villa-Lobos buscava o novo e o belo dentro do simples, não na complexidade.

Villa-Lobos, em nenhum momento, apresenta argumentos contrários ao ensino de um instrumento. Ele não achava que a prática vocal devia suplantar a instrução instrumental. O educador brasileiro era apenas categórico em afirmar que o canto deveria preceder e acompanhar o ensino de um instrumento. Neste sentido, Villa-Lobos afirmava que “o ensino e a prática do canto nas escolas impõe-se como uma solução lógica” (1946, p. 504).

Kodály¹², de forma semelhante, afirmou:

Temos que educar músicos antes de formar instrumentistas. Uma criança só deve ganhar um instrumento depois que ela já sabe cantar. Seu ouvido vai-se desenvolver somente se suas primeiras noções de som são formadas a partir de seu próprio canto, e não conectadas com qualquer outro estímulo externo visual ou motor. A habilidade de compreender música vem através da alfabetização musical transferida para a faculdade de ouvir internamente. E a maneira mais efetiva de se fazer isto é através do canto (1966).

Kodály tinha como meta principal formar todo cidadão húngaro num músico amador. Seu objetivo era desenvolver uma proposta de educação musical de forma que todas as pessoas aprendessem a linguagem musical, semelhantemente às demais linguagens e competências desenvolvidas pelo homem, visando a sua formação integral. Kodály lutava pela democratização do

¹² Zoltán Kodály, *Conferência sobre o papel da música na educação*, Universidade da Califórnia, 1966).

ensino da música, pois argumentava que esta se destinava a desenvolver o intelecto, as emoções e toda a personalidade do homem.

Segundo o compositor húngaro, a música não deveria ser considerada algo supérfluo, um brinquedo, um luxo para uns poucos favorecidos. Acreditava que a música é um fomento intelectual indispensável a todos. Por isso, ele pesquisou com o objetivo de encontrar o melhor caminho para fazer com que todos pudessem ter acesso à boa música, como também, produzi-la. Esta ideia o mobilizou, levando-o a dedicar-se, com veemência, para fazer da música uma linguagem acessível, consolidando a presença relevante da educação musical na educação geral. Para Kodály:

A música é uma manifestação do espírito humano, similar à língua falada. Os seus praticantes deram à humanidade coisas impossíveis de dizer em outra língua. Se não quisermos que isso permaneça um tesouro morto, devemos fazer o possível para que a maioria dos povos compreenda esse idioma (*ib.*).

Neste aspecto Villa-Lobos já era mais tradicional e priorizava a elevação artística dos brasileiros (Goldemberg, 2002). O maestro partia do princípio de que se todos os alunos tivessem a oportunidade de estudar música nas escolas, o governo estaria contribuindo para tornar a música uma arte vivenciada cotidianamente no executar e no consumir, portanto, estabelecendo uma estratégia para formar um público sensível às linguagens artísticas. Segundo ele, tinha a “música, [...] em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação da juventude” (1946, p. 498). Ou seja, o músico de vocação era considerado mera decorrência que se destacava no meio do povo musicalizado. O projeto villalobiano não preparava artistas. Seu foco era pôr em contato com a arte a grande massa infanto-juvenil da nação. Ele pensava que, ao ser identificada uma vocação, a rota estaria naturalmente traçada nas escolas especializadas: no caso do Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ e o Conservatório Brasileiro de Música, atual Centro Universitário – Conservatório Brasileiro de Música.

Outro ponto de aproximação entre os sistemas desenvolvidos pelos os dois educadores é a utilização do manossolfa. A técnica se caracteriza pela associação de gestos manuais com a altura das notas, ligando um som a um movimento das mãos, ou seja, um solfejo mímico. Para atender seus respectivos alvos basearam-se no sistema chamado “Tocnic sol-fa” criado por John Curwen (1816-1880), também chamado de manossolfa de Curwen, e utilizado na Inglaterra depois de 1840. Hoje se estima que o sistema seja utilizado em 38 países.

Villa-Lobos fez as devidas adaptações no sistema criado por Curwen e o denominou de manossolfa desenvolvido. A técnica foi um dos elementos metodológicos preponderantes no projeto

de canto orfeônico no Brasil. A coordenação da atenção visual e auditiva era um ótimo exercício de reajustamento das vozes. O manossolfa desenvolvido foi de relevante importância para dinamizar a relação professor-aluno. Entretanto, no Brasil, caiu em desuso após a extinção do canto orfeônico.

A sistemática da apresentação do manossolfa e sua devida utilização na Hungria foi e é significativamente consistente, baseando-se na experimentação, ao invés de lógica. O sistema húngaro parte da escala pentatônica em sua expansão gradativa (de fácil entoação devido à ausência do semitom e do trítone) e alcança o cromatismo completo aos poucos, via melodias modais e tonais de textura diatônica e sua fusão. As melodias sempre são exemplos selecionados com esmero, extrapolando a proposta de meros exercícios. A leitura vocal inevitavelmente conduzia ao domínio da leitura instrumental, na qual não mais as notas, mas as linhas melódicas passarão a ser lidas. Segundo Goldemberg, “cada elemento musical é tratado de forma bastante específica e a experiência musical precede a simbolização; a ordem de ensino é sempre ouvir, cantar, intuir, escrever, ler e criar, inicialmente em contextos concretos, seguidos por contextos abstratos” (1995, p. 104).

A adaptação feita por Kodály no manossolfa de Curwen levou em conta o desenvolvimento cognitivo da criança, fato responsável pelo êxito do seu sistema de educação musical que até hoje não foi abandonado. Outro fator determinante no sucesso de Kodály foi seu compromisso no ensino do canto de maneira prazerosa. Desta maneira, evita-se que o ensino da música transforme-se numa atividade monótona e enfadonha. Este cuidado também pode ser encontrado no material pedagógico-musical produzido por Villa-Lobos.

Já na realidade brasileira, mesmo que se considerasse a relevância de uma metodologia de ensino que atentasse às peculiaridades do processo de aprendizagem da criança, as ações em direção e no sentido de definir objetivos e preparar materiais musicais adequados para o público-alvo não foram suficientes. Isto ocorreu provavelmente pelo fato de seu material pedagógico estar altamente comprometido com as questões políticas, priorizando, desta forma, a mensagem contida no repertório, além de estar mais voltado, segundo Fucks, para “a quantidade, ocasionando, algumas vezes, uma queda da qualidade do ensino de música na escola” (1993, p. 145) por falta de suporte. O foco pedagógico ficava de lado no processo de aprendizagem da música.

Mesmo os dois educadores havendo comungado dos mesmos princípios básicos, as suas trajetórias na educação musical tomaram diferentes e antagônicos rumos. O sistema de Kodály foi bem sucedido e disseminou-se amplamente, enquanto que o desenvolvido por Villa-Lobos, depois de grande ascensão, foi abandonado e quase que totalmente rejeitado nos dias atuais.

Ao contrário do que muitos acreditam, nenhum dos educadores em questão deixou uma metodologia formulada. Villa-Lobos e Kodály não criaram metodologias ou formalizaram uma teoria pedagógico-musical sistematizada. Não há nenhum “método villalobiano” ou “método Kodály”. Em ambos, existia uma visão pedagógica bem clara. Eles produziram materiais, coletaram e sistematizaram canções dos respectivos folclores, além de criarem arranjos corais a duas e três vozes para implementá-las (Goldemberg, 2005).

O educador musical brasileiro e o húngaro restringiram-se a divulgar suas ideias sobre a aprendizagem musical nos seus respectivos campos de ação e de suas possibilidades futuras. Neles encontram-se objetivos comuns e, em alguns casos, propostas de solução bem próximas, mas em realidades bem distintas.

Assim, constata-se que as propostas orfeônicas na escola não privilegiavam somente os aspectos do aprimoramento musical e estético dos alunos. Entretanto, valorizavam simultaneamente a música como um discurso cultural capaz de construir um cidadão consciente de seus direitos e deveres.

CONCLUSÃO

Enfim, percebe-se que a palavra discurso, no que se refere à música na esfera do canto orfeônico, pode ser utilizada no sentido saudável de argumentação, troca de ideias e expressão do pensamento. Isso porque a música como linguagem pode assumir uma função simbólica agradável ao ser humano na construção de representações. Como um meio de prazer simples, profundo e sensorial, a arte em questão pode ser utilizada na construção do imaginário social e na construção de culturas políticas e pedagógicas.

Na música, assim como nas demais artes e aspectos da vida, o significado e a hierarquia de valores não são universais, estão sempre socialmente relacionados e culturalmente mediados. Sendo assim, não cabe aqui um julgamento da cultura em questão, os objetivos e as finalidades da educação na Era Vargas. Entretanto, constata-se que, a partir da terceira década do século XX, a educação musical nas escolas foi muito defendida pelo movimento nacionalista como um discurso cultural cívico. E, no canto orfeônico, foram encontradas ferramentas úteis, convenientes aos principais objetivos da escola e do Estado, dentre os quais se destacam: a disciplina, o civismo e a educação artística.

No diálogo das ideias pedagógicas musicais de Villa-Lobos e Kodály, percebe-se que as finalidades propostas pelo projeto orfeônico no Brasil atendiam em muitos aspectos aos anseios dos

educadores musicais, defensores da presença da música no currículo da escola primária e secundária no século XX, por valorizar a cultura folclórica e nacionalista. Simultaneamente, o ensino prático do canto coletivo nas instituições de ensino apresentava-se como uma forma de alcançar a socialização do pensamento educacional da época e do governo de Getúlio Vargas, uma vez que focalizava tanto questões estéticas musicais relacionadas à educação artística, como aspectos e símbolos de um povo que buscava a construção de sua identidade como nação.

Conclui-se, então, que o orfeonismo no Brasil, juntamente com outras iniciativas do Estado, foi um instrumento para a construção de um novo país em diferentes âmbitos: na política, na cultura e na educação. Enfim, os objetivos do canto orfeônico utilizado na Era Vargas foi regido por Villa-Lobos como as encantadoras harmonias de suas peças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA, Yolanda de Quadros. *Elementos de Canto Orfeônico*. 33. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1960.
- Brasil. Decreto-Lei 9.494, de 22 de julho de 1946. *Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico*. Disponível: <<http://www.senado.gov.br>>. Acesso em: 21 abr. 2008.
- _____. *Presença de Villa-Lobos*. v. 10. Rio de Janeiro: MEC/DAS/Museu Villa-Lobos, 1977.
- _____. *Presença de Villa-Lobos*. v. 11. Rio de Janeiro: MEC/DAS/Museu Villa-Lobos, 1980.
- CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- CHERÑAVSKY, Anália. *Um Maestro no Gabinete: Música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas; Unicamp. 2003
- _____. Tocando conforme a Música. *Jornal da Unicamp*. Campinas: Unicamp, 1º a 7 de setembro de 2003.
- GOLDEMBERG, Ricardo. Educação Musical: A experiência do canto orfeônico no Brasil. In: *Revista Pro Posições*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 103-109, 1995. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862>. Acesso: 19 jan. 2011.
- KODÁLY, Zoltan, *Ancient Traditions - Today's Musical Life*, 1951. In: BONIS, F. (Ed.). *The Selected Writings of Zoltan Kodály*. London, UK: Boosey and Hawkes, 1974.
- _____. *Conferência Sobre o Papel da Música na Educação*. Universidade da Califórnia, 1966.
- _____. Preface to the Volume Musical Reading and Writing, 1954. In: BONIS, F. (Ed.). *The Selected Writings of Zoltan Kodály*. London, UK: Boosey and Hawkes, 1974.
- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2005.
- MONTI, Ednardo Monteiro G. *Canto orfeônico: Villa-lobos e as representações Sociais da Era Vargas*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Centro de Teologia e Humanidades da Universidade Católica de Petrópolis, 2009.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. Villa-Lobos o Educador. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros 1988*. Brasília, DF: INEP / MEC, 1989. Disponível: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf> ; Acesso: 19 jan. 2011.
- _____. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira - uma visão sem preconceito*. (2004). Disponível: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf>. Acesso: 19 jan. 2011.
- SWANWICK, Keith *Ensinando Música Musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.
- _____. *Music, Mind and Education*. London, UK: Routledge, 1988.
- VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: *Boletim Latino Americano de Música VI*, 6 abril de 1946.
- _____. *Programa do Ensino de Música*. Distrito Federal: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- _____. *Educação musical: a música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro, DIP, s.d.
- WERNECK, Vera. Rudge. *A ideologia na Educação: um estudo sobre a interferência da ideologia no processo educativo*. Rio de Janeiro, 1989.
- _____. *Cultura e Valor*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

CHORAL SINGING: THE MUSICAL LANGUAGE IN POLITICAL AND EDUCATIVE VOICES

ABSTRACT

The present article focuses the political and pedagogical questions of the project for musical education developed in Brazilian schools by Villa-Lobos. Initially a reflection is proposed, considering the aims and the main purposes of the implanted orpheonism, beginning in Rio de Janeiro, then Federal District. After that, a dialog regarding the used methodology by Villa-Lobos, concerning the musical pedagogy ideas of Kodály. Regarding the methodology, the historical insertion of this work had as documental base several publications by official State agencies in the Vargas Era, such as: the National Conservatory of Orpheonic Singing, the Secretariat of Education and Health of the Federal District and the Ministry of the Education and Health. Results show that the Orpheonic Singing fulfilled pedagogical and political expectatives by promoting people's artistic education, which was the aim of musical educators and, simultaneously, portraited the republican culture speech in the Vargas Era.

Keywords: orpheonic singing, Villa-Lobos, Era Vargas.

*Recebido em agosto de 2010
Aprovado em janeiro de 2011*