

CANTO ORFEÔNICO: VILLA-LOBOS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO TRABALHO NA ERA VARGAS

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti¹

RESUMO

Focalizo no presente artigo as representações sociais contidas nas canções de ofício do repertório orfeônico, desenvolvido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), na educação brasileira. O objetivo proposto neste texto é mostrar como o canto orfeônico foi utilizado na construção da imagem do bom trabalhador dentro da ideologia nacionalista. O referencial teórico fundamenta-se na Teoria das Representações Sociais, formulada por Moscovici. Segue a partir do referencial teórico as análises do repertório que compreendem as músicas catalogadas por Villa-Lobos, para serem cantadas nas escolas e nas gigantescas concentrações orfeônicas. Os resultados apontam que as músicas revelam em suas poesias o conteúdo ideológico nacionalista e a criatividade cerceada.

Palavras-chave: Canto Orfeônico, Representações Sociais, Trabalho, Era Vargas.

INTRODUÇÃO

*Considero minhas obras como cartas
que escrevi à posteridade sem esperar resposta.*
VILLA-LOBOS – Epitáfio²

No mundo e principalmente no Brasil, muito foi e tem sido discutido sobre a obra e a vida do maestro Heitor Villa-Lobos. Entretanto, em raros momentos, como, por exemplo, no livro *Canto dos Contrários* escrito por Wisnik, questões relacionadas às suas práticas no ensino de música, ao canto orfeônico, e suas relações com o governo de Getúlio Vargas no cotidiano escolar são contempladas. As palavras de Chernavsky ratificam a lacuna existente:

Apesar da grande envergadura atingida por esse projeto de educação cívico-artístico-musical, a maioria dos estudos realizados sobre a vida e a obra de Heitor Villa-Lobos, pouco se refere a essa dimensão de sua atuação. (Chernavsky, 2003, p 14)

A mais notória característica do canto orfeônico é sua função pedagógico-musical, diferenciando-se do ensino musical profissional, realizado em escolas e conservatórios especializados, que busca o aprimoramento técnico com fins performáticos. Uma vez implantado o canto orfeônico nas redes regulares de ensino no Brasil, possibilitou-se a democratização da prática e dos conhecimentos teóricos musicais, que passaram a ser disseminados nos diferentes segmentos da sociedade. Neste sentido, Mariz esclarece que:

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 fei-

¹ Mestrando em Educação pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP). < ednardomonti@gmail.com >

² Frase inscrita na lápide do Maestro Villa-Lobos, no Cemitério São João Batista, RJ.

tos 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 sã interesse pelas artes em geral. (Mariz, 2005, p.144-145)

O projeto orfeônico desenvolvido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi adotado oficialmente no ensino público brasileiro, inicialmente no Distrito Federal, a partir do ano de 1932, e depois em todo país. A implantação desse projeto foi realizada por meio do Decreto nº 19.890, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, em 18 de abril do referido ano, que tornou o canto orfeônico disciplina obrigatória nos currículos escolares nacionais por mais de três décadas.

O objetivo proposto neste artigo é perceber como o repertório orfeônico selecionado por Villa-Lobos, cantado nas escolas, nas concentrações em estádios, praças e palácios, foi utilizado na construção das representações sociais do trabalho dentro da ideologia nacionalista. Por ser ideologia um termo análogo, fincamos a idéia que “*a caracterização de ideologia seria, então, feita pela maneira passiva e mecânica de agir, mas ainda pelo fato de levar ao agir.*” (Werneck, 1989, p. 35)

Sendo o canto orfeônico o maior movimento pedagógico musical da educação brasileira, analisar seus valores pedagógicos, históricos e políticos justifica o presente artigo. Reafirmamos a justificativa, considerando o momento de retomada do ensino da música no currículo pelo projeto de lei, já aprovado pelo Senado Federal, Nº. 330, de 2006 que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de Música na Educação Básica e que altera a lei nº. 9.394, de 1996, conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação.

Entre os materiais didáticos específicos organizados e sistematizados por Villa-Lobos num conjunto de coletâneas, o presente trabalho tem como base documental para análise os dois volumes da coletânea Canto Orfeônico, por sua expressiva abrangência, que inclui no seu corpo: canções folclóricas, patrióticas e hinos cívicos que são aqui analisados.

ORIGENS DO CANTO ORFEÔNICO

O canto é uma prática tão antiga como a humanidade. Foi sempre em coro que grande parte da música litúrgica, a música de trabalho e romarias se manifestavam. Os coros litúrgicos, também chamados Capelas, eram constituídos por poucos membros até ao Romantismo, ou ao Pré-Romantismo inglês. No século XIX, o movimento coral organiza-se fortemente na Alemanha com a denominação *Liedertafel* e, na França, pelo movimento *Orphéon*, aparece e se divulga fortemente na primeira metade do mesmo século.

A nomenclatura *Orphéon* foi utilizada pela primeira vez em 1833, por Bouquillon-Wilhem, professor de canto nas escolas de Paris. O termo seria uma homenagem ao mitológico Orfeu, Deus músico na mitologia grega, que está vinculado à origem mítica da música e à sua capacidade de gerar comoção naqueles que as ouvissem.

Orfeu é, na mitologia grega, poeta e músico. O Deus, filho da musa Calíope, era o mais talentoso músico que já viveu. Quando tocava sua lira, os pássaros paravam de voar para escutar, os animais selvagens perdiam o medo e as árvores se curvavam para pegar os sons no vento. Segundo a mitologia, ele ganhou a lira de Apolo; alguns dizem que Apolo era seu pai, que também representa o canto acompanhado com a lira ou a associação música-poesia. Esta associação mitológica refe-

re-se também ao objetivo de transmitir valores morais e padrões de pensamento e comportamento por meio das canções.

Essa relação com a mitologia está associada ao objetivo com o qual o canto orfeônico foi utilizado na França, como também, no Brasil, para alcançar a parte integrativa e afetiva dos alunos e conquistar suas atenções e tocar em suas emoções.

A origem do *Orphéon* na França, no século XIX, ocorreu com o apoio de Napoleão III. O termo “orfeão” (*orpheón*) se referia aos conjuntos de discentes das instituições regulares de ensino que se reuniam para cantar em apresentações e audições públicas.

O canto orfeônico tornou-se, então, muito popular na França, pois “*o canto coletivo era uma atividade obrigatória nas escolas municipais de Paris e o seu desenvolvimento propiciou o aparecimento de grandes concentrações orfeônicas que provocavam entusiasmo geral*” (Goldemberg, 1995, p.105).

AS PRIMEIRAS ATIVIDADES ORFEÔNICAS NO BRASIL

“É comum afirmarmos que somos um país sem memória ou de memória curta. Entretanto, as pessoas podem não se lembrar, mas guardam, no coração, emoções que reportam os fatos, fatos esses que quando voltam à tona, surgem cheios de sons, com indícios, vestígios, resíduos: registros tão importantes de melodias, de canções, disponíveis ao gesto de alguém atento aos andamentos de uma comunidade, disponíveis ao gesto de um regente à frente de um coral que, nesse momento, se torna um pesquisador apaixonado.” (Kerr, 1999, p. 129)

No Brasil o canto orfeônico está associado ao nome de Villa-Lobos, mas as primeiras atividades orfeônicas brasileiras antecedem seu projeto educacional. Com o aprimoramento da educação musical no Brasil, surgiram as primeiras atividades, denominadas explicitamente, orfeônicas nas escolas públicas do estado de São Paulo. Nesse período são encontrados os primeiros relatos sobre a utilização do orfeão no Brasil. Como afirma Goldemberg (1995) o movimento orfeônico surgiu com tal nomenclatura desde o início do século XX, nos âmbitos da educação brasileira, mais precisamente no ano de 1910.

De acordo com Lemos (2005), no território brasileiro, os primeiros vestígios sobre o uso do orfeão indicam que o músico Carlos Alberto Gomes Cardim, em 1910, utilizou essa modalidade de ensino musical em uma escola pública de São Paulo. Não só Gomes Cardim, mas outros músicos participaram ativamente da implantação dos orfeões no estado paulista. O nome de João Gomes Junior não pode ser esquecido, educador musical da Escola Normal de São Paulo, que juntamente a Cardim, construiu um método para o ensino de música na escola.

Ainda sobre a implantação do canto orfeônico no Brasil, outros nomes aparecem. Lázaro Rodrigues Lozano, que atuou no ensino da música na Escola Complementar e Normal de Piracicaba; Fabiano Lozano, que de igual forma atuou como professor na mesma instituição, sendo este coordenador de muitas apresentações orfeônicas em São Paulo; e João Baptista Julião, que auxiliou muito de perto o trabalho de João Gomes Junior.

Como constata Lemos, “*Mesmo que o ensino de canto orfeônico não tenha se expandido nas escolas brasileiras nas décadas de 1910 e 1920, o ensino de Música nessa modalidade esteve presente nas três primeiras décadas do século XX.*” (Lemos, 2005, p.2)

Depois da década 1920, o governo de São Paulo posicionou-se firmemente a favor do ensino de música, na modalidade orfeônica, nas escolas das redes públicas com grande enfoque nas esco-

las primárias e normais. Porém, no ensino secundário, a música não estava presente nos currículos escolares, apenas nos primeiros anos da década de 30 ela foi incluída nesse segmento da educação.

O CANTO ORFEÔNICO NA ERA VARGAS

Na década de 1930, o movimento orfeônico tornou-se mais visível em São Paulo e o projeto espalhou-se por todo o país. A instalação do canto orfeônico toma grande força com o apoio de Villa-Lobos.

Villa-Lobos foi muito bem sucedido em seus primeiros empreendimentos nas concentrações orfeônicas paulistanas, em 1931. Tal fato impulsionou o maestro a fazer um memorial do evento para entregar ao presidente da república. Assim, o maestro tornou-se bem próximo de Getúlio Vargas. O projeto foi tão bem aceito que, em 18 de abril de 1932, o chefe da nação assinou o decreto N° 19.890 que tornou obrigatório o canto orfeônico como disciplina em todas as escolas do Distrito Federal.

As medidas foram além das leis como narra Cherñavsky (2003):

Villa-Lobos foi convidado pelo então secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Anísio Teixeira, para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Sua missão: ensinar a população a ouvir a moderna música brasileira. Uma das primeiras iniciativas tomadas pelo músico foi introduzir o canto orfeônico em todas as escolas públicas e particulares, de primeiro e segundo graus, do Distrito Federal. A experiência logo começou a ser reproduzida em outros estados, chamando a atenção de Getúlio, que havia assumido a Presidência da República pela primeira vez em 1930. Convidado pelo ministro da educação de Getúlio, Gustavo Capanema, para integrar a pasta, Villa-Lobos estendeu a sua experiência para o restante do País. (Cherñavsky, 2003, p.3)

O trabalho do maestro junto ao governo brasileiro levou o canto orfeônico a tornar-se oficialmente uma disciplina obrigatória também no ensino secundário, onde antes não havia trabalho pedagógico musical. Naquele período o renomado músico brasileiro apresentou as diretrizes do ensino do canto orfeônico nas escolas públicas e privadas, além de criar um conservatório, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, para formação de professores especializados.

Outro fator importante do contexto histórico foi que os princípios da Escola Nova tornaram-se influentes em âmbito nacional, a partir da criação em 1930, do Ministério da Educação e Saúde Pública e do Conselho Nacional de Educação. Todas essas medidas foram tomadas em função da maior popularização da educação pública, dentro de uma política centralizadora e nacionalista com os primeiros traços populistas. Surgiram então no Brasil os movimentos de mobilização de massas, ou seja, um contexto propício para Villa-Lobos desenvolver o seu projeto orfeônico.

AS PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES DE GRANDE PORTE

As primeiras demonstrações orfeônicas de grande porte ocorreram no estado de São Paulo, com o apoio do interventor federal João Alberto, no primeiro semestre de 1931, reunindo representações de todas as classes sociais paulistas. Nesta oportunidade, Villa-Lobos organizou uma apresentação de canto orfeônico chamada “Exortação Cívica”, envolvendo cerca de 12 mil vozes.

Entretanto, como afirma a musicóloga Ermelinda Paz, os estádios de futebol e outros locais do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, seriam, na época, os palcos mais utilizados para as concentrações orfeônicas.

Estas apresentações tiveram como palco o estádio do Fluminense, o estádio do Vasco da Gama, A Esplanada do Castelo, O Largo do Russel etc., sendo que em 24 de maio de 1931, em São Paulo, no campo da Associação Atlética São Bento, foi pela primeira vez realizada no Brasil, e na América do Sul, uma demonstração orfeônica, denominada Exortação Cívica, sob o patrocínio do interventor paulista, João Alberto. (Paz, 2004, p.31)

As concentrações orfeônicas, no Distrito Federal, começaram antes mesmo de completar um semestre da instituição da obrigatoriedade do ensino de música e canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. A primeira demonstração orfeônica carioca uniu 18.000 vozes de alunos das escolas primárias, técnico-secundárias, Instituto de Educação e Orfeão de Professores.

Aquela apresentação orfeônica, no Distrito Federal, foi apenas a primeira de muitas. A partir daquele momento as concentrações orfeônicas tornaram-se freqüentes e passaram a fazer parte dos ritos das festividades cívicas como o Dia da Independência, o Dia da Bandeira e outras datas significativas do calendário como o Dia da árvore, Dia da Música e Dia do Trabalho.

Nos jornais da época encontram-se alguns relatos que demonstram o gigantismo das concentrações orfeônicas.

No jornal *O Globo*³, em 1933:

*A grandiosidade de uma festa de educação cívica, de arte e fé. No campo do Fluminense vibrou a alma nacional em expressões inéditas. Além da regência tríplice (a mais suave e doce regência da História do Brasil) dos maestros Francisco Braga, Joanídia Sodré e Chiafiteli, as mãos dominadoras e os olhos hipnóticos de Villa-Lobos, o grande educador brasileiro. Não se pode deixar de ver realçados o brilho e a galhardia com que se incorporaram a essa festa de ritmo as bandas musicais do exército, polícia, bombeiros e batalhão naval. Estiveram presentes o Sr. e Sra. Vargas, o Cardeal D. Sebastião Leme, o professor Anísio Teixeira, Ministro da Marinha, secretários dos ministérios, o Dr. Amaral Peixoto, representando o interventor Pedro Ernesto e figuras de grande representação social.*³

Na primeira página do jornal *A Noite*⁴, de 7 de setembro de 1939, encontramos:

O Estádio do Vasco da Gama está vivendo uma tarde inesquecível. Trinta mil crianças de nossas escolas tomam parte numa esplêndida demonstração de Canto Orfeônico, em homenagem ao 'Dia da Pátria'. Grande massa popular enche as dependências da praça de esportes, numa extraordinária vibração cívica. À chegada do presidente da República, as aclamações estrugiram aos últimos acordes do Hino Nacional. ⁴

Com o apoio do então presidente da república Getúlio Vargas, Villa-Lobos organizou concentrações orfeônicas grandiosas. As maiores manifestações chegaram a congregar cerca de 40 mil vozes infanto-juvenis escolares e mil instrumentistas das bandas de música. Villa-Lobos posiciona-

³ O GLOBO, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1933, p.3 (edição da manhã).

⁴ A NOITE, Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de Setembro de 1939 – ano XXIX – n. 9.906 (1ª página).

va-se no alto em uma plataforma de 15 metros, era ali o melhor local encontrado pelo maestro para conduzir a multidão. As palavras de ratificam:

Com o advento do Estado Novo, as concentrações orfeônicas tornaram-se mais freqüentes e cada vez mais bem planejadas. A solenidade Hora da Independência, promovida para a comemoração do dia 7 de setembro de 1940, ilustra fase do apogeu desse tipo de manifestação. O projeto previa o comparecimento de 40.000 escolares e de 1.000 músicos da banda, no estádio de futebol do Vasco da Gama. (Contier, 1998, p.67)

O REPERTÓRIO ORFEÔNICO

Na Era Vargas, o crescimento da aplicação do canto orfeônico nas escolas teve como consequência a necessidade de materiais didáticos específicos, uma organização sistematizada num conjunto de coletâneas organizadas por Villa-Lobos. Como o funcionário público burocrático do governo responsável pelo projeto, o maestro elaborou um *Guia Prático*⁵ que se constituiu, essencialmente, em uma coleção de músicas folclóricas, ou populares de inspiração folclórica, sem abordar outros estilos musicais, tais como os de caráter cívico-patriótico ou de louvor ao trabalho.

Mais duas obras foram compiladas e publicadas, uma intitulada de *Solfejos*, e a outra de *Canto Orfeônico*. Nessas coleções encontramos uma diversidade de estilos e objetivos. Estas eram utilizadas no processo de formação de professores especializados, como também na prática orfeônica nos diferentes níveis escolares.

Nesse trabalho focalizamos os dois volumes do *Canto Orfeônico*. Em ambos, temos presente uma rica variação, incluindo no seu corpo peças contidas também no *Guia Prático*. Com base nessas referências, fizemos a seleção das canções folclóricas, patrióticas e hinos nacionais que são aqui analisados. Optamos pelo *Canto Orfeônico I e II*, por sua abrangência e representatividade.

CANTO ORFEÔNICO: PRIMEIRO E SEGUNDO VOLUMES

A coleção Canto Orfeônico, como nos referimos, está organizada em dois volumes. Vale destacar que o primeiro, de 1940, está dividido em categorias temáticas. Acreditamos que esta organização seja fruto do apogeu do Estado Novo na época de sua publicação, tempos em que Villa-Lobos deveria ater-se mais profundamente ao conteúdo ideológico das obras.

No primeiro volume da obra encontramos como subtítulo seu objetivo: “*Canções e Cantos Marciais para a Educação Consciente da ‘Unidade de Movimento’*”. Este se caracteriza pela predominância de temas patrióticos com ritmo de marcha, tais como: “*Duque de Caxias*” (letra de D. Aquino Correa – música de Francisco Braga); “*Mar do Brasil*” (letra de Sylvio Salema – música de H. Villa-Lobos); “*Alerta – Canção dos Escoteiros*” (letra e música de B. Cellini – arranjo de H. Villa-Lobos); etc. Isto porque o maestro entendia a necessidade do domínio desse padrão rítmico para a boa execução do caráter marcial da maioria dos hinos.

A visão panorâmica do segundo volume, o de 1951, demonstra que nesta fase o maestro encontrava-se menos voltado para os objetivos da educação musical por não desfrutar mais da cobertura e gigantismo do Estado Novo. Observamos uma junção não muito criteriosa de composições,

⁵ Villa-Lobos (1941). *O Guia Prático*, teoricamente, seria uma obra de seis volumes, mas, na prática, possui apenas um.

sem nenhuma intenção didática ou categorização dos conteúdos, destacando-se novamente as canções folclóricas.

Enfim, nestes dois volumes encontram-se músicas datadas do período que precede a instalação do Estado Novo até o segundo governo de Vargas. Acreditamos que estas músicas estão impregnadas das representações sociais para a construção de uma ideologia nacionalista.

A TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Atualmente muitos estudos científicos de variadas áreas têm apresentado o conceito de representação social, o que desperta o nosso questionamento sobre a concepção científica da teoria das representações sociais. Neste tópico do artigo tentaremos, ainda que de maneira breve, ultrapassar as representações sociais da “Teoria das Representações Sociais”, ou seja, ultrapassar o senso comum a respeito do tema.

Esta teoria, bem como outras, é originária de uma determinada área e se tornou teoria em outros campos do conhecimento. A Representação Social, ainda que tenha surgido da Sociologia de Durkheim, tomou corpo nos estudos da Psicologia Social e foi concebida como teoria no trabalho desenvolvido por Serge Moscovici, aprofundado por Denise Jodelet.

De forma concisa, abordamos aqui o ponto de vista sociológico inicial da representação social. Durkheim foi o primeiro cientista a empregar esforços nos estudos das Representações Sociais. Na visão durkheimiana é a sociedade que pensa. Nesta perspectiva, as representações sociais podem estar conscientes ou não pelos indivíduos. Segundo esta concepção o indivíduo é tido como “impotente” diante do poder absoluto sistematizado em sociedade.

Em 1961 na França, dentro da Psicologia Social, foi o trabalho de Moscovici, *La Psychanalyse, son image, son public*, que sistematizou as representações sociais como uma teoria. Desde então, a teoria vem sendo utilizada em investigações de variadas questões contemporâneas. A teorização de Moscovici tem servido de ferramenta para diferentes campos, como: a educação, a saúde, o meio ambiente e a comunicação, formando escola e até gerando diferentes propostas teóricas. A partir dos estudos da Psicologia Social, diferentes definições de representações sociais surgiram, entre os pedagogos, sociólogos, psicólogos, etc.

Para Denise Jodelet, que aprofunda as idéias de Moscovici, a representação social:

É uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido à sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais. (Jodelet, 2001, p.22).

Entre as diferentes concepções sobre a teoria encontramos uma semelhança, é o entendimento de que as representações sociais recebem ascendências pelas tradições, pelas questões étnicas, pelos conhecimentos populares e científicos, ou seja, por visões diferenciadas do mundo.

Faz-se importante destacar que para Serge Moscovici: “As representações sociais são um conhecimento de segunda mão, cuja operação básica consiste na contínua apropriação de imagens, das noções e das linguagens que a ciência não cessa de inventar” (Moscovici, 1994, p.19)

Neste trabalho, assume-se a concepção de Representação Social como uma categoria complexa que não deve consistir como entendimento de um fenômeno particular do ser, porém como um fenômeno relacional, considerando o indivíduo dentro de um contexto histórico, social e cultural, onde a construção do “eu” está relacionada pela interatividade com os outros.

Para Moscovici (2003) a construção das representações sociais acontece por dois processos básicos: a ancoragem e a objetivação. Para o psicólogo social, ancorar é enquadrar em categorias, e à imagens já conhecidas, algo novo. Isto é, tornar o que é estranho em familiar, ancorar o desconhecido em representações já formuladas. Dessa maneira, a nova representação toma forma, o que era novidade torna-se elemento integrante e fincado no sistema de pensamento oficial. Em outras palavras, as novas representações ganham espaço e, nessa perspectiva, passa a fazer parte do sistema de interação do indivíduo com o mundo social, pois o que é comum ao grupo possibilita a comunicação e a nova troca de influências. “*É quase como que ancorar um bote perdido em um dos boxes de nosso espaço social*” (p.61).

Ao segundo processo, Moscovici chama de objetivar, onde o indivíduo torna uma abstração em algo quase concreto e físico. É pelo processo de objetivação que a representação social é cristalizada. O indivíduo transforma as noções abstratas em imagens e as imagens em elementos da realidade.

Objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma idéia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem. Comparar é já representar, encher o que está naturalmente vazio, com substância. Temos apenas de comparar Deus com um pai e o que era invisível, instantaneamente se torna visível em nossas mentes, como uma pessoa a quem nós podemos responder como tal. (Moscovici, 2003, 71-72)

As representações sociais normalmente estão mais relacionadas com as pessoas que atuam fora da comunidade científica, embora a comunidade acadêmica também tenha as suas próprias. Segundo Moscovici, a representação social é o conhecimento de senso comum de um tema determinado, onde estão inseridos, de forma semelhante, as ideologias, os preconceitos e as peculiaridades das práticas cotidianas, sejam elas sociais ou profissionais.

Enfim, consideramos a teoria das representações sociais também compatível com o objetivo deste artigo, na medida em que nos ajuda a entender como o senso comum é construído pelos políticos com o objetivo de manipular as massas. Como afirma Moscovici:

“A materialização de uma abstração é uma das características mais misteriosas do pensamento e da fala. Autoridades políticas e intelectuais, de toda espécie, a exploram com a finalidade de subjugar as massas. Em outras palavras, tal autoridade está fundamentada na arte de transformar uma representação na realidade da representação” (Moscovici, 2003, p.70)

ANÁLISE DAS CANÇÕES DE OFÍCIO

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

As representações sociais do trabalho aparecem nas canções de ofício, sob a forma do canto do trabalhador de diferentes profissões, passando pelo profissional da usina, pelo remeiro, lavrador,

pescador, boiadeiro, marceneiro, ferreiro, pela costureira, rendeira, pelos trabalhos das crianças no jardim da infância, dos adolescentes e jovens estudantes, do professor ao operário.

Na coleção *Canto Orfeônico de Villa-Lobos* entre ideologias do regime está a exaltação às representações sociais do trabalho, incluindo tanto as profissões rurais como as urbanas. Entretanto, os ofícios mais ligados à plantação, à pecuária e outras atividades carregam conteúdos regionais e folclóricos recolhidos pelas pesquisas desenvolvidas pelo maestro.

Como um bom exemplo, a “*Mulher Rendeira*” que tem como pagamento o amor.

MULHER RENDEIRA⁶

Olê muié rendera
Olê muié renda
Tu me ensina a fazê renda
Que eu te ensino a namora
Lampião desceu a serra
Deu um baile em Cajazeira
Botou as moças donzelas
Pra cantá muié rendera
As moças de Vila Bela
Não têm mais ocupação
Se que fica na janela
Namorando Lampião

Nesta letra encontramos uma poesia espontânea, enquanto as canções das profissões urbanas parecem encomendadas e vinculadas à perspectiva das representações sociais disseminadas pelo Estado nas comemorações dos dias de cada profissão, assim como pela preocupação de incluir todos na grande proposta de construção nacional.

É interessante notar as ferramentas de composição “artificiais” utilizadas por Villa-Lobos na tentativa de abranger vários segmentos de cada profissão. Por exemplo, no canto *As Costureiras* (Embolada), o maestro faz menção a um ofício urbano, já que a Mulher Rendeira estava presente, a costureira não poderia ser esquecida.

AS COSTUREIRAS⁷

Com alma a chorar!
Alegre a sorrir!
Cantando os seus males!
As costureiras, somos nesta vida!
Até amores unimos a linha,
Nos trabalhamos sempre alegres na lida!
Como alguém que adivinha,
O belo futuro que nos vae e sorrir
Nos vae e sorrir!
Alegre a sorrir!

Cose, cose, cose a costureira,
Cose a manga, a blusa, a saia,

⁶ Zé do Norte, sobre motivo atribuído a Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

⁷ Heitor Villa-Lobos, para coro feminino a 4 vozes à Capella.

*Cose co'interesse e mostrate faceira,
Bem faceira a quem provares o ponteado,
O alinhavado, o costurado, o chuliado, o preguiado*

Em contrapartida, na canção “O Ferreiro” existe o vínculo com a realidade rural e urbana, mas não há espontaneidade na canção. É imposto na poesia o compromisso com as representações sociais do trabalho e a identidade nacional. Percebe-se uma autoria não natural do letrista com o intuito de associar as estrelas às faíscas dos martelos do ferreiro, buscando construir uma ponte para falar do céu do Brasil, objetivando evidenciar o ferreiro como brasileiro.

A canção orfeônica tenta “travestir” o ferreiro, moldando o seu caráter, sua formação moral, costumes, pelo modo de entender o trabalho, o povo, a voz pública da pátria e a consciência viva da comunidade. Sugestionando a busca pela excelência, a virtude, tornando-o num próprio “operário padrão” do Estado, ou seja, num “eu” já completamente domesticado e entusiasmado pelo sistema, que funcionaria como a representação social do exemplo de virtuosismo de conduta para o Brasil:

O FERREIRO⁸

*Sou ferreiro brasileiro!
Cada pancada “ten!”
Deste meu malho “ten!”
Tem um som forte, “ten!”
Voz do trabalho, “ten!”
E modelando um Brasil futuro!
Cada golpe é bem seguro!
Sou ferreiro brasileiro!
Na côr da brasa tem!
Destes braseiros, “ten!”
Teu nome a raça, tem!
Dos brasileiros, tem!
E as centelhas douradas no ar,
São como estrelas pelo céu azul,
Céu do meu Brasil!
Correm centelhas douradas no ar,
Lembrando estrelas pelo céu azul,
Céu do meu Brasil!*

Na Canção do Trabalho a construção da representação social fica mais explícita na própria definição do trabalhar, que segundo a letra da música “é lidar sorridente”, mostrando o trabalho como um momento de alegria para o cidadão, tendo como resultado previsível o vencer na vida. De igual modo, a garantia do “destino futuro da Nação” por meio da felicidade do operário na labuta que, sorrindo, edifica a nação.

CANÇÃO DO TRABALHO⁹

*Trabalhar é lidar sorridente,
Num empenho tenaz p'ra vencer,*

8 Arranjo de Villa-Lobos (1932), música de D. R. Antolisei, letra de S. V.

9 Arranjo de H. Villa-Lobos (1932), melodia de Duque Bicalho, poesia de Dr. José Rangel.

*E' buscar alentado conforto,
No fecundo labôr do viver!
O trabalho enobrece e seduz,
Faz noss'alma pairar nas alturas,
Quem trabalha semeia em terreno,
Que nos dá fortes mésses maduras!
O trabalho é dever que se impõe,
Tanto ao rico que a sorte bafeja,
Como ao pobre que luta sem trégua,
Na mais dura e exhaustiva peleja!
Nossa terra reclama em favor,
Do seu grande e imponente futuro,
Que seus filhos com honra se esforcem,
Por lhe dar um destino seguro!*

Na Canção do Operário Brasileiro, constatamos semelhante supervalorização do trabalho como uma atividade edificante, mas desta vez alimentando as representações sociais “enobrecedoras” de um personagem importante do contexto do trabalho para o regime: o operário. A letra ao afirmar “sob a mesma bandeira” insinua uma idéia, não verdadeira, que nega as diferenças entre o operário e o industrial, pondo todos na mesma posição, não considerando as diferentes realidades sociais, religiosas, raciais a que o individuo esteja ideologicamente ligado, afirmando unicamente o crescimento do país como ideal comum.

CANÇÃO DO OPERÁRIO BRASILEIRO¹⁰

*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 BIS
A harmonia da Serra e do Malho!
Malhar! P'ra frente! Avante!
Sob a mesma Bandeira BIS
Sejamos um Atlante da Pátria Brasileira!*

As letras das canções sobre o trabalho e os diversos ofícios, em geral, procuram construir as representações sociais do trabalho ao afirmá-lo como uma atitude de prazer e positividade pela massificação, abandonando a conscientização. Como afirma Werneck:

A comunicação social tanto pode favorecer o crescimento do homem pela autodeterminação quanto a sua dominação pelo processo de alienação e de massificação. Se todo meio de comunicação social é um meio de educação social ele deveria ser sempre um meio de conscientização e não de massificação. (Wernwck, 1989, p.96)

¹⁰ Melodia de E. Villalba Filho (Rio, 1939), letra de Paulino Santos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas análises podemos observar que as músicas do repertório orfeônico revelam em suas poesias o conteúdo ideológico nacionalista e a criatividade cerceada, características normalmente encontradas em um estado ditatorial. Percebemos assim que o Estado Novo patrocinava movimentos culturais, mas os mantinha controlados com uma ação direta, pois consideramos que os cantos de ofícios e as canções de trabalho estavam altamente comprometidos com as representações sociais do trabalho apregoadas pelo regime, uma vez que, massificavam os conceitos “O Trabalho Enobrece” e “O Trabalho Garante o Futuro”.

Constatamos que a partir do Estado Novo até o final da Era Vargas, houve um grande louvor ao trabalho que se revestia, numa dimensão apoteótica, na tentativa de incorporar a opinião pública ao projeto político-econômico-ideológico em andamento. Assim, simultaneamente, corrobora na construção da representação social da imagem de Getúlio como o protetor dos trabalhadores, seja pela música nas escolas ou por outros meios de comunicação que cobriam as gigantescas concentrações orfeônicas em comemorações e rituais cívicos promovidos em praças, palácios e estádios de futebol.

Enfim, acreditamos que o canto orfeônico cumpriu sua “missão cívica” através das diversas composições que formaram as representações das virtudes do trabalho e do (bom) trabalhador, associadas ao paternalismo de Getúlio Vargas.

FONTES E REFERÊNCIAS: DOCUMENTOS DE ARQUIVO

BIBLIOTECA DO MUSEU VILLA-LOBOS. Sessões de “Documentos Textuais”, “Correspondências”, “Periódicos”, “Presença de Villa-Lobos” e “Relatórios da SEMA”.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1933.p.3 (edição da manhã).

A NOITE. Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de Setembro de 1939 – ano XXIX – N. 9.906 (1ª página).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BEAUMONT, Maria Teresa de; ROSA, Antônio César. Aprendendo e ensinando Música na sala de aula. In: *Anais do XIII Encontro Anual da ABEM*, 2004. p. 793-800.

CHERNAVSKY, Anália: *A música no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

CONTIER, A. D.: *Brasil Novo, Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. (Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História). São Paulo, 1988

D'ARAÚJO, Maria Celina: *A Era Vargas*. São Paulo: Moderna, 1997.

GOLDEMBERG, R.: Educação Musical: A Experiência do Canto Orfeônico no Brasil. *Revista Pro Posições*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 103-109, 1995.

GUARESCHI, P. & JOVCHELOVITCH, S.: *Textos em representações sociais*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes. 2008

JODELET, Denise (2001): Representações sociais: um domínio em expansão. In: Denise Jodelet (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

KERR, Samuel: O canto coral e a memória das comunidades. In: *Anais da Convenção Internacional de regente de coros*, Brasília, 1999.

- LEMOS Jr, Wilson: *O Canto Orfeônico: Uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária de Curitiba (1931-1956)*, Mestrado em Educação, Universidade Federal do Paraná, UFPR 2005.
- MARIZ, Vasco: *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 2005.
- MOSCOVICI, Serge: *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.
- PAZ, Ermelinda A.: *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Uma Visão sem Preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.
- SÁ, Celso Pereira de: *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- VARGAS, Getúlio: O Brasil em 1930 e as realizações do Governo Provisório (manifesto à nação, em junho de 1934). In: *A Nova Política do Brasil*, v. III. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938. p. 246.
- VILLA-LOBOS, Heitor: A Educação Artística no Civismo. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970, p. 81-87. 5.º v.
- _____. Exortação. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 115. 4.º v.
- _____. *Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1951. 1.º v.
- _____. *Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1940. 2.º v.
- _____. *Guia Prático: estudo folclórico musical*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1941.
- _____. *Programa do Ensino de Música*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937a.
- _____. *O Ensino Popular da Música no Brasil: O Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral da Educação e Cultura, 1937.
- _____. S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística); relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. *Boletín Latinoamericano de Música*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 3(3), 1937c.
- _____. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, s.d.
- WANDERLEY, Ruy Carlos Bizarro: *História da Música Sacra*. São Paulo. Redijo Gráfica e Editora Ltda. 2a edição. 1977
- WERNECK, Vera. Rudge: *A Ideologia na Educação*. Rio de Janeiro, 1989.
- WISNIK, José Miguel: *O coro dos contrários: A música em torno da semana de 22*. SP: Livraria Duas cidades, 1983. 2aed.

ABSTRACT

In the present article, I focus the social representations contained in the office chansons of the orphean repertoire, composed by Hector Villa-Lobos(1887-1959). The objective of this work is to point out how the Orphean Singing was utilized for the construction of the image of the good worker, inside the nationalist ideology. The theoretical references are based in the Theory of Social Representation, proposed by Moscovici. As it follows from the theoretical referentials, the analysis of the repertoire, which comprehends cataloged music, arranged and composed by Villa-Lobos, to be sung at the schools and the gigantic orphean concentrations. The results points that the musics reveal in their poetry the nationalist ideology and the curtailed creativity.

Keywords: Orphean Singing, Social Representations of the Work, Age Vargas.