

CANTO ORFEÔNICO: OS IDEAIS CANTADOS DO ESTADO NOVO

ORPHENIC SINGING: THE PRESENCE OF ESTADO NOVO IN THE CURRICULUM

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti¹

RESUMO: Focalizo, no presente trabalho, o projeto de educação musical conhecido como Canto Orfeônico, desenvolvido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), no Brasil, e adotado oficialmente no ensino público brasileiro, a partir de 1932. O objetivo proposto neste trabalho é perceber a lógica política que está subentendida em sua relação com Estado Novo. O referencial teórico baseia-se nas idéias de Ivor Goodson sobre a História das Disciplinas. Análise documental é o método utilizado para a coleta de dados nesta pesquisa. Os resultados apontam que o conteúdo nacionalista do repertório associado ao pronunciamento de Getúlio Vargas nas concentrações orfeônicas cumpria uma importante função político-educacional

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical, Currículo, Estado Novo, Música, Villa-Lobos

ABSTRACT: The present article has as objective the project of musical education known Orpheonic Singing, developed by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), in Brazil, and adopted officially in Brazilian public education since 1932. The objective considered in this work is to perceive the political logics that are implied in its relation with the Estado Novo. The theoretical referencial is based on the Ivor Goodson ideas in the History of Disciplines. The method used for the collection of data in this research is Documental Analysis. It is verified that the nationalistic content of the repertoire associated with the uprising of Getúlio Vargas in the orpheonic concentrations fulfilled an important political and educational function for a country that searched an affirmation as a nation.

WORD-KEYS: Musical Education, Education, Estado Novo, Music, Villa-Lobos

1. Introdução

No suceder de nossa experiência profissional, como professor de educação musical em instituições de ensino na cidade do Rio de Janeiro e no decorrer dos cursos de graduação, sempre esteve ligada à prática coral com fins pedagógicos. Nessa trajetória muito foi e tem sido discutido sobre a obra e a vida do maestro Heitor Villa-Lobos. Entretanto, em nenhum

¹ Mestrando em Educação pela Universidade Católica de Petrópolis, possui graduação em Educação Artística-Habilitação em Música - Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário (CBM-CEU) (2006) e graduação em Música Sacra - Habilitação em Piano - Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil (2000). Atualmente é pesquisador do CBM - CEU na linha de Educação Musical, pesquisador discente da UCP na área de Educação e Cultura.

momento questões relacionadas às suas práticas no ensino de Música, ao Canto Orfeônico, e suas relações com o Estado Novo no cotidiano escolar foram contempladas. O mesmo silêncio ocorre na produção bibliográfica.

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 a 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 serem 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 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 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, no Distrito Federal, a partir do ano de 1932. 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 três décadas (1930, 1940 e 1950).

Objetivo do presente trabalho é analisar os propósitos do projeto orfeônico vilallobiano no currículo e a lógica política que está subentendida em sua relação com o Estado Novo.

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 uma suposta retomada do ensino da música no currículo. O projeto de lei N°. 330, de 2006 que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de Música na Educação Básica e que altera a lei n°. 9.394, de 1996, conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação, foi votado terça-feira, dia 4 de dezembro de 2007, no Senado Federal, em decisão terminativa.

O ensino da música, atualmente, encontra-se esquecido em muitas instituições de ensino em nosso país. Como afirmam os educadores musicais brasileiros Beaumont e Rosa:

(...) a utilização” da Música sem finalidades educativas, em momentos ou circunstâncias do cotidiano escolar, não são restritas ao espaço da sala de aula, por exemplo: cantar na fila que se forma depois do recreio no retorno para a classe, cantar para chamar a atenção dos alunos, cantar em formaturas ou nas festividades das datas comemorativas do calendário escolar, cantar para o apoio na aprendizagem de conteúdos de outras disciplinas. Além dessas ocasiões, ocorre, de maneira esporádica, práticas que objetivam a aprendizagem da Música com finalidades educativo-musicais, ou seja, para a aquisição de conhecimentos musicais e com a utilização de procedimentos específicos da área, por exemplo: canções [exercícios ou jogos] para a aprendizagem de conceitos musicais como pulsação e apoio. (BEAUMONT, ROSA, 2004, p.794)

O presente trabalho tem como base documental correspondências pessoais de Villa-Lobos, publicações em Jornais da época, documentos oficiais e extra-oficiais de órgãos como a Secretaria de Educação e Saúde do Distrito Federal e do Ministério da Educação e Saúde, passando por decretos, leis e artigos de periódicos.

2. Origens do Canto Orfeônico

A história do canto em conjunto tem suas raízes intimamente associadas à história da música e da própria humanidade. As primeiras melodias, em coro, foram proferidas durante o canto de tribos primitivas e em rituais religiosos para clemência e agradecimento aos deuses.

De acordo com Japiassú, Marcondes (2006), para Platão (427-347 a. C.) até a Idade Média, o conhecimento dividia-se em duas grandes áreas: o *Trivium* (constituído por gramática, dialética e retórica), e o *Quadrivium*, constituído pela música (disciplina da relação do número com o som), pela aritmética (disciplina das quantidades absolutas

numeráveis), pela geometria (disciplina da magnitude imóvel das formas) e pela astronomia (disciplina do curso do movimento dos corpos celestes).

Pitágoras (572-497 a. C.) distinguia três tipos de música, divisão que se manteve durante toda a Idade Média. Era a *musica instrumentalis*, a música produzida por instrumentos musicais (a música cantada fazia parte desta classe, sendo que as cordas vocais eram consideradas um instrumento musical); a *musica humana*, a música inaudível produzida por cada ser humano, indicativa da ressonância entre corpo e alma, e ainda a *musica mundana*, a música produzida pelo cosmos, mais tarde conhecida por música das esferas.

No período clássico, foram estabelecidos os pilares do canto coral dentro da cultura grega e entre cristãos. O termo *choros* nasce na Grécia e diz respeito aos grupos de cantores e dançarinos que uniam suas vozes para formar melodias distintas entre si. Com esse povo, o coro ultrapassou os limites religiosos e adentrou as festividades populares.

Para Wanderley (1977), o cristianismo, por sua vez, utilizou a música com a intenção de transmitir palavras litúrgicas e atrair mais fiéis para sua Igreja em expansão. Depois que o imperador romano Constantino I permitiu a liberdade de culto, no ano 313 d.C., dentro dos templos cristãos funcionavam verdadeiras escolas de canto, sendo a primeira delas fundada pelo papa Silvestre I, no século IV.

Com a reforma protestante no século XVI, foi reforçado o uso do canto coral em ambiente religioso, condição que se manteve até meados dos séculos XVIII e XIX. No entanto, as transformações políticas e econômicas desse período provocaram alterações profundas na sociedade. A classe média emergia e também procurava sofisticções culturais. Para satisfazer essa demanda, houve um grande aumento no número de coros desligados das igrejas, nascidos em várias regiões da Europa, especialmente França, Áustria e Alemanha. A tradição até hoje é enorme na Europa, entre pessoas comuns como médicos, advogados, chaveiros, etc. Praticamente todas as pessoas participam ou já participaram de grupos de canto coral.

Enfim, o canto é uma prática tão antiga como a humanidade. Foi sempre em coro que grande parte da música litúrgica e 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, o 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 ouve.

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 refere-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, o mais profundamente, em suas emoção.

3. O canto orfeônico como disciplina e as idéias de Ivor Goodson

A origem do *Orphéon* na França, no século XIX, ocorreu com o apoio de Napoleão III. O termo “orfeão” (*orphéon*) – que 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). Nesse período, a abrangência desse empreendimento foi tão grande como disciplina curricular, que houve a necessidade até mesmo de uma imprensa exclusiva para as atividades orfeônicas.

Segundo Renato Gilioli (2003), o Canto Orfeônico procurou “trazer mensagens e tentar inculcar comportamentos nos seus praticantes e espectadores” (p. 55), tornando-se um útil instrumento para objetivos sociais e político-ideológicos, atendendo a necessidade do momento político-social que a França vivenciava no século XIX. Nesse contexto, a harmonização social e a unidade da massa eram veiculadas pelo Canto Orfeônico, proporcionando um efeito emocional pela linguagem musical vinculada à transmissão de conceitos de educação cívica e de valores morais por meio dos textos das canções.

Para Goodson (1995), o surgimento de cada disciplina no currículo tem características próprias, uma história particular que não segue os mesmos padrões do nascimento de outras. A maneira como se firmam está em constante adaptação e variação, pois é fruto da relação de variados grupos, associados por interesses e tradições comuns.

Segundo Goodson (1995), as matérias (disciplinas) escolares passam por uma seqüência de estágios. Elas partem de um momento de marginalidade com um status inferior no currículo, passam para um estágio utilitário e finalmente alcançam uma definição como disciplina, que se configuraria a partir de um conjunto exato e rigoroso de conhecimentos.

Ivor Goodson ainda expressa a seguinte idéia:

O que apenas pretendemos dizer é que a aplicação explicitamente instrumental de conjuntos de conhecimentos diminui em relação inversa à seriedade e ao êxito das tentativas dos profissionais de melhorar as suas condições materiais. (Goodson, 1995, p. 131)

O profissional traça um caminho de criação, recriação e valorização da disciplina, para tanto perpassa por conflitos e lutas por financiamentos, recursos, prestígio, lideranças e interesses políticos. Como argumenta Goodson, há um sistema pré-concebido para assegurar padrões de estabilidade e para dissimular as relações de poder que sustentam o conjunto de ações curriculares.

Na realidade, a conquista, bem como, a manutenção da presença de uma disciplina no currículo trata-se de um “jogo de interesses”. Segundo Nóvoa é um jogo “entre as forças pró-estabilidade e pró-mudança que consagra padrões e modelos que autorizam novas

compreensões da ausência/presença de certas disciplinas escolares no currículo de ensino básico e secundário.” (Nóvoa, In: Nóvoa, 1997, p.12).

4. O Canto Orfeônico 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)

4.1. As primeiras atividades orfeônicas

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.

Como assinala 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 também 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 escolas 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.

4.2. O Canto Orfeônico em consonância com Estado Novo

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 Nº 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 Cheriñavsky (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 grau, 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. Nesse 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.

4.4. 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 freqüente 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 Arvore, 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**, 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 Chiafitei, 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. Getúlio Vargas, cardeal D. Sebastião Leme, professor Anísio Teixeira, Ministro da Marinha, secretários dos ministérios. Dr. Amaral Peixoto, representando o interventor Pedro Ernesto, e figuras de grande representação social.²

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

O Estádio do Vasco da Gama está vivendo uma tarde inesquecível 30.000 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 sports, numa extraordinária vibração cívica. À chegada do presidente da República, as aclamações estrugiram aos últimos acordes do Hino Nacional.³

Com o apoio do então Presidente da República, Getúlio Vargas, 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

² O GLOBO, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1933.p.3 (edição da manhã)

³ A NOITE, Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de Setembro de 1939 – ano XXIX – N. 9.906 (1ª página)

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

As palavras de CONTIER (1998, p.67) 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.

5. A programação, repertório e as questões administrativas

As concentrações orfeônicas tinham um repertório abrangente passando pelo Hino Nacional, assim como os demais hinos cívicos, obras do cenário musical universal, composições sacras e canções com inspirações folclóricas compostas por Villa-lobos e outros músicos. (CHERNÁVSKY, 2003).

Nas concentrações do final da década de 1930, em diante, Villa-lobos contava sempre com a presença de músicos populares.

O primeiro [músico popular] a participar destas apresentações orfeônicas foi Augusto Calheiros, apelidado de Patativa do Norte, cantando o Sertanejo do Brasil, em 7 de setembro de 1939, na solenidade da Hora da Independência.

Uma das reuniões orfeônicas contou com a participação de Francisco Alves, O Rei da Voz. Em 7 de setembro de 1940 o conhecido cantor interpretou a música Meu jardim, de Ernesto dos Santos (Donga) e David Nasser, dirigido por Villa-Lobos.

Também o grande intérprete do cancioneiro popular brasileiro, Silvio Caldas, participou de uma das apresentações orfeônicas. Dirigido por Villa-Lobos, no dia 7 de setembro de 1941, ele foi o solista da antiga modinha Gondoleiro, acompanhado por banda e coro a duas vozes. A última participação ficou a cargo do modinheiro Paulo Tapajós. (PAZ, 2004, p.31-32)

Podemos constatar a amplitude e a variedade de estilos do repertório no programa impresso da “Hora da Independência” de 1940.

Repertório musical do programa⁴:

1. Hino Nacional (Bandas);
2. Hino Nacional (Bandas e Coros);
3. Hino à Independência;
4. Hino à Bandeira (Saudação Orfeônica à Bandeira);
5. Inovação à Cruz (cívico-religioso);
6. Coqueiral (efeitos Orfeônicos);
7. Meu Jardim (canção cívico-folclórica, de autoria de Ernesto dos Santos e David Nasser, solista de Francisco Alves);
8. Ondas e Terror Irônico (efeitos orfeônicos);
9. P'ra frente, ó Brasil! (canção cívica) e o
10. Hino Nacional (Bandas e Coros).

Getúlio Vargas era freqüentador assíduo das grandes concentrações, mas não faltava especialmente a “Hora do Brasil”, fato que se repediou por muitos anos no dia 7 de setembro, sempre às 16 horas, tornando-se uma tradição. O momento máximo do evento era o pronunciamento de Getúlio Vargas, chefe da nação. O programa sempre continha a “ORAÇÃO DO EXMO. PRESIDENTE DA REPÚBLICA À NAÇÃO BRASILEIRA”, como um tópico que anunciava com letras maiúsculas o discurso do presidente.

O maestro planejava as concentrações com muito zelo, manifestando assim suas habilidades como gestor. Sua segunda esposa – Mindinha d’Almeida - acompanhava e auxiliava de perto as atividades administrativas que o gigantismo do evento exigia.

Villa-Lobos, quando organizava estas demonstrações, era um verdadeiro engenheiro. Ia para o campo e media tudo e organizava tudo, como se fosse um mapa. Regia de paletó e pijama russo, para chamar a atenção.⁵ (Mindinha d’Almeida)

As concentrações orfeônicas eram verdadeiros concertos em estádios de futebol, praças públicas, pátios dos palácios ou escolas. Para Villa-Lobos o projeto era uma oportunidade de aproximar o povo brasileiro das diferentes classes sociais à música, por isso investia intensamente na propaganda. Segundo Contier (1988), o maestro juntava forças com o Ministério da Educação e Saúde para confeccionar diversos materiais para conclamar a nação.

⁴ Retirado da programação da Hora da Independência de 7/9/1940 (arquivo do Museu Villa-Lobos).

⁵ Depoimento de D. Mindinha ao Museu da Imagem e do Som.

O custo final do evento era altíssimo, entretanto, o governo apoiava o projeto. Em 1936, Villa-Lobos fez uma solicitação financeira expressiva para a realização do evento, 127:000\$000 (cento e vinte e sete contos de réis), um investimento considerável para o governo. Para este alto investimento o maestro preparou um orçamento bem estruturado e direcionado, com o passar dos anos o “prestígio” das concentrações juntamente com custos cresceram consideravelmente. Em 1940, foram gastos aproximadamente 800:000\$00 (oitocentos contos de réis). A falta de um orçamento com as discriminações detalhadas aponta o “prestígio” de Villa-Lobos com o governo.

O gigantismo demandava uma administração eficiente para que evitar transtornos ou acidentes nos percursos dos alunos, professores, músicos e autoridades envolvidas. No folheto da Hora do Brasil de 1940 encontramos todas as coordenadas e as atribuições para os diferentes departamentos e institutos do governo que participavam de alguma forma da infraestrutura da concentração. Este documento gerado pelo SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) era praticamente completo, contendo um cronograma detalhado dos ensaios, deslocamentos e instruções gerais para a solenidade.

O musicólogo José Vieira Brandão, em 9 de junho de 1969 no IV Ciclo de Palestras sobre Villa-Lobos, publicada na obra Presença de Villa-Lobos, relata como era realizada a gestão das concentrações:

“Mobilizavam essas concentrações um verdadeiro exército de auxiliares. O que a nós, seus colaboradores diretos, entusiasmava era a constatação de que o maestro, além das preocupações da execução do programa musical, com os ensaios prévios nas escolas, tinha um poder de organização fabuloso, não omitindo um só detalhe na elaboração do plano para sua perfeita realização. Da entrada à saída dos escolares, os membros das comissões que o assessoravam na organização do imenso coro, executavam suas tarefas, estimulados pela prodigiosa capacidade de trabalho de Villa-Lobos. Incansável, era ele o primeiro a chegar ao local e só se retirava após a saída do último aluno.” (BRANDÃO,1969)

6. Conclusão

Considerando a questão do ensino da Música que vem se processando ao longo da história no contexto do pensamento pedagógico brasileiro, identifica-se que desde a destituição

do sistema de educação jesuítico no Brasil, embora não explícito, a educação musical vem sofrendo certo preconceito e pouca valorização.

Somente o projeto pedagógico musical de Villa-Lobos, aliado aos ideais do Estado Novo, conseguiu transpor as dificuldades, estabelecer-se como disciplina em todo território brasileiro e desfrutar de um expressivo investimento financeiro e “prestígio”.

Tal status foi atingido pelo fato do Canto Orfeônico ter cumprido um papel fundamental, na educação brasileira, para o Estado Novo, à medida que infiltrava os conteúdos nacionalistas nas grandes massas. Ou seja, o projeto orfeônico villalobiano teve uma importante função político-educacional para um país que buscava uma afirmação enquanto nação.

Interessante observar que a França, berço do Canto Orfeônico e país onde Villa-Lobos aprimorou seus conhecimentos musicais, utilizou-se do *Orphéon*, no sistema regular de ensino, com o apoio de Napoleão III, que disseminou suas idéias pelo repertório orfeônico francês.

Aliança semelhante é efetivamente constatada no Brasil, a partir dos pronunciamentos de Getúlio Vargas, “chefe da nação”, nas concentrações orfeônicas, como também, os hinos cívicos e as canções tipicamente brasileiras contidas no repertório. Além das mensagens políticas contidas nas letras das canções folclóricas e indígenas com fins nacionalistas, uma vez que se aliavam a idéia de identidade histórica nacional.

7. Considerações Finais

Atualmente os educadores musicais lutam pelo lugar da música no ensino regular. Hoje, depois de muitas tentativas estuda-se a possibilidade de uma retomada da música como disciplina. O projeto de lei 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 a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, foi votado terça-feira, dia 4 de dezembro de 2007, no Senado, em decisão terminativa. Durante a abertura da reunião, 80 músicos – representantes de entidades musicais de seis estados – cantaram na sala da Comissão.

O projeto de lei, de autoria da senadora Roseana Sarney, vem sendo discutido no Senado desde o início de 2006 e foi proposto pelo Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música, sediado no Rio de Janeiro, com apoio de mais de cem entidades ligadas à música e à educação musical no País.

As perspectivas são muito boas em relação à aprovação do projeto de lei, haja vista, que existe o apoio de senadores como Cristóvão Buarque e Álvaro Dias. Assim como a própria Comissão de Educação do Senado que, aprovou a projeto por unanimidade, ofereceu um café da manhã para representantes de entidades ligadas à música e para a imprensa no dia da votação. Os próximos passos são a tramitação na Câmara dos Deputados e, caso seja também aprovado nesta instância, segue para aprovação do presidente Lula.

A obrigatoriedade do ensino de Música nas escolas vem sendo debatida desde a implantação da lei 5692, de 1972, que introduziu o ensino da Educação Artística nos atuais moldes. Esse debate tem se intensificado na última década, como vem ocorrendo nos encontros e congressos da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM).

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação prevê ensino de Educação Artística, mas a expressão ensino de Arte permite uma multiplicidade de interpretações e acarreta práticas polivalentes de educação artística. O ensino de Artes nas universidades não prepara os professores para todas as especialidades. A partir da aprovação da nova lei, concursos terão editais com áreas específicas, haverá interdisciplinaridade, mas respeitando especificidades.

BIBLIOGRAFIA

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

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

CHERNAVSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-lobos*. 2003 (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. 1988 (Tese de Livre-Docência) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988

GILIOLI, Renato de Souza Porto. “Civilizando pela música”: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República. 2003. (Dissertação de Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2003.

GOODSON, I. F. *Currículo: Teoria e História*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____, I. F. *A Construção Social do Currículo*. Lisboa: EDUCA, 1997.

_____, I. F. “Dar Voz ao professor: As histórias de vida dos professores e o seu Desenvolvimento” IN NÓVOA, A. *Vidas de Professores*. Portugal: Porto Ed., 1995.

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

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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

LEMOS Junior, Wilson: *O Canto Orfeônico: Uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária de Curitiba (1931-1956)*, (Mestrado em Educação), 2005, Universidade Federal do Paraná, UFPR 2005.

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro, 2005.

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

PAZ, E. A. *VILLA-LOBOS e a Música Popular Brasileira. Uma Visão sem Preconceito*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.

WANDERLEY, Ruy Carlos Bizarro. História da música Sacra. São paulo, Redijo Gráfica e Editora Ltda. 2ª edição, 1977.