**Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

# Polifonias Políticas, Identitárias e Pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas

Rio de Janeiro

2015

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

# Polifonias Políticas, Identitárias e Pedagógicas:
# Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação - ProPEd, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Área de concentração: História da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

C331 Monti, Ednardo Monteiro Gonzaga do.
Polifonias Políticas, Identitárias e Pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas / Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti. – 2015.
262 f.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – Teses. 2. Brasil - Política e governo - 1930-1945 – Teses. 3. Música – Instrução e estudo– Teses. 4. Instituto de Educação (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 5. Canto orfeônico – Teses. I. Conduru, Roberto Luís Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

es CDU 37:78

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

**Polifonias Políticas, Identitárias e Pedagógicas:**

**Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação - ProPEd, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Área de concentração: História da Educação.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)
Faculdade de Educação da UERJ

_____

Prof ª. Dra. Ana Chrystina Venancio Mignot
Faculdade de Educação da UERJ

_____

Prof ª. Dra. Lia Ciomar Macedo de Faria
Faculdade de Educação da UERJ

_____

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

_____

Prof. Dra. Alexandra Lima da Silva
Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT

Rio de Janeiro

2015

À avó Esmeraldina Portugal Monteiro *in memoriam*,
porque suas histórias e magias ainda encantam meu imaginário.

À avó Carmen Sánchez Gonzaga do Monti *in memoriam*,
porque, mesmo sem saber, sua cultura me preparou para o doutorado.

## AGRADECIMENTOS

No decorrer dos quatro anos deste curso de doutorado, histórias eu ouvi, aprendi e escrevi entre antigos e novos amigos. Nesta fase da minha formação, desfrutei de significativas oportunidades de crescimento em congressos, encontros, seminários, viagens e, principalmente, nas aulas e corredores da UERJ. Preciosos foram os momentos de aprendizagem que permearam e contribuíram como base deste estudo que hoje apresento como uma tese. Por isso, tenho muitos motivos para agradecer.

Ao professor Roberto Luís Torres Conduru, por me aceitar como orientando, por nunca tardar na devolutiva dos textos ou e-mails com suas orientações criteriosas, por conduzir este estudo sempre sem respostas, com relevantes questionamentos e encaminhamentos sobre importantes aspectos desta investigação.

À Lia Ciomar Macedo de Faria, que há anos acompanha com afetividade e generosidade minha trajetória acadêmica, pelos conselhos, fruto de sua larga experiência e compromisso com a educação. Professora que guardarei com muito respeito e apreço na minha memória, pois estimulou minha candidatura ao doutorado no ProPEd e, sobretudo, porque sua competência humana aliada à acadêmica me inspira e faz acreditar em dias melhores.

À professora Ana Chrystina Venancio Mignot, que com seu alto padrão de exigência me fez ler, estudar muito e saber que a História é construída pelas pessoas no seu dia a dia, por suas marcas no cotidiano. Serei eternamente grato por abrir as portas para a realização do sanduíche na Espanha e pelo brilhantismo que iluminou meu percurso durante o doutorado.

Ao Antonio Castillo Gómez, que me acolheu com total presteza na Espanha, mais precisamente na Universidade de Alcalá de Henares. Sou especialmente grato ao professor por sua orientação no exterior e por possibilitar, por meio do seu conhecimento científico e suas redes de sociabilidade, importantes momentos de reflexão e aprendizagem na Europa.

Ao caro professor Jorge Vicente Valentim, que sinalizou para mim, quando eu ainda era um adolescente, a possibilidade de conciliar a vida musical e a acadêmica. Homem que de perto, com seu exemplo, apresentou-me o horizonte científico e que, de bom grado, aceitou participar da banca para examinar esta tese.

À professora Alexandra Lima da Silva por aceitar participar da avaliação deste trabalho, pela presteza de deslocar-se do Mato Grosso para o Rio de Janeiro e por suas preciosas contribuições neste estudo.

À Kátia Maria Soares – amiga, mãe, tia, cúmplice – com quem sempre posso contar para tudo. À Verena Maria Soares Than – amiga, irmã, prima, sobrinha – com quem divido a Kátia.

Ao caro Ricardo Macedo Satyrov por sua infalível lealdade, virtude que marcou e apoiou profundamente minha história.

Aos especiais amigos que encontrei no ProPEd e estabeleci uma profunda relação de amizade: Alexandre Ribeiro e Ricardo Lussac, com os quais pude compartilhar descobertas, possibilidades, dúvidas, alegrias e angústias.

À minha mãe, Sônia Monteiro Gonzaga do Monti, que me ensinou a ser longânimo; ao meu pai, Antônio Gonzaga do Monti, com que aprendi que melhor é dar do que receber.

Ao Dário Heider Viveiros de Abreu, companheiro que tornou a minha caminhada mais viva, leve e feliz.

Ao caro Pedro Henrique Belchior Rodrigues, historiador responsável pelo arquivo documental do Museu Villa-Lobos; à Alessandra de Souza Almeida, responsável pelo acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário; à Heloisa Helena Meirelles dos Santos, idealizadora e criadora do Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, profissionais estes que me atenderam e ajudaram sempre com muita eficiência.

À CAPES, por ter propiciado o apoio financeiro no decorrer deste trabalho e subsidiar meu afastamento para fazer uma parte do doutoramento na Espanha.

Como um toque de clarim, na madrugada nova de uma vida nova, os hinos e as canções patrióticas aprendidas com alegria nas escolas, espalharam-se festivamente pelos céus do Brasil. E os seus ecos longínquos acordaram o homem incrédulo, levando-lhe ao coração palavras de fé, serenidade e energia. – Pra frente, ó Brasil!

*Heitor Villa-Lobos* [1]

[1] VILLA-LOBOS, Heitor. A música nacionalista no governo Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, DIP, s.d., p. 59.

## RESUMO

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Polifonias Políticas e Pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. 2015. 291f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

O objetivo do presente trabalho é analisar as propostas políticas, identitárias e pedagógicas orfeônicas de Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, no período da Era Vargas. O *corpus* documental mobilizado neste estudo é constituído por correspondências, relatórios, hinários, cancioneiros, manuais pedagógicos e artigos de periódicos da época em questão. Esses documentos são articulados com três entrevistas, realizadas com professoras de música, ex-alunas da instituição. Nessa perspectiva, buscou-se entender como se deu a aproximação do projeto musical-pedagógico villalobiano com as ideias do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932, que trabalharam no Instituto, a saber: Anísio Teixeira, Afranio Peixoto e Fernando de Azevedo. Coloca-se em baila o repertório pedagógico villalobiano e suas conexões com as ideologias fomentadas pelo governo do Getúlio Vargas, por meio das canções escolares, patrióticas, militares, de ofício e folclóricas. Dedica-se também à compreensão das relações do Maestro com os outros docentes da disciplina Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação: o compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernandez, o pianista José Vieira Brandão e catedrática Ceição de Barros Barreto. Por meio desta investigação foi possível entender que a consolidação do Canto Orfeônico na escola da então capital da República deu-se por sua consonância com o ideário dos pioneiros escolanovistas, que defendiam o acesso à educação para todos, e com os educadores musicais nacionalistas, professores que trabalhavam motivados pelo desejo de construir uma identidade musical "verdadeiramente" brasileira.



Palavras-chave: Villa-Lobos. Canto Orfeônico. Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Era Vargas. Educação Musical.

## ABSTRACT

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Polifonias Políticas e Pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. 2015. 291f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

The objective of this study is to analyse the political and educational propositions of Villa-Lobos's orpheonic project - as well as their identities - at the Institute of Education of Rio de Janeiro (Instituto de Educação do Rio de Janeiro) during the Vargas Era. The documents collected for this study consist of letters, reports, hymnals, songbooks, teaching manuals and articles published during the mentioned period. These documents are articulated as three interviews with music teachers who are ex-students of the referred institution. Under this perspective, we sought to understand how Villa-Lobos's musical pedagogical project approaches itself towards the ideas of those who signed the 1932's Manifest of New Education (Manifesto da Educação Nova) - Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto and Fernando de Azevedo. We analyze Villa-Lobos's pedagogical repertoire and their connections to ideologies promoted by Getulio Vargas's agenda through school songs as well as patriotic, military, labourer's and folkloric songs. This work also applies to the understanding of Villa-Lobos's relations to other teachers of the subject Music and Orpheonic Singing of the Institute of Education - nationalist composer Oscar Lorenzo Fernández, pianist José Vieira Brandão and professor Ceição de Barros Barreto. With this research it was possible to understand that the consolidation of Orpheonic Singing at the school, located in the former capital of the Republic, took place due to its consonance with the ideals of the New School pioneers, who advocated access to education for all, and with the nationalist music teachers, who worked motivated by the desire to build a "truly" Brazilian musical identity.



Key-words: Villa-Lobos. Orpheonic Singing. Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Vargas Era. Musical Education.

# RESUMÉ

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Polifonias Políticas e Pedagógicas: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. 2015. 291 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

L'objectif de la présente étude est d'analyser les propositions politiques, pédagogiques et d'identité du project orphéonique de Villa-Lobos à l'Institut d'Education de Rio de Janeiro (Instituto de Educação do Rio de Janeiro) au cours de l'Era Vargas. Les documents utilisés dans cette étude se composent de lettres, rapports, livres de cantiques, recueils de chansons, manuels d'enseignement et d'articles publiés à l'époque. Ces documents s'articulent sous la forme de trois interviews avec des professeurs de musique qui avaient étudiées à l'instituition. Sous cette perspective, nous avons essayé de comprendre comment s'est passé l'approche du projet musical et pédagogique de Villa-Lobos avec les idées de ceux qui ont signé le Manifeste de la Nouvelle Education de 1932 (Manifesto da Educação Nova), Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto et Fernando de Azevedo. Nous analysons le répertoire pédagogique de Villa-Lobos et ses connections avec les idéologies promues par le gouvernement de Getúlia Vargas, à travers de chansons scolaires, patriotiques, militaires, de travail et des chansons folkloriques. Cette étude est aussi dédiée à la compréhension des relations du Maestro avec les autres professeurs de la discipline Musique et Chant Orphéonique de l'Institut d'Education: le compositeur nationaliste Oscar Lorenzo Fernández, le pianiste José Vieira Brandão et la professeur Ceição de Barros Barreto. Grâce à cette recherche, il a été possible de comprendre que la consolidation du Chant Orphéonique à l'école, qui était à l'époque dans la capitale de la République, s'est passée en raison de sa consonance avec les idéaux des pionniers de la Nouvelle Education, qui préconisaient l'accès à l'éducation pour tous, et avez les professeurs nationalistes de musique, qui travaillaient motivés par le désir de construire une identité musicale «vraiment» brésilienne.

Mots-clés: Villa-Lobos. Chant Orphéonique. Institut d'Education de Rio de Janeiro. Era Vargas. Education Musicale.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Figura 1 – Villa-Lobos no ensaio para concentração orfeônica .....15

Figura 2 – Instrumento de avaliação, primeira página.....54

Figura 3 – Instrumento de avaliação, segunda página.....55

Figura 4 – Ensaio no Instituto de Educação do Distrito Federal.....56

Figura 5 – Registro de Villa-Lobos no livro de correspondência do Instituto.....58

Figura 6 – Capa do Programa do Ensino de Música – 1937.....66

Figura 7 – Contracapa do Programa do Ensino de Música.....67

Figura 8 – Yuco Lindberg no bailado *Amazonas*.....71

Figura 9 – Aluna-regente do 3º ano primário praticando manossolfa desenvolvido.....80

Figura 10 – Capa do livro Solfejos 1º Volume.....90

Figura 11 – Capa do livro Guia Prático 1º volume.....91

Figura 12 – Villa-Lobos, Vieira Brandão e a turma de alunos de 1945 do CNCO.....92

Figura 13 – Música *Meus Brinquedos*.....100

Figura 14 – Canção *Vamos Crianças*.....102

Figura 15 – *Marcha Escolar* (Ida para o recreio).....103

Figura 16 – *Marcha escolar* (Volta do Recreio).....104

Figura 17 – Canção Escolar *Soldadinhos*.....106

Figura 18 – Música *Cantar para Viver* .....110

Figura 19 – Música *Brasil Novo*.....111

Figura 20 – Canção *Saudação a Getúlio Vargas* .....114

Figura 21 – Música *Brasil Unido* .....116

Figura 22 – Canções *Duque de Caxias* e *Deodoro*.....118

Figura 23 – *Canção do Artilheiro da Costa*.....122

Figura 24 – Música *O Ferreiro* .....129

Figura 25 – *Canção do Operário Brasileiro* .....133

Figura 26 – Música *Esperança da Mãe Pobre*.....135

Figura 27 – Música *Aboios* .....137

Figura 28 – Música *Nozani-ná* (Canto dos Indios Parecis) .....140

Figura 29 – *Cantos do Cairé* .....141

Figura 30 – Expediente da Revista *Illustração Musical*.....162

Tabela 1 – Dados da Revista *Illustração Musical*.....163

Figura 31 – Capa da revista *Illustração Musical* com Pr. José Maurício Nunes Garcia....165

Figura 32 – Capa da revista *Illustração Musical* com Carlos Gomes.....166

Figura 33 – *Hino do Instituto de Educação do Rio de Janeiro*.....183

Figura 34 – Prof ª Elza Lakschevitz e o Orfeão Carlos Gomes.....184

Tabela 2 – Obras de Ceição de Barros Barreto.....195

Figura 35 – Capa do Livro *Côro Orfeão*.....197

Figura 36 – Nota de Esclarecimento no livro *Côro Orfeão*.....200

Figura 37 – Questionário aplicado no IERJ por Ceição de Barros Barreto.....201

Figura 38 – Capa do Livro *Estudo sobre Hinos e Bandeira Nacional*.....205

Figura 39 – Orfeão Artístico do IERJ com José Vieira Brandão.....208

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---|---|
| **ABEM** | Associação Brasileira de Educação Musical |
| **ABL** | Academia Brasileira de Letras |
| **ABM** | Academia Brasileira de Música |
| **ANPPOM** | Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música |
| **ANPUH** | Associação Nacional de História |
| **CAPES** | Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Ensino Superior |
| **CNPq** | Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico |
| **CBM** | Conservatório Brasileiro de Música |
| **CBM-CEU** | Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário |
| **CD** | *compact disc* |
| **CEMI** | Centro de Memória Institucional |
| **CLT** | Consolidação das Leis do Trabalho |
| **CNCO** | Conservatório Nacional de Canto Orfeônico |
| **CPDOC** | Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil. |
| **DIMAS** | Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional |
| **EM** | Escola Normal |
| **FABAT** | Faculdade Batista do Rio de Janeiro |
| **FAPERJ** | Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro |
| **FGV** | Fundação Getúlio Vargas |
| **IEB** | Instituto de Estudos Brasileiros |
| **IERJ** | Instituto de Educação do Rio de Janeiro |
| **ISERJ** | Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro |
| **LDBEN** | Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional |

| | |
|---|---|
| **MEC** | Ministério da Educação |
| **PUC-Rio** | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro |
| **RJ** | Rio de Janeiro |
| **SEMA** | Superintendência de Educação Musical e Artística |
| **SP** | São Paulo |
| **UCAM** | Universidade Candido Mendes |
| **UERJ** | Universidade do Estado do Rio de Janeiro |
| **UFBA** | Universidade Federal da Bahia |
| **UFF** | Universidade Federal da Bahia |
| **UFMG** | Universidade Federal de Minas Gerias |
| **UFRJ** | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| **UFSCar** | Universidade Federal de São Carlos |
| **UNICAMP** | Universidade Estadual de Campinas |
| **UNESA** | Universidade Estácio de Sá |
| **UNESP** | Universidade Estadual Paulista |
| **UNIRIO** | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro |
| **USP** | Universidade de São Paulo |

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **UM RETRATO COMO PRELÚDIO**..... | 15 |
| 1 | **O CANTO ORFEÔNICO ENTRE AS VOZES DA EDUCAÇÃO NOVA**.. | 34 |
| 1.1 | **O Maestro e os signatários do Manifesto da Educação de 1932**..... | 36 |
| 1.2 | **Harmonias pedagógicas**..... | 49 |
| 1.3 | **Consonâncias metodológicas**..... | 75 |
| 2 | **IDEOLOGIAS DA ERA VARGAS ENTRE HINOS E CANÇÕES**..... | 84 |
| 2.1 | **Os hinários orfeônicos**..... | 84 |
| 2.1.1 | Publicação e divulgação da obra..... | 90 |
| 2.2 | **Canções Escolares: da paisagem sonora à cultura material**..... | 99 |
| 2.3 | **Canções Patrióticas: riquezas naturais e força popular**..... | 107 |
| 2.4 | **Canções Militares: culto às personalidades**..... | 116 |
| 2.5 | **Canções de Ofício: direitos e responsabilidades**..... | 125 |
| 2.6 | **Canções Folclóricas: questões étnicas e identitárias**..... | 136 |
| 2.7 | **Entre o artístico e o utilitário**..... | 144 |
| 3 | **POLIFONIAS NAS REDES DE SOCIABILIDADE**..... | 147 |
| 3.1 | **Oscar Lorenzo Fernandez: parcerias e contribuições**..... | 150 |
| 3.1.1 | Educação e canto coletivo na revista Illustração Musical..... | 161 |
| 3.2 | **José Vieira Brandão na órbita de Villa-Lobos**..... | 174 |
| 3.2.1 | O Hino do Instituto como uma oportunidade para o jovem compositor..... | 180 |
| 3.2.2 | A voz do nacionalismo resistente..... | 185 |
| 3.3 | **Ceição de Barros Barreto: olhares de uma catedrática**..... | 190 |
| 3.3.1 | Pela perspectiva científica..... | 197 |
| | **MEMÓRIA SONORA, CANTOS DE OUTRORA, TRILHA DA HISTÓRIA**..... | 211 |
| | **REFERÊNCIAS**..... | 219 |
| | **ANEXO A -** Canções Orfeônicas..... | 236 |
| | **ANEXO B -** Expediente da Revista Illustração Musical, Ano II – Número 3.... | 262 |

# UM RETRATO COMO PRELÚDIO

Figura 1. Villa-Lobos no ensaio para concentração orfeônica, em 1941.

**Fonte:** Acervo do Museu Villa-Lobos – Sessão Fotografias

RETRATO

Quedei-me silenciosa a relembrar o Villa-Lobos que eu conheci.
Súbito cresceu em redor de mim uma atmosfera de mistério, de magia e de encantamento.
E, aos poucos foi surgindo a figura do Monstro Sagrado...
A imagem do Gênio.
Largo sorriso iluminando-lhe a face trigueira.
Testa alta, arrogante. Negros cabelos jogados para trás.
Grandes olhos castanhos, brilhantes. De olhar profundo. Perspicaz.
Irreverente, às vezes um tanto zombeteiro...
Boca bem talhada. Voluntariosa, alegre, dominadora.
Inseparável charuto entre os dentes: discreto, travesso, desafiante.
Temperamental. Gestos largos, expansivo.
Furioso: ziguezagueando arabescos, sulcando o espaço...
Mãos que se agitam e falam.
Dotada de irradiante simpatia.
Vaidoso. Amável. Sedutor, bonachão, com a doçura de um menino.
Grande coração, pulsando forte em peito varonil.
Andar seguro, passo firme, decidido.
Pequeno,
Com a estatura de um grande. Porte de um rei...
*MELLO, Maria Eugênia Carneiro da Cunha, 1987*

Esse foi o "Retrato" que Maria Eugênia Carneiro da Cunha Mello escreveu do seu professor, o Maestro[2] que comandava de perto e "com gestos largos" as manifestações orfeônicas do então Distrito Federal, assim como ele aparece na fotografia que abre este estudo. Esta imagem apresenta a influência dos movimentos de um homem na condução musical das vozes femininas, das discentes do Instituto de Educação do Rio de Janeiro que projetavam no músico a representação de um gênio, de um líder que seguia com passos firmes, seguros e decididos, que se zangava e ficava furioso nos ensaios. O mesmo Villa-Lobos que por estas alunas também era visto como um regente radiante, simpático, que se regozijava com a doçura de um menino.

[2] Doravante, o termo Maestro com letra maiúscula refere-se a Heitor Villa-Lobos.

Como orfeonista do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Maria Eugênia Carneiro de Cunha Mello quis compartilhar com os leitores do seu livro, *O Villa-Lobos que eu conheci*, as múltiplas e contraditórias impressões sobre a atuação do educador musical nacionalista na instituição em que inúmeras vezes entoou *O Canto do Pajé*. Na obra, registrou a fala do músico brasileiro no seu primeiro dia de aula: "como não tenho o dom da palavra, nem da pena, mas tive o dom do som e do ritmo, transponho em lições, sons e ritmos essa loucura de amor por uma pátria. Eis a minha apresentação." (MELLO, 1987)

Neste estudo, as memórias de Maria Eugênia Carneiro da Cunha Mello, mais os depoimentos de Cecília Fernandez Conde, Josefina Figueiredo Antunes e Carolina Miguez Macedo, que emocionam, inspiram e geram reflexões, são articulados com diferentes fontes documentais que foram mobilizadas para analisar as polifonias políticas, pedagógicas e identitárias das atividades musicais de Heitor Villa-Lobos, por meio da disciplina Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. Situada na cidade que naquela época era a capital da república, a instituição centenária, fundada em 1880 como Escola Normal da Corte, é emblemática quando se pensa a formação de professores no Brasil (INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO,2010).

Dessa maneira, numa perspectiva do campo da Histórica da Educação, formulo as indagações que norteiam esta investigação: como a proposta política, musical e pedagógica villalobiana estava vinculada com as vozes dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova? De que forma as representações nacionais perpassaram pela cultura escolar por meio do Canto Orfeônico e da obra pedagógica de Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas? Quem foram os responsáveis pela prática musical-pedagógica juntamente com Villa-Lobos na instituição? Como atuavam estes educadores, quais eram as suas funções e o que produziram no período em questão?

Defendo a tese que o Canto Orfeônico foi implantado e consolidado por Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, uma escola modelo para o Brasil no período, por estar em consonância com três grupos: os intelectuais que, um ano depois da implementação da disciplina musical-pedagógica, escreveram o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova; os políticos que compactuavam com as ideias nacionalistas de Getúlio Vargas; e por último, nem por isso menos importante, com os educadores musicais que eram mais presentes na instituição que o responsável pelo projeto, o próprio Villa-Lobos. Isso pelo fato de que o Maestro, nessa época, estava bastante envolvido com a proposta pedagógico-musical, em âmbito nacional, e com sua carreira artística.

Chegar neste objeto de pesquisa no doutoramento é fruto de uma jornada que envolve meu percurso como músico e educador musical, e, principalmente, de minhas reflexões sobre os aspectos políticos e históricos da educação musical que, com o passar do tempo, foram ganhando forma. Até 2006, quando resolvi buscar uma formação específica na Educação, minha formação, apesar de articulada com o campo, era toda na área da Música. Assim, na procura de novos horizontes, comecei a cursar uma Especialização em Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A primeira disciplina desse curso foi ministrada pela Professora Dra. Lia Ciomar Macedo de Faria. Suas aulas eram bastante instigantes e, por isto, as reflexões iniciadas nas salas de aula da UERJ adentraram meu quarto na madrugada, roubando meu sono.

Numa exposição bastante politizada, ao falar de suas investigações, Lia Ciomar Macedo de Faria proferiu, em outras palavras: a ação pedagógica é um ato político e os atos políticos geram ações pedagógicas. Essa frase ecoou intensamente em mim, pois imediatamente queria constatar na educação musical esse pressuposto. Então, ao vasculhar livros, teses, dissertações e artigos sobre a História da Educação Musical, eu encontrei a relação do Canto Orfeônico com as ideias políticas de Getúlio Vargas. Entretanto, no texto que localizei esta relação, de autoria da professora Ermelinda Paz (1988) e que versa sobre Villa-Lobos como educador, há várias personalidades e renomados músicos – aos quais admiro desde a adolescência – que negavam a relação do Maestro com as ideologias do então ditador Getúlio Vargas. Esses relatos despertaram muitas hipóteses que me acompanham por todos esses anos. Assim, surgiu na minha existência uma inquietude e uma "cultura científica que começa por uma catarse intelectual e afectiva" (BACHELARD, 2006 [1938], p. 27).

Com muitas indagações sobre o tema, ingressei no Mestrado em Educação, no programa da Universidade Católica de Petrópolis. Busquei aprofundar meus conhecimentos num estudo sobre o projeto de educação musical desenvolvido por Heitor Villa-Lobos. O objetivo principal daquele estudo foi compreender sua proposta pedagógica para o Brasil e sua lógica política, por meio do seguinte questionamento: de que forma o projeto orfeônico villalobiano, na educação brasileira, foi utilizado como política na Era Vargas? O referencial teórico foi baseado na formulação de Moscovici sobre a Teoria das Representações Sociais que, por sua vez, utiliza-se do conceito de representações coletivas, desenvolvido por Durkheim – na sociologia – e por Lévi-Bruhl – na antropologia –, ambos compatíveis com os objetivos da investigação, na medida em que sinalizaram caminhos para a compreensão de como o senso comum de seis participantes das concentrações orfeônicas pode ter sido influenciado pelos direcionamentos políticos na Era Vargas (MONTI, 2009).

Ao final do estudo, percebi que outras questões presentes nas canções e nas práticas pedagógicas de Heitor Villa-Lobos mostraram-se bastante significativas e poderiam ser mais exploradas no doutorado, principalmente por um ângulo diferente, pelas vivências dos alunos, pelas marcas das práticas orfeônicas de uma instituição. Práxis estas que poderiam ser cruzadas com as visões dos professores, com outras fontes documentais do contexto educacional do período, com os equipamentos da cultura material da escola, "os arquivos que são considerados recursos de conhecimento e de animação do espírito e da curiosidade pela ciência e pela educação." (KNAUSS, 2012, p. 147)

Então surgiu um desafio, encontrar uma instituição na qual eu pudesse realizar essa investigação. Meu primeiro passo foi tentar saber onde ainda existiam vestígios, marcas, do Canto Orfeônico no Rio de Janeiro. Nessa busca, a professora de Música e Canto Orfeônico Conceição Coutinho Ferreira me indicou o Centro Educacional de Niterói, uma instituição na qual ainda hoje funciona um orfeão. Outra indicação foi dada pela Dra. Elza Lancman Greif, professora aposentada do ISERJ, que atua no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Numa conversa informal, no intervalo de um concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na escada daquele prédio impregnado pela História da Música, a docente-pesquisadora falou-me sobre o Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (CEMI) e sobre o Orfeão Carlos Gomes (OCG) e suas atividades até nossos dias.

Utilizei os dados passados pela professora Elza Greif para entrar em contato com a professora Solange Pinto Mendonça, que regeu esse grupo por quase duas décadas, e fui ao CEMI para fazer um levantamento inicial dos documentos. No Centro de Memória do Instituto, encontrei discos, programas, fichas de avaliação, partituras, livros de atas e "todos esses outros objetos [que] não podem fazer esquecer os equipamentos que orquestraram as composições do ensino e da aprendizagem" (FERNANDES, 2005. p. 23) do Canto Orfeônico. Também fiz contato com o atual regente do Orfeão do Centro Educacional de Niterói. Ele compartilhou comigo seus ideais de canto coletivo e um pouco sobre as atividades daquele grupo.

Dessa maneira, na proposta inicial, no projeto de tese apresentado no processo seletivo do doutorado, minha pretensão era analisar os dois conjuntos de canto coletivo como legados do Canto Orfeônico no Estado do Rio de Janeiro. Entretanto, com o decorrer da pesquisa e com o amadurecimento dessa trajetória investigativa, percebi que era necessário delimitar mais o estudo e optar por um conjunto. Então, voltei minhas atenções para o Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro – ISERJ –, e justifico essa escolha pelas afinidades e

aproximações, pois no doutorado, na disciplina *Escola, Memória e Cultura Escrita*, ministrada pela professora Ana Chrystina Venancio Mignot, fiz junto com a turma mais uma visita ao CEMI, quando tive a oportunidade de conhecer a professora Heloisa Helena Meirelles, na época a historiadora responsável por esse centro de memória, que representou uma peça importante e me ajudou nos primeiros contatos mais diretos com essas fontes.

Dessa maneira, nesta tese de doutorado, procuro aprofundar meus conhecimentos ao centrar minhas atenções na trajetória do Maestro em uma instituição na qual essa proposta era vivenciada, o Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Com critérios de cientificidade, busco cruzar as informações dos alunos dos cursos primário, secundário e formação docente, com os dados dos professores-regentes: Villa-Lobos – o próprio "mentor" do projeto orfeônico brasileiro –, Lorenzo Fernandez, José Vieira Brandão e Ceição de Barros Barreto, perpassando diferentes fontes documentais, vozes políticas, vozes pedagógicas e pelo repertório deste "concerto" polifônico. Em outras palavras, na presente investigação, articulo o *corpus* documental do CEMI com os relatos e as memórias de ex-alunas e de docentes da disciplina Música e Canto Orfeônico do Instituto na Era Vargas, um período em que, no Brasil, o governo trabalhava no sentido de vincular a música ao poder do Estado.

Ao financiar a arte nacionalista, o governo de Getúlio Vagas tornava a expressão cultural e artística associada ao regime estabelecido. Estratégia "que agia no sentido de moldar tais expressões legitimando seu projeto de cultura nacional, fosse através da censura, fosse trazendo a si os agentes culturais que a tal projeto se coadunassem" (SIQUEIRA, 2012, p. 219). Sendo assim, juntamente com Contier (1989, p. 72), entendo que:

> [...] reduzir, por exemplo, as obras de Villa-Lobos [...] à ideologia populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado, propor a autonomia absoluta desse compositor em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil durante as décadas de 30 e 40, significa negar um *in totum* a própria História.

É intrigante refletir, numa perspectiva histórica, sobre essa disciplina, sobre essa música, na época "controlada" pelo Estado, que, porém, continua a reverberar até hoje - num contexto democrático - no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), por meio do seu Orfeão Artístico que, em 1943, passou a ser chamado de Orfeão Carlos Gomes. Um grupo que por mais de oito décadas mantém uma prática musical em funcionamento, oriunda do Canto Orfeônico, numa instituição que é *Espaço-Tempo de Resistência*, pois como Maria Lucia Cunha Lopes de Oliveira afirmou:

> Cento e trinta anos de existência (Escola Normal da Corte, 1880) e resistência são certamente razão de comemoração, inspiração, reflexão, emoção e ação. Na realidade educacional brasileira, bem como no imaginário social, o Instituto de Educação tem lugar e é lugar muito importante. Anos dourados, anos de chumbo, anos incandescentes, anos sofridos, anos vividos, anos a reinventar. Imagens [sonoras], memórias de convivência, estudo, trabalho, alegrias, liberdade, dores, ardores, apreensões e desejos, mesclam-se em relações (re-laço-ações) afetivas, intelectuais, políticas e profissionais que temos com o Instituto de Educação, espaço fundamental na formação humana, científica e cultural de tantos de nós, de tantas cidadãs e cidadãos. (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Nesta introdução, cabe ressaltar alguns conhecimentos importantes que caracterizam o Canto Orfeônico no Brasil, que são relacionados ao *orphéon,* muito difundido na França do século XIX. Existem, na prática de canto coletivo do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, muitos indícios que apontam fortes conexões com esse modelo, que foi consolidado na Europa com o apoio de Napoleão III. O termo *orphéon* se referia aos conjuntos de discentes das instituições de ensino que se reuniam para cantar em apresentações e audições públicas. O canto orfeônico, o *orphéon,* tornou-se muito popular na França, pois, de acordo com Goldemberg (1995, p. 105), "o canto coletivo era uma atividade obrigatória nas escolas de Paris e o seu desenvolvimento propiciou o aparecimento de grandes concentrações orfeônicas que provocavam entusiasmo geral". Nesse período, a abrangência do empreendimento foi tão grande que houve a necessidade até mesmo de uma imprensa exclusivamente destinada às demandas do canto orfeônico.

Segundo Renato Gilioli (2003, p. 55), o canto orfeônico procurou "trazer mensagens e incutir comportamentos nos seus praticantes e espectadores", tornando-o num instrumento artístico útil aos objetivos sociais, políticos e ideológicos, atendendo à necessidade do momento político-social que a França vivenciava no século XIX. Naquele contexto, a harmonização social e de unidade da massa, veiculada pelo Canto Orfeônico, proporcionava um efeito emocional pela linguagem musical vinculada à transmissão de conceitos da educação cívica e de valores morais, por meio da experiência estética, dos textos das canções e, assim, instalava um perfil cívico-patriótico em harmonia com os ideais do governo na educação. Ou seja, o Canto Orfeônico já era utilizado nas construções das representações de interesse dos governantes. A nomenclatura foi utilizada pela primeira vez em 1833, por Bouquillon-Wilhem, professor de canto nas escolas de Paris; era uma homenagem a Orfeu, deus músico na mitologia grega, que está vinculado à origem mítica da música e à sua capacidade de gerar comoção naqueles que a ouvem (ÁVILA, 2010).

Orfeu é, na mitologia grega, "famoso por seus poemas e canções" (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 208). 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 e os animais selvagens perdiam o medo. As árvores se curvavam para desfrutar dos sons trazidos pelos ventos. 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. Essa confluência mitológica refere-se também ao objetivo de transmitir valores morais, estéticos e padrões de pensamento e comportamento por meio das letras das canções. A relação com a mitologia está associada ao objetivo pelo qual o Canto Orfeônico foi instrumento, na França, para alcançar a parte integrativa e afetiva dos alunos ao conquistar atenção e emoção.[3]

O período de expansão do Canto Orfeônico no mundo ocorreu entre o começo da I Guerra e o final da II Guerra Mundial. No Brasil, o Canto Orfeônico está associado ao nome de Villa-Lobos, músico de notoriedade mundial, professor do Instituto de Educação do Rio de Janeiro; mas as primeiras atividades brasileiras nesta modalidade antecederam ao seu projeto educacional. Como constata Gilioli (2003), mesmo que o ensino de Canto Orfeônico não tenha notoriamente 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. Porém, é inegável que na terceira década do século XX, o movimento orfeônico se tornou mais visível com Villa-Lobos em São Paulo e, depois, o projeto espalhou-se por todo o país. A implantação do Canto Orfeônico tomou grande força com o apoio do Maestro que fez, estrategicamente, uma aproximação com o movimento dos orfeões paulistanos e com as ideias do compositor e poeta Oscar Lorenzo Fernandez, músico carioca que participou ativamente na implantação do canto coletivo nas escolas do Distrito Federal.

Villa-Lobos foi bem sucedido em seu empreendimento nas concentrações orfeônicas paulistanas em 1930, e tal fato impulsionou o Maestro a fazer um memorial do evento para entregar ao Presidente da República. Assim, o músico tornou-se próximo de Getúlio Vargas. O projeto foi tão bem aceito que, em 18 de abril de 1931, o então chefe da nação assinou o decreto Nº 19.890, que tornou obrigatório o Canto Orfeônico como disciplina curricular em todas as escolas do Distrito Federal e, depois, em todo território nacional. Desde então, o Maestro ficou responsável pela gestão, produção e seleção do repertório orfeônico, que era em grande parte utilizado de norte a sul do Brasil (CHERNAVSKY, 2003).

Assim, partindo desses conhecimentos e de outros estudos sobre o Canto Orfeônico – como o de Wilson Lemos Junior (2005), que aborda essa prática artística na escola

[3] As origens francesas dessa manifestação cultural e musical tornaram-me desejoso de uma possível viagem com objetivos investigativos à Europa, por meio de um intercâmbio do Doutorado do ProPEd com uma universidade daquele continente, nos formatos de um doutorado sanduíche, para conhecer mais de perto a matriz do orfeonismo e as experiências de outros investigadores sobre o tema.

secundária, Arnaldo Daraya Contier (1986) e Alessandra Coutinho Lisboa (2005), que fazem análises do repertório orfeônico pelas suas relações com as questões civilizatórias – no sentido de contribuir com a História da Educação Musical no Brasil, nesta investigação, tenho como horizonte analisar as marcas pedagógicas, políticas e identitárias contidas no repertório e na prática orfeônica, presentes no processo de construção das identidades dos alunos e docentes que vivenciaram o orfeonismo no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, na Era Vargas, sob a liderança de Villa-Lobos.

Nessa perspectiva, articulado com a produção historiográfica já produzida sobre o orfeonismo, o presente estudo busca contribuir com a História da Educação Musical e com a História da Educação por meio da análise de escritas ordinárias e, até mesmo, as íntimas que transitavam pelo Instituto de Educação do Rio de Janeiro, destacando informações que não constam nos relatórios oficiais, livros, manuais pedagógicos e artigos científicos publicados na Era Vargas. Saberes, sentimentos, impressões e reflexões expressas entre amigos, professores, orfeonistas e gestores do projeto musical pedagógico villalobiano. Assim como duras críticas ao governo e ao Maestro, assumidas, assinadas ou aquelas veladas pelo anonimato. E também os acordos firmados informalmente no contexto das redes de sociabilidade.

Especificamente, pretendo: *I* - Contextualizar historicamente a implantação e consolidação do Canto Orfeônico no cenário do Instituto de Educação do Rio de Janeiro por meio de Villa-Lobos e suas interlocuções com o pensamento dos intelectuais, docentes da instituição, que participaram do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*; II* - Investigar os aspectos políticos e as representações regionais, nacionais e étnicas contidas no grupo de peças musicais que, ao longo da Era Vargas, foram cantadas nas aulas de Música e Canto Orfeônico e pelos orfeões do Instituto; *III* - Conhecer os caminhos pedagógicos trilhados nos aspectos da metodologia de ensino da música – suas finalidades e seus objetivos, o material didático produzido e utilizado pelo Maestro e seus colegas de trabalho no Instituto, os músicos e professores Oscar Lorenzo Fernandez, José Vieira Brandão e Ceição de Barros Barreto.

Como o Canto Orfeônico foi o maior movimento de educação musical na educação formal, a investigação de suas trilhas pedagógicas e artísticas, numa perspectiva histórica, justifica este estudo, constituído por uma pesquisa documental que analisa diferentes fontes: as cartas, os relatórios, o repertório e os outros documentos encontrados no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro CEMI, no Museu Villa-Lobos (MVL), na Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro

Universitário, no acervo histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC/FGV e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional - DIMAS. Esse *corpus* documental do estudo segue articulado com as entrevistas realizadas com ex-alunas do Instituto, que na Era Vargas participaram das aulas da disciplina Música e Canto Orfeônico, do Orfeão Geral e do Orfeão Artístico do Instituto.

Outro fato, que reafirma e justifica a pertinência desta investigação, é o destaque do ensino da música como componente curricular, uma vez que houve a aprovação da Lei 11.769/2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade da música na educação básica. Como desdobramento disso, foi acrescido ao art. 26 da Lei 9.394/96, conhecida como Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), um parágrafo, o 6º[4]. Porém, julgo necessário esclarecer que meu objetivo nesta pesquisa é analisar as questões pedagógicas, políticas e identitárias relacionadas às práticas orfeônicas do Instituto. Não há a intenção de propor uma retomada dessa política ou de sua metodologia de ensino de música. Em outras palavras, não é objetivo deste trabalho julgar como certas ou erradas as práticas pedagógicas trazidas à baila.

Busca-se compreendê-las por meio da História da Educação, como sugere António Nóvoa (2004), em primeiro lugar, para cultivar um saudável ceticismo, uma consciência crítica que nos permita suspeitar das novidades e manter um distanciamento criterioso diante dos modismos pedagógicos que, com tanta frequência, nos assaltam e nos dominam. Em segundo lugar, para fomentar a compreensão, a convivência entre as identidades múltiplas; aspectos que definem memórias, tradições, sentimentos de pertença e filiações, de comunidades reais e imaginárias, de distintas formas e no cumprimento de diferentes papéis em que nós, seres históricos, nos integramos. Em terceiro lugar, para pensar os indivíduos, em si mesmo, como produtores de história, o que nos permite reavaliar o nosso próprio lugar no curso dos acontecimentos; e, finalmente, para explicar que não há mudanças sem história. (NÓVOA, 2004)

Para a consecução dos objetivos expostos, busco construir uma fundamentação teórica flexível que aborde os aspectos políticos, as representações nacionais, a história da educação, a cultura material, a educação musical, e o tema identidade. Procuro de maneira articulada e coerente "colocar a cultura científica em estado de mobilização permanente, substituir o saber fechado e estático por um conhecimento aberto e dinâmico, tornar dialécticas todas as

[4] Art. 26. (...) § 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo."

variáveis experimentais, oferecer enfim à razão razões para evoluir." (BACHELARD, 2006 [1938], p. 27)

Dessa maneira, juntamente com Roger Chartier (1990), nesta investigação, entendo que as representações são sempre vinculadas aos propósitos dos núcleos que as produzem, proporcionando algumas vezes uma concepção da realidade e outras concepções idealizadas. Uma vez que "as representações do mundo social embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as constroem." (CHARTIER, 1990, p. 17). O que torna necessário fazer uma interlocução dos discursos proferidos com as impressões de quem as recebe, pois as percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros, "reproduzem estratégias e práticas [sociais, escolares, políticas] que tendem a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas." (CHARTIER, 1990, p. 17)

Concordando com o pressuposto de Roger Chartier, que afirma não existir discurso neutro, é possível pensar sobre os objetivos das representações presentes nos conteúdos dos hinários orfeônicos, nas fontes iconográficas e nos programas impressos das apresentações dos orfeões do Instituto; considerando as políticas de implantação da disciplina Música e Canto Orfeônico, o apoio do governo e as relações estabelecidas por Villa-Lobos com os diferentes atores dos contextos político e pedagógico da Era Vargas.

Juntamente com Anderson, sustento que, formada por um mosaico de representações, a identidade nacional pode ser pensada como vínculo pelo sentimento de pertença que transitava pelas aulas de Canto Orfeônico e pelos orfeões do Instituto, numa conjuntura que ultrapassa e transcende a concepção local e a representação regional. Como elucida Benedict Anderson, uma comunidade:

> [...] é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão [...] é imaginada como limitada, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como soberana, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 1989 p. 14-16)

Nesta pesquisa, com as ideias de Swanwick (2003), compreendo que as escolas são importantes agentes no processo de transmissão da música como um discurso cultural no qual os alunos são herdeiros de um conjunto de valores e práticas. E, por meio dessa linguagem artística, as crianças e os jovens podem aprender conteúdos significativos e construírem competências relevantes para a vida, além de serem habilitadas para participações em atividades musicais cotidianas. Esse pressuposto do campo da educação musical pode ser articulado à ideia de Abreu Junior (2005), quando se entende que existe uma cultura material no ambiente escolar patenteada não somente no caráter concreto dos objetos, mas, igualmente, revelada no e pelo emprego desses objetos que são um esteio material sinalizador de subjetividades. Assim, com os conceitos de Swanwick (2003) e Abreu Junior (2005), também busco no presente estudo investigar uma prática musical, o canto coletivo como um discurso cultural e seus desdobramentos nos objetos e utensílios escolares do Instituto, tais como: instrumentos e hinários. Nessa direção, juntamente com Mignot (2010), entendo que a cultura material da escola é impregnada de registros, evidências de um cotidiano passado, agendas educativas de outrora que sinalizam o currículo explícito ou oculto e a cultura que se transmite ou se produz.

Neste estudo, entendo que existe a necessidade de uma interlocução teórica que precisa perpassar por todo o trabalho, premissas e conceitos que serão invocados para o diálogo com a empiria conforme a necessidade, pois, dessa maneira, será possível compor "uma combinação de abordagens teóricas, desde que compatíveis, ou utilizar livremente conceitos oriundos de matrizes diversas, contanto que de maneira coerente e fazendo as adaptações necessárias." (BARROS, 2011, p. 88-89) Nessa perspectiva, as teorias estão aqui associadas à abordagem científica, com um objetivo fundamental que é tentar chegar a um determinado conhecimento, um "caminho para se chegar a determinado fim [...] como o conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para se atingir o conhecimento." (GIL, 1994, p. 27)

Devido à vastidão dos documentos encontrados sobre o Canto Orfeônico no Instituto, fiz algumas opções para delimitar as fontes, pois nesse aspecto não há uma regra, o que torna "fundamental o historiador se guiar pelo bom senso." (BARROS, 2011, p. 53). Assim, na pesquisa documental, houve inicialmente uma atenção especial para com as cartas encontradas nos arquivos consultados no decorrer da investigação. Essa motivação foi oriunda das disciplinas cursadas com o orientador desse estudo, Roberto Conduru, e com a professora Ana Chrystina Venancio Mignot. Fato que me motivou a fazer uma parte do doutorado na

Universidade de Halcalá de Henares, Madrid, Espanha, com o professor Antonio Castillo Gómez.

Nos estudos de Antonio Castillo Gómez (2002), as cartas são entendidas como portadoras e, ao mesmo tempo, canais de informações e expressões de sentimentos que muitas vezes não foram exteriorizados, dados que não foram divulgados, portanto, guardados no âmbito da intimidade. Um refúgio que pode deixar de lado os critérios políticos e as cerimônias diplomáticas para comunicar dados reservados. Como também, numa outra esfera, as epístolas podem ser analisadas como produções escritas por administradores, políticos e diplomatas para a comunicação de suas ideias, pensamentos e, também, como comandos escritos que perpassam o dia-a-dia das instituições governamentais, religiosas e educacionais (GÓMEZ, 2002). Sendo assim, as missivas aqui são tratadas por dois vieses: do contexto público e da vida privada.

As cartas utilizadas neste estudo foram selecionadas em três arquivos. As primeiras correspondências foram selecionadas na *Sessão Correspondências* no acervo do Museu que leva o nome do Maestro[5], situado no Bairro de Botafogo, na Cidade do Rio de Janeiro. Essas fontes iniciais sinalizaram a existência de outros documentos epistolares que foram encontrados no arquivo 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. Entendo que a utilização desses documentos é significativa, a medida que, em "sua materialidade, fornecem pistas que ajudam a compreender tanto quem escreveu, quem as recebeu, bem como o contexto no qual foram produzidas" (MIGNOT, 2005, p. 47).

No percurso de construção do *corpus* documental também considerei o repertório, as pistas deixadas nas partituras das músicas cantadas no Instituto, pormenorizadamente nas canções, nos sons ali representados por gráficos musicais, suas poesias, nos prefácios e orientações dos hinários utilizados, nas marginálias das partituras, bem como nos programas, nas imagens, nas fotos dos ensaios e apresentações que são analisados, à luz do referencial teórico. Um "método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores [...] deste modo, pormenores normalmente considerados sem importância, até triviais [que podem] fornecer a chave para ascender os produtos mais elevados do espírito humano" (GINZBURG, 1989, p. 142).

[5] http://www.museuvillalobos.org.br/

As partituras foram selecionadas a partir dos programas das apresentações e por outros registros ordinários da instituição. Esses registros impressos e iconográficos foram localizados no Centro de Memória do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. No CEMI também foram coletadas informações sobre a prática orfeônica, da década de 1930, nas escritas ordinárias de Orminda Marques no livro de correspondências da Escola Primária do Instituto de Educação, processo que foi apoiado pela dissertação de mestrado de Rosa Maria Souza Braga (2008).

Também abordo as produções escritas de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Vieira Brandão e Ceição de Barros Barreto que circularam pelo Instituto de Educação e pelo Brasil, por meio da imprensa pedagógica. Como José María Hernandez Díaz (2013, p. 15-32), acredito que uma pesquisa do campo da História da Educação deve considerar os livros, os artigos em periódicos e revistas especializadas que os atores pesquisados escreveram, pois estes documentos guardam muitas informações, vertentes, conflitos, opiniões sobre a disciplina e os atores abordados na investigação. Como explica Denice Barbara Catani (1996, p. 117), isso acontece pelo fato que estes impressos são utilizados para fomentar a circularidade de informações referentes "ao trabalho pedagógico e o aperfeiçoamento das práticas docentes, o ensino específico das disciplinas, a organização dos sistemas, as reivindicações da categoria do magistério."

Na perspectiva metodológica, as fontes documentais destacam-se por serem possibilidades de dados resistentes e estáveis que contém muitas informações sobre a natureza do contexto e que ajudam na investigação (LÜDKE; ANDRÉ, 1986). Ou seja, nas partituras, nos programas de concerto, nos periódicos da época e em outros documentos há pistas, representações e vestígios difusos, tanto no contexto artístico-pedagógico quanto no político do Instituto. As atas, os livros de correspondências, os memorandos, os ofícios que revelam o trânsito, as necessidades, as dúvidas, as ideologias de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, José Vieira Brandão e Ceição de Barros Barreto no interior do Instituto. Nesses documentos existem informações que "sobrevivem" exclusivamente em sua materialidade.

Por isso, na investigação, as fontes são analisadas como orienta Le Goff (1984), ao destacar que:

> O documento é resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu e também das épocas sucessivas durante as quais continuou a existir. O documento é monumento, resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si própria. O documento é produto da sociedade, que o fabricou segundo as relações de forças que nela detinham o poder. [...] Atualmente, a história transforma os documentos em monumentos e apresenta uma massa de elementos que é preciso isolar, reagrupar, tornar pertinentes, ser colocados em relação, constituídos em conjunto. O novo

> documento alargado, transformado deve ser tratado como um documento-monumento.

A associação da pesquisa documental com outras ferramentas de coleta de dados é muito apropriada quando há objetivo de ratificação e validação de vestígios identificados por outras técnicas, porque "quando duas ou mais abordagens do mesmo problema produzem resultados similares, nossa confiança em que os resultados reflitam mais o fenômeno em que estamos interessados do que os métodos que usamos aumenta." (Le Goff, 1984, p. 39). Por esse motivo, num segundo momento da investigação, visando a fazer entrevistas, procurei no Estado do Rio de Janeiro alunos e professores de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação, em uma seleção intencional dos participantes na Era Vargas. Isso significa que a amostra do estudo foi selecionada "levando-se em consideração as pessoas que podem efetivamente contribuir para o estudo" (MOREIRA; CALEFFE, 2006. p. 174).

Inicialmente tive dificuldades para localizar os professores e alunos de Música e Canto Orfeônico do Instituto, já que essas pessoas, ainda saudáveis, encontram-se na terceira idade e é cultural no mercado de trabalho brasileiro deixar pessoas desta faixa etária afastadas de suas atividades profissionais; principalmente no caso do Canto Orfeônico, há muitos anos fora dos currículos, praticamente, de todas as escolas públicas e privadas do Brasil. Por exemplo, no Estado do Rio de Janeiro existem milhares de escolas e apenas em duas foram encontrados orfeões. Pode ser que existam outros, mas não consegui localizá-los na busca por informações que realizei com os coordenadores dos cursos de Licenciatura em Música no estado fluminense que, segundo os dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa em Educacionais Anísio Teixeira (INEP), são oferecidos: no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU); Conservatório de Música de Niterói (CMN)[6], na Faculdade Batista do Rio de Janeiro (FABAT); na Universidade Candido Mendes (UCAM); na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ); e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A partir desse contexto acadêmico, foram encontradas duas professoras-regentes do Instituto. Na UNIRIO, foi localizado o professor de História da Música Eduardo Lakschevitz, filho da professora Elza Lakschevitz, maestrina com significativo destaque no cenário musical, no que se refere ao canto coral no Brasil. Infelizmente, a professora Elza encontra-se com Alzheimer num estado avançado, fato que tornou a entrevista inviável, pois a memória,

[6] Instituição que terminou com suas atividades em nível superior em 2014, conforme despacho da Secretaria de Regulação do Ensino Superior do Ministério da Educação, Nº 167, de 09 de julho de 2014, Diário Oficial da União 14/07/2014.

assim como "um sonho, é comparada com a dançarina que, apoiada ao solo apenas com a ponta dos pés, parece uma figura prestes a voar a qualquer momento." (BÓSI, 2004. p. 56).

Outra frente foi aberta por intermédio da professora Dra. Elza Lancman Greif – que atuou, até 2000, como professora de Educação Musical no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro –, que viabilizou o contato com a Maestrina Solange Mendonça, que foi corista e, posteriormente, regente titular do Orfeão Carlos Gomes por mais de dezessete anos. Houve um encontro com a professora Solange Pinto Mendonça, quando ela disponibilizou o repertório que utilizava no tempo em que atuava à frente do Orfeão Carlos Gomes e o CD Orfeão Carlos Gomes nos Quinhentos Anos de Música Coral no Brasil, gravado e lançado no ano 2000. Esses registros estão relacionados à delimitação dessa pesquisa na medida em que a professora utilizou o material produzido da Era Vargas.

Entrevistei três ex-alunas que integraram os orfeões e tiveram aula de Música e Canto Orfeônico no Instituto na Era Vargas. Cecília Fernandez Conde estudou ainda criança na Escola Primária do Instituto, na época da entrevista, era Reitora do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU)[7]. Josefina Figueiredo Antunes fez o curso de Formação de Professores no Instituto, é professora aposentada do Colégio Estadual Carmela Dutra. Carolina Miguez Macedo foi aluna do Curso de Formação de Professores e do Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico, ministrado pela UDF, cantou no Orfeão Artístico do Instituto e atuou no Colégio Estadual Dom Pedro II, localizado na Cidade de Petrópolis. Hoje é professora aposentada da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.

Não segui um roteiro nas entrevistas, os encontros realizados foram inspirados no *Efeito Madeleine* de Proust (1956). Juntos, nós folheamos os hinários, solfejamos as partituras e formulamos uma lista das músicas entendidas como mais significativas no período em questão. Nossos encontros foram marcados conforme a disponibilidade das entrevistadas, procurando sempre respeitar o local, o horário marcado e cumprindo o acordo conforme as conveniências das entrevistadas. Dessa maneira, a partir da conciliação das fontes documentais com as entrevistas, a pesquisa segue por dois vieses. Por um lado, relaciono o emissor pela fonte documental, as partituras e outras fontes ligadas às práticas do Maestro, ao governo de Getúlio e aos pensadores da Educação Nova. Por outro lado, as interferências dessas mensagens e práticas musicais num grupo de receptores – os orfeonistas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

[7] A professora Cecília Conde deixou o reitorado do CBM-CEU em maio de 2014.

Nesses momentos o repertório orfeônico foi como a trilha sonora de um filme mental que tocava emocionalmente as alunas, levando-as a sorrirem e também às lágrimas. Assim, descreveram suas trajetórias no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, o exame para ingressar na instituição, as práticas de seus professores, a lembrança do uniforme que cobria o físico juvenil, as paqueras com os alunos de outras escolas no bonde. Bem como a fadiga, a fome e o calor nas concentrações orfeônicas por amor à pátria e, também, a alegria, o alívio ao cantar na cerimônia de formatura, simultâneo ao saudosismo das vivências com as colegas e renomados mestres.

Os encontros aconteceram individualmente, e em todas as entrevistas o piano foi utilizado. Primeiro, eu tocava a melodia e elas, assim que identificavam a música, começavam a cantar, na maioria das vezes sabiam de cor as letras das canções orfeônicas que conheciam. Ao final de cada canção, eu tentava estabelecer um diálogo sobre os temas abordados nos cancioneiros de Villa-Lobos e, assim, vinham à tona as ideologias da Era Vargas, dos músicos nacionalistas, as questões musicais e pedagógicas, as exigências dos professores, os traços da personalidade de seus mestres e a própria trajetória delas no Instituto de Educação no decorrer do curso, e depois de formadas como professoras de Música e Canto Orfeônico.

Justifico minha opção pela entrevista por haver apenas três alunas de Canto Orfeônico do Instituto em condições de falar. Os dados coletados por esse instrumento não estão relacionados à quantidade de depoimentos, porém vinculados aos significados. Nesse sentido, utilizar os "depoimentos como fonte de investigação implica em extrair aquilo que é subjetivo e pessoal" (DUARTE, 2004, p. 219), dos entrevistados. E assim, segundo Duarte (2004, p. 219), "nos permite pensar a dimensão coletiva, isto é, que nos permite compreender a lógica das relações que se estabeleceram no interior dos grupos sociais dos quais o entrevistado participou, em um determinado tempo e lugar."

Ainda na perspectiva de compatibilidade desse estudo com a entrevista, cabe destacar que "entrevistas são fundamentais quando se precisa e deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos" (DUARTE, 2004, p. 219). Por esse motivo, dentro da abordagem qualitativa com a qual revisto o presente estudo, a entrevista é uma das principais ferramentas para a coleta de dados, um instrumento chave, utilizado por quase todas as disciplinas das ciências sociais e por muitas pesquisas no campo da educação.

Além de gravar e escutar as entrevistas, a orientação de Bourdieu (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 1999), que sugere ao pesquisador a transcrição da entrevista como elemento metodológico indispensável no trabalho investigativo, foi seguida.

Também anotei minhas impressões sobre entrevista, pelo conhecimento de que nem todos os "sentimentos" são registrados nas gravações fonográficas e, sendo esses de grande importância no momento das análises. Esses oferecem muitas pistas, na intenção de reforçar a qualidade das transcrições. As anotações realizadas têm como finalidade "reconstituir" a realidade, um todo do encontro, o procedimento tem por objetivo obter certa "fidelidade" na transcrição, relacionando o todo possível que a professora e as ex-alunas envolvidas com o canto coletivo no Instituto expressarão no decorrer das entrevistas. Pois, como afirma Lüdke e André (1986, p. 36), um pesquisador não pode acreditar "plena e simplesmente no discurso verbalizado como expressão da verdade ou mesmo do que pensa ou sente o entrevistado", faz-se necessário "analisar e interpretar esse discurso à luz de toda aquela linguagem mais geral e depois confrontá-la com outras informações da pesquisa e dados sobre o informante." (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 36).

Dessa maneira, construí o objeto desta tese, fazendo uma articulação das informações obtidas por esses instrumentos e procedimentos que se complementam, perpassando diferentes olhares, escritas, sons e discursos tanto do emissor, pelo repertório proposto pelo Estado por meio de Villa-Lobos, como pelo lado dos receptores, os professores e alunos cujos relatos são cruzados por todos os capítulos do estudo.

Para dar contornos ao texto organizei a tese em três capítulos. Dedico o primeiro à matriz do orfeonismo no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, ao momento de implantação do Canto Orfeônico nessa instituição da então capital da República, sob a liderança de Heitor Villa-Lobos. Nesse sentido, abordo as relações do Maestro com signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, pelo viés político e ideológico, dialogando com fontes como cartas, transcrições de depoimentos, e as ideias de Libânia Nacif Xavier (2003), Sônia de Oliveira Camara (2003) e Sérgio Miceli (1979) sobre esses intelectuais. Na perspectiva pedagógica, são analisados os instrumentos de avaliação, as imagens das práticas musicais como ensaios, a utilização do manossolfa, a identidade do Maestro como educador, as escolhas metodológicas e os escritos de gestores do Instituto que registraram os aspectos positivos e negativos do projeto no interior da instituição, como Orminda Marques, diretora da Escola Primária que notificou alguns conflitos com o músico.

No início do segundo capítulo, apresento e procuro explorar as especificidades dos hinários – Guia Prático, Canto Orfeônico – Volumes I e II, Solfejos - Volumes I e II – que compõem o repertório musical-pedagógico villalobiano para as práticas orfeônicas. Analiso os seus respectivos objetivos didáticos musicais e suas relações com o contexto histórico, a partir dos protocolos de leitura, das apresentações, das recomendações, da divisão temática, dos

prefácios que foram escritos pelo próprio Maestro. Também analiso as canções que foram consideradas mais marcantes pelas entrevistadas e as mais recorrentes nos documentos encontrados no CEMI, que registram as músicas cantatas nos rituais escolares, nas aulas de música e nas apresentações dos Orfeões do Instituto de Educação na Era Vargas.

No terceiro capítulo, analiso as trajetórias e as contribuições de três professores de Música e Canto Orfeônico que trabalharam no Instituto de Educação do Rio de Janeiro com Heitor Villa-Lobos. Abordo as articulações do Maestro com o compositor e poeta Oscar Lorenzo Fernandez, músico que acompanhou de perto a Semana de Arte Moderna de 1922, diretor da revista *Illustração Musical*, periódico onde publicou *Bases para a organização da música no Brasil* e *O canto coral nas escolas*, dois significativos artigos que eram utilizados pelas alunas da Instituição. Focalizo a interação do líder do projeto orfeônico com o virtuoso pianista José Vieira Brandão, artista que marcou sua presença ao compor o Hino do Instituto e trabalhar sistematicamente com os orfeões da escola do, então, Distrito Federal, principalmente na ausência de Heitor. Exploro as investigações científicas e os relatórios da Catedrática Ceição de Barros Barreto, educadora musical que escreveu críticas ao trabalho realizado e às canções preparadas pelo músico que era apoiado pelo governo do presidente Getúlio Vargas.

Nas considerações finais retomo algumas reflexões feitas no decorrer deste estudo, análises que fiz ao adentrar, literalmente, à sala 133 do Instituto de Educação do Rio Janeiro - onde aconteciam os ensaios dos Orfeões -, ao investigar os documentos do CEMI, ao cantar com as professoras de música que, nas décadas 1930 e 1940, transitaram por aqueles prédios como estudantes, ao lado dos seus professores de Música e Canto Orfeônico. Destaco significativas articulações do Maestro com os políticos, intelectuais e educadores da Era Vargas, fruto da investigação que foi realizada com base em relatos, partituras, cartas, relatórios, teses e artigos de periódicos da época. Ressalto relevantes temas da tese no processo de compreensão da música nessa instituição que, "como um toque de clarim", anunciava uma vida nova, uma escola nova e um Estado Novo, por meio das vozes sob a batuta do Maestro que tornava o repertório num canto de esperança para muitos brasileiros. Trago à tona um passado guardado musicalmente nos documentos e nas memórias das pessoas que por essa escola passaram e acreditaram na transformação do Brasil no melhor país do mundo, por possuir grandes riquezas naturais, pelo trabalho e pela força do povo, e pela Música, em si, que "recolhe o disperso, salva o esquecido e esquecível."[8]

[8] Carta de Afrânio Peixoto, reitor da UDF, para Villa-Lobos. Tive acesso ao documento no Museu Villa-Lobos, porém os originais estão na Academia Brasileira de Letras. (Academia Brasileira de Letras – 10.ABL.03)

# 1 **O CANTO ORFEÔNICO ENTRE AS VOZES DA EDUCAÇÃO NOVA**

O Orfeão Carlos Gomes sobrevive na cidade Rio de Janeiro, no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro – ISERJ, onde, nos dias atuais, a resistência é um motivo de comemoração; porém, no passado foi uma instituição de efervescência da "vanguarda". Em 1932, no Governo de Getúlio Vargas, cinco professores dessa escola com forte vocação na formação docente - Anísio Teixeira, Cecília Meireles, Afrânio Peixoto, Fernando de Azevedo e Manuel Lourenço Filho - estavam entre os 26 signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova.

Foi nesse mesmo ano, em 19 de março, que, pelo Decreto 3.810, a Escola Normal recebeu seu novo nome, Instituto de Educação. Aproximadamente um ano antes[9], o então Presidente da República, Getúlio Vargas, havia assinado o decreto 19.890, tornando obrigatório o Canto Orfeônico como disciplina em todas as Escolas do Distrito Federal. Essas aproximações não parecem ser apenas temporais, pois assim como o Manifesto fazia uma defesa ousada da educação pública, laica e gratuita para todos, o projeto musical-pedagógico de Villa-Lobos também pretendia democratizar o acesso à educação musical, já que nesse período não havia aula de música em grande parte das escolas do Rio de Janeiro. Desde 1800, o ensino da música, com exceção da esfera eclesiástica (ALMEIDA; SIELEMAN, 2011) e do ensino doméstico (VASCONCELOS; CHAVES, 2005), era oferecido em poucos colégios e no Conservatório de Música, fundado pelo Estado Imperial.

Essa possível consonância de ideias parece ser o motivo da aproximação do Maestro com os docentes do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Um ideal em comum, uma concepção na época entendida como moderna pelos intelectuais escolanovistas, uma "bandeira" dos pensadores da educação brasileira, os "autointitulados" renovadores da Escola Nova. E por isto, temas como a relevância do trabalho, a importância do estudo, o amor à pátria e a harmonia social eram os fundamentos para o desenvolvimento da nação. Ideais estes que levaram o Canto Orfeônico ao Instituto, principalmente pelos conhecimentos de Villa-Lobos sobre os processos de canto coletivo e os métodos utilizados com sucesso na Europa.

No contexto brasileiro, já existiam críticas ao ensino da música nas escolas, havia insatisfação ao menos desde 1910, comparações das práticas pedagógicas musicais no Brasil com a utilização dessa linguagem artística nas escolas públicas europeias, que realizavam

[9] No dia 18 de abril 1931.

grandes momentos cívicos com as metodologias orfeônicas. Veríssimo de Souza (1910), na publicação do artigo *Educação Esthetica*, da revista *A Escola*, apresenta seu descontentamento com a educação musical realizada na escola regular brasileira desse período, que não era compatível com as propostas educacionais dos países desenvolvidos.

Nessa perspectiva, afirmou que era um defensor da música nas escolas primárias, mas que tinha muitas dificuldades de aceitar as práticas didáticas e os métodos utilizados nas aulas desta expressão artística, principalmente, pelos aspectos teóricos abordados em péssimos compêndios, "que já na 2ª lição se ensinam os modos maior e menor, quando um aprendiz nem faz ideia do que é um Fá sustenido" (SOUZA, 1910). Ou então, trabalhada pelo viés do discurso cultural, com um repertório ensinado "de modo recreativo nos intervalos de outras lições, que é de mui fácil aprendizagem" (SOUZA, 1910), sem objetivos educacionais específicos. Segundo sua visão, "os cânticos folclóricos e, principalmente, os marciais, deveriam ser usados frequentemente, como exercícios estéticos e como incitamento ao civismo." (SOUZA, 1910)

Nesse período, como elucida Lúcia Lippi Oliveira (1982, p. 15), a intelectualidade brasileira, muito integrada às questões que surgiam na capital do Brasil como uma matriz para o país, "pensava e propunha alternativas, reinterpretando soluções diante do que considerava ser a realidade nacional, correspondia a uma tendência geral com fortes componentes nacionalistas." Neste contexto, os intelectuais "pretendiam assumir um papel central no processo político, desempenhando a tarefa da 'boa elite'." (OLIVEIRA, 1982, p. 15).

Então, numa instituição de vanguarda que se pretendia sofisticada, como o Instituto de Educação do Rio de Janeiro, um Maestro como Villa-Lobos parecia uma peça de encaixe perfeito, um músico que, segundo Vieira Brandão[10], "pretendia despertar nos ouvintes a consciência do valor positivo do nosso folclore na criação de uma personalidade nacionalista na música brasileira." (BRASIL, 1970, p. 124). Um educador que foi:

> [...] resultante da vivência do compositor, preocupado em pesquisar no folclore nativo toda a expressividade da alma do brasileiro. Em sua genialidade, absorveu o substrato de todas as manifestações da natureza selvagem, dos cantos tradicionais, da ingênua filosofia do nosso caipira, da melancolia do negro brasileiro. Enfim seu espírito, como uma antena receptora de extraordinária sensibilidade, reuniu todos estes elementos e plasmou a síntese da verdadeira música brasileira. (BRASIL, 1970, p. 124)

[10] Pianista e educador musical, autor do Hino do Instituto, amigo e companheiro de trabalho do Maestro, revisor da obra pianística de Heitor, após separação da sua primeira esposa Lucília Villa-Lobos. Professor de Música e Canto Orfeônico.

Em outras palavras, o líder do Canto Orfeônico no Brasil, o "mais brasileiro dos músicos" (BRASIL, 1970, p. 124), era o regente ideal para liderar as aulas de Música e Canto Orfeônico, o Orfeão Artístico do Instituto e o Orfeão Geral, que seriam utilizados com a função de elevar o nível moral e artístico dos professores que iriam "civilizar" grandes contingentes da massa popular, uma ação estrategicamente planejada por meio do sistema público de educação. Pelo que parece, a consonância sobre a cultura nacionalista foi fundamental na aproximação das ideias do Maestro com as propostas dos docentes do Instituto de Educação que assinaram o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Havia nos signatários uma "preocupação com a organização do Estado e a construção da vida cultural, nas artes, na literatura e em outros setores da atividade intelectual." (XAVIER, 2003, v. 1, p. 10) E, nesse sentido, como esclarece Mariz, as práticas orfeônicas eram um dispositivo educativo para fomentar a simpatia pela "boa música", cooperando para o aprimoramento e elevação do nível intelectual do brasileiro e despertando o gosto pelos feitos artísticos nacionais. Era um recurso relevante para a "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." (MARIZ, 2005, p. 144-145).

## 1.1 **O Maestro e os signatários do Manifesto da Educação de 1932**

A harmonia do projeto orfeônico villalobiano com o documento de 1932, o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, está relacionada com o apelo por uma profunda alteração, de dimensão nacional, no sistema educacional. Para os signatários, o padrão da educação vigente era elitista, pensado para as classes sociais mais favorecidas, portanto, o acesso à escola de qualidade era "um privilégio determinado pela condição econômica e social do indivíduo." (AZEVEDO, 1960). E, num sentido contrário, o Canto Orfeônico seria mais uma maneira de assegurar o ensino democrático, obrigatório e gratuito, financiado pelo Estado. Uma prática musical coletiva no contexto da "escola socializada". Segundo o Manifesto:

> A educação nova, alargando a sua finalidade para além dos limites de classes, assume, com uma feição mais humana, a sua verdadeira função social, preparando-se para formar a 'hierarquia democrática' pela 'hierarquia das capacidades', recrutadas em todos os grupos sociais, a que se abrem as mesmas oportunidades de educação. Ela tem, por objeto, organizar e desenvolver os meios de ação durável

> com o fim de dirigir o desenvolvimento natural e integral do ser humano em cada uma das etapas de seu crescimento, de acordo com uma certa concepção de mundo. (AZEVEDO, 1960)

Nessa perspectiva, busco interpretar a seguir algumas aproximações do projeto e da concepção musical-pedagógica villalobiana com as ideias de três professores, docentes do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, intelectuais que assinaram o Manifesto dos Pioneiros: Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto e Fernando de Azevedo.

A opção, nesse estudo, por Anísio Teixeira e Afrânio Peixoto se dá pelo fato de esses educadores terem exercido cargos de gestão ligados ao Instituto no período da obrigatoriedade do Canto Orfeônico como uma disciplina e, também, no período de atuação do Maestro na instituição. Além disso, foram encontradas cartas trocadas entre Villa-Lobos, Afrânio Peixoto e Anísio Teixeira que podem ser entendidas também como relatos que evidenciam redes de sociabilidade entre esses signatários do Manifesto e Villa-Lobos, gestor da disciplina Música e Canto Orfeônico e regente do Orfeão Artístico do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, e também gestor do projeto orfeônico brasileiro.

Além das atividades do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Anísio Teixeira acompanhava de perto as concentrações orfeônicas; porque o signatário do Manifesto e Villa-Lobos tinham a educação nacionalista como algo em comum. No jornal *O Globo*, em 1933, aparece:

> 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, [...] as mãos dominadoras e os olhos hipnóticos de Villa-Lobos, o grande educador brasileiro, não se podem 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. (O GLOBO. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1933, p. 3)

A trajetória de Villa-Lobos como educador nas instituições públicas é bastante afeita às iniciativas de Anísio Teixeira, uma vez que o Maestro foi convidado oficialmente por ele, então Diretor da Instrução Pública, para implantar e dirigir o Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA). Instituído em 1932 e denominado, em 1936, como Superintendência de Educação Musical e Artística, com objetivo de ampliar e sistematizar o ensino da música (CHERNAVSKY, 2003). A SEMA, sigla pela qual a Superintendência ficou conhecida, era diretamente ligada e subordinada ao Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito

Federal, ou seja, ligada a Anísio Teixeira. Villa-Lobos foi o primeiro a ocupar a função de Superintendente. A instituição ficou responsável pela supervisão, orientação e implantação do programa de ensino de música no Distrito Federal, envolvendo principalmente a formação de professores e o Instituto. A aula magna foi ministrada no dia 10 de março de 1932. Villa-Lobos, ao narrar suas intenções como gestor da SEMA, menciona o signatário:

> Em 1932, a convite do Diretor-Geral do Departamento de Educação Anísio Teixeira, fui investido nas funções de orientador de Música e Canto Orfeônico no Distrito Federal, e tive, como primeiros cuidados, a especialização e aperfeiçoamento do magistério, e a propaganda, junto ao público, da importância e utilidade do ensino de música. Reunindo os professores, compreendendo-lhes a sensibilidade e avaliando as possibilidades e recursos de cada um, ofereci-lhes cursos com acentuada finalidade pedagógica, dos quais, logo depois, surge o Orfeão dos Professores, onde, como nos cursos, ingressavam pessoas estranhas, atendendo à complexidade artística das organizações (VILLA-LOBOS, 1937, p. 6).

É importante destacar que o Orfeão de Professores do Distrito Federal aglutinava os membros do Orfeão Artístico do Instituto (CONTIER, 1998.). Nesse contexto, como o Instituto de Educação era uma casa aberta às novas práticas, inicialmente, alguns experimentos da SEMA eram realizados na instituição. As experiências pedagógicas inovadoras empreendidas nessa instituição aprofundavam e ampliavam um perfil de escola-laboratório na medida em que havia abertura de práticas de ensino inéditas ou em teste no Brasil (VIDAL, 2001).

Numa série publicada pelo Ministério da Educação, chamada Presença de Villa-Lobos, há um relato de Anísio Teixeira sobre a importância do Maestro na educação. Para o então secretário da instrução pública da prefeitura do Distrito Federal, o músico conseguia "civilizar" por meio da arte. O signatário declarou a relevância do Maestro no projeto ao afirmar: "Nada me parecia mais importante do que essa integração da arte na educação popular" (BRASIL, 1970. V.5, p. 111), principalmente porque "Villa-Lobos fez-se educador de professores e crianças. Na realidade, um educador do povo pelo esforço maior da nossa integração em uma cultura própria e autóctone." (BRASIL, 1970. V.5, p. 111)

O texto demonstra que Anísio Teixeira considerava o músico um "educador de professores", ou seja, alguém que era importante numa instituição de formação de professores, para educar os futuros docentes que multiplicariam a música como um discurso cultural nacionalista integrador. Como relata Anísio:

> Para Villa-Lobos, o maior homem da História do Brasil foi José de Anchieta, considerado por ele como o verdadeiro precursor da educação musical. Ao que parece esta admiração se reflete no seu pensamento, como grande fonte propulsora

> da obra educacional de Villa-Lobos que o transformou de um grande homem dos palcos num gigante em luta pela educação social através da música. (BRASIL, 1970. V.5, p. 111)

Anísio Teixeira coloca o fazer pedagógico de Villa-Lobos no mesmo patamar do trabalho musical e evangelizador do Padre José de Anchieta. Em outras palavras, ancora o trabalho do músico republicano brasileiro num chamado vocacional que faz um homem, já consagrado nos nobres palcos do mundo, dedicar-se a uma "santa missão" musical, social, política e pedagógica. Anísio ainda destaca que os cidadãos que valorizam o Estado e que permanecem na luta pela educação popular no Brasil podem plenamente compreender o Maestro, "o vulto de sua obra, a importância de seus sacrifícios para assentar as bases de uma nação. Uma visão genial e moderna, aprendida de tão longe, é um privilégio nos processos de valorização da verdadeira cultura brasileira." (BRASIL, 1970. V.5, p. 111)

Dessa forma, Anísio Teixeira parece afirmar que o ensino de Música, por meio de Heitor Villa-Lobos, estava em autêntica consonância com a educação buscada no período para formar cidadãos adaptados às modernidades do mundo e que era conveniente, nesse momento, a organização da formação de professores de Música e Canto Orfeônico. Isso, num período de mudanças, no qual a principal escola normal do Rio de Janeiro passou a ser chamada de Instituto de Educação, como um dos desdobramentos das metas de grandes reformas, fundamentadas no ideário republicano da educação para todos.

Nesse sentido, de escola para todos, Anísio afirmou que a "escola é a casa do povo, não em um sentido qualquer de simples retórica, mas no sentido realíssimo de reguladora social da ideia democrática." (TEIXEIRA, 1935, p. 180). Ou seja, uma ideia consonante com a proposta de Villa-Lobos, pois, uma vez implantado, o Canto Orfeônico e conjuntos como os Orfeões Artísticos nas redes regulares de ensino possibilitaria uma democratização da prática e do conhecimento musical, que passariam a ser disseminados nos diferentes segmentos da sociedade (VILLA-LOBOS, 1946). Entretanto, o Maestro não era democrático na escolha do repertório que era cantado nas aulas e nas apresentações dos conjuntos de canto coletivo do Instituto. Carolina Miguez Macedo, ao relatar suas experiências no Instituto, destacou: "o maestro era muito genial! Suas escolhas para as apresentações eram magníficas! Tudo sempre com muita energia. Também, com um temperamento daqueles que nos amedrontava. [...] Não podíamos errar e nem resmungar das músicas que ele escolhia. Ele tinha um ouvido."

Percebo que o músico brasileiro esteve bastante vinculado a Anísio Teixeira, num trabalho de condução da sociedade brasileira às conquistas entendidas como modernas no período, que já haviam sido alcançadas pelos países desenvolvidos como os Estados Unidos

da América, onde o signatário e apoiador do canto coletivo escolar estudou. Muitas das ideias do projeto orfeônico e projeção do grupo vocal e das aulas de Música e Canto Orfeônico do Instituto, possivelmente, só foram à frente pelo apoio dele, por sua liderança na diretoria da Instrução Pública do Distrito Federal. Para o signatário do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, o trabalho do Maestro era diferenciado, pois "por circunstâncias explicáveis na vida de nossos artistas, Villa-Lobos andou a trabalhar no estrangeiro, em toda mocidade e só agora, quando o seu poder de criação se acha em plena maturidade, é que veio dedicar ao Brasil na extraordinária atividade de que é capaz." (TEIXEIRA apud VILLA-LOBOS, 1937).

Ainda nessa perspectiva de viagens, Anísio além de ressaltar as experiências de Villa-Lobos no exterior também apoiava as estadas do Maestro em outros países. Nas suas correspondências, como diretor geral do Departamento de Educação, há registros das mediações que fazia com o prefeito do Distrito Federal, solicitando a liberação dos afazeres do músico no Instituto; como também na liberação de recursos para as viagens que o diretor comissionava. Como consta no ofício assinado por Anísio no dia 3 de maio de 1935, "Comunico-vos, para os devidos fins, que o Exmo. Sr. Prefeito, em exercício, resolveu aprovar a proposta constante do oficio 392/DG, comissionando-vos para proceder, na República da Argentina, a estudos de vossa especialidade."[11]

As relações do Maestro com outros gestores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, na Era Vargas, também foram importantes. Verifiquei isso nas comunicações de Villa-Lobos com Afrânio Peixoto, que foi Reitor da Universidade do Distrito Federal e professor de História da Educação. Por meio dessas correspondências, pude constatar os registros de admiração e o compartilhar de ideias do médico com o educador musical. Esse tipo de diálogo era uma estratégia de comunicação no contexto das redes de sociabilidade de muitos intelectuais e educadores na Era Vargas, que, com muitos afazeres, ficavam com os contatos pessoais limitados e tinham nas mensagens por escrito uma alternativa (MIGNOT, 2005).

Dentre as cartas trocadas entre Afrânio Peixoto e o Maestro, ressalto o valor que o professor da Universidade do Distrito Federal deu à obra pedagógica villalobiana, que foi cantada pelos Orfeões do Instituto e nas aulas de Música e Canto orfeônico. Os registros indicam que as peças folclóricas, com uma transposição didática, sensibilizavam o médico professor de História da Educação. O signatário do Manifesto da Educação Nova sinalizou

[11] Ofício 421 do Gabinete do Diretor do Departamento de Educação. Assinado por Anísio Spinola Teixeira, endereçado a Heitor Villa-Lobos. Distrito Federal, em 3 de maio de 1935. Arquivo do Museu Villa-Lobos, Sessão Correspondências.

que a "obra é admirável"[12], que ao analisar o livro pode recordar-se de muitos momentos de sua infância, pois as músicas compiladas no hinário pelo Maestro eram um fomento à memória dos brasileiros das diferentes regiões do país.

> Meu Caro Maestro e Amigo:
> Percorri o livro, comovi-me à recordação de tantas coisas da infância.
> Esta obra nacionalista é admirável. Reaver o disperso, salvar o esquecido e esquecível; estilizar o agreste e o popular é dar aos nossos jovens e às nossas crianças, da capital e depois de todo Brasil, um banquete de saúde e cantigas de todos nós, de ontem e de hoje. Uma alma melódica comum é o que fez. Muito e muito obrigado!
> Você que faz genialmente, Villa-Lobos, faz igualmente assim a obra de "Maestro Povo". Obrigado por este cancioneiro, de minha devoção, como o outro.
> Seu admirador e amigo,
> Afrânio Peixoto. [13]

Como destaca Vieira (2010), a exaltação estratégica de certas obras pode ser entendida como uma ferramenta para ressaltar a enunciação de uma ideologia e convênio entre os intelectuais. Assim, essa carta escrita por Afrânio Peixoto parece tratar de uma aliança do higienista, professor e reitor com o educador musical. Em outras palavras, o crédito e prestígio conquistados pelo médico e professor de História da Educação do Instituto podem ser entendidos como uma voz autorizativa, uma espécie de chancela, um reconhecimento da obra pedagógica de Villa-Lobos e, por consequência, de seu projeto musical-pedagógico.

Na carta de Afrânio, não há evidências sobre a qual cancioneiro ele estava se referindo, também não está datada, assim há certa dificuldade de identificação da obra villalobiana a que se refere. Percebo que é um dos hinários orfeônicos, porque ele indica no texto os jovens e as crianças como o público-alvo da obra. E, como ele escreveu "como o outro", é possível que ele esteja se referindo ao *Canto Orfeônico Volume II*, ou, então, ao Volume II da coleção *Solfejos*, pois são as coleções que foram constituídas por dois volumes.

Há, nas palavras do médico, destaque para o caráter nacionalista da obra. Esse aspecto era um elemento de imbricamento do projeto musical com os signatários do Manifesto, pois havia entre esses educadores alguns aspectos semelhantes ao que formula Libânia Xavier (2003, p. 10), "a preocupação com a organização do Estado e a construção da nacionalidade ocupava o centro da vida cultural, nas artes, na literatura e em outros setores da atividade intelectual". Nessa perspectiva, a identidade nacionalista era construída pela música escolar

[12] Tive acesso às cópias das cartas trocadas entre o Maestro e Afrânio Peixoto no Museu Villa-Lobos, porém os originais estão na Academia Brasileira de Letras. (Academia Brasileira de Letras – 10.ABL.03)

[13] Idem.

orfeônica que buscava, com o auxilio dos elementos do folclore, a projeção de uma expressão estética para a promoção da identidade cultural brasileira legítima.

A proposta escolanovista de Afrânio Peixoto vinculava-se, dentre outros aspectos, com a perspectiva higienista que transitava entre os educadores e médicos, desde a Corte Imperial. (GONDRA, 2004) Os esforços na busca de uma nação saudável ligava-se aos investimentos do governo de Getúlio Vargas para que o Brasil caminhasse rumo ao progresso econômico. Havia como parâmetro e modelo os países da Europa, onde Afrânio foi buscar novos conhecimentos. Essas ideias conquistaram mais espaço no Brasil com seus esforços (MAIO, 1994). O médico educador publicou juntamente com Graça Couto, na época, diretor Geral dos Serviços de Saúde Pública do Rio de Janeiro e Diretor dos Serviços de Profilaxia e Desinfecção, um manual direcionado à Escola Normal, chamado Noções de Hygiene (1914). A publicação estava fundamentalmente embasada em um compêndio de higiene de Afrânio que, em 1913, havia sido publicado como um dos principais tópicos do Tratado de Medicina Pública (MAIO, 1994). Afrânio Peixoto, no prefácio da obra de 1914, afirmou que dedicar à escola de formação de professores o manual de higiene, com técnicas e conhecimentos considerados modernos e úteis à proteção e ao bem da saúde, era uma expressão de amor à pátria.

Segundo Oliveira (2004), no seu estudo sobre o canto como um instrumento de civilidade na escola, no século passado, o canto coletivo no Brasil, seguindo o modelo europeu e norte americano, estava articulado com a educação higienista na medida em que a prática vocal demanda um exercício respiratório que interfere nos pulmões, na circulação sanguínea e na oxigenação fundamental para o bom funcionamento da mente. Nessa direção, afirma que:

> No contexto de uma educação estética voltada para a assimilação dos novos padrões de civilidade, cuja prescrição às crianças se tornava cada vez mais constante, a educação musical, mais especificamente o canto escolar, foi se constituindo em uma estratégia capaz de atingir esse fim. Por meio do canto, educar-se-iam não somente o sentido da audição, mas também o ritmo corporal, a respiração, a voz, além do gosto e dos sentimentos cívico e moral. Logo, grande parte do poder educativo da música vocal estava no fato de que entoar canções poderia proporcionar uma sintonia com os ritmos naturais do corpo, notadamente no que dizia respeito à frequência dos batimentos cardíacos ou dos movimentos de inspiração e expiração. Tal sintonia, além de regular os movimentos do corpo, prepararia o cantor, ou mesmo o ouvinte, para uma assimilação quase orgânica da mensagem textual das canções. (OLIVEIRA, 2004, p. 83-84)

No que se referem ao moderno, percebo nas trilhas percorridas pelos educadores no Instituto, dentre eles Afrânio Peixoto e Villa-Lobos, que eles estavam bastante harmonizados

por entenderem o canto como uma ginástica respiratória. O Maestro sinalizou nos objetivos e finalidades do Canto Orfeônico que os exercícios respiratórios devem ser disciplinarmente realizados (VILLA-LOBOS, 1940), mais um aspecto que pode ter sido utilizado para a legitimação da música na instituição. Uma vez que se procurava a utilização de métodos sofisticados de ensino para o aproveitamento eficaz dos discentes, considerando o corpo e a mente, também respeitando as limitações vocais dos alunos. Como também, segundo Josefina Figueiredo Antunes – aluna do Instituto no período –, poupando os pais que temiam as escolas especializadas de música do Rio de Janeiro, que pretendiam tornar "as crianças ainda pequenas em cantores, em vozes prodígio com idade precoce, que passavam exercícios de canto para adultos.", atividades que podem lesar o aparelho fonador ainda não totalmente desenvolvido.

Nesse diálogo da música com a saúde, também penso que as aulas de Canto Orfeônico, os Orfeões Artístico e Geral do Instituto, eram articuladas aos objetivos higienistas pela capacidade de contrabalançar o fazer mental por meio lúdico. O canto coletivo para os hygienistas, dentre outros benefícios, era considerado um elemento capaz de proporcionar leveza num contexto de denso trabalho mental, que envolvia a formação docente e o trabalho com as crianças que demandavam muita energia. Nessa perspectiva, o canto coletivo era pensado na escola:

> [...] como veículo de formação harmônica do corpo e do espírito, uma vez que contemplava os educandos, simultaneamente, com a cultura das 'faculdades fisicas, intelectuais e morais', no sentido do melhoramento do indivíduo e da espécie. Essa visão de escola modeladora, que não só aperfeiçoava o espírito como também conformava o corpo, fazia ver como indispensável a presença de novos saberes a compor o universo da escola. Assim, a higiene era um exemplo nesta tarefa (MARQUES, 1994. p. 101)

Isso posto, considero a relação da prática orfeônica ao "descanso", como um recurso profilático e como um elemento de desenvolvimento físico dos indivíduos no entender dos escolanovistas. As ideias musicais pedagógicas villalobianas parecem vir à baila nos parâmetros de qualidade higienistas que propagavam os médicos e os educadores. No período, o Maestro divulgava que "o canto coral fortalece o corpo e espírito. Amplia o fôlego dos fracos; disciplina suavemente os impacientes e os tardos." (GUIA..., 2009) Além disso, na relação de Afrânio Peixoto e Villa-Lobos, havia outras afinidades e "orquestrações". As cartas revelam que o Reitor apreciava e recomendava a utilização dos cancioneiros nos arraiais do Instituto, mas também fazia uso dos créditos de sua boa relação com o Maestro. Como na carta que segue citada:

> Meu Caro Villa-Lobos,
> Terei crédito para tanto?
> Quisera pedir-lhe, para filha de amigo meu, muito caro, um lugar de auxiliar contratado do Serviço de Música e Canto Orfeônico. Ela é diplomada pelo Conservatório de Música e sua admiradora, do artista e do mestre. Dê-me pelo menos uma esperança.
> Seu amigo e admirador,
> Afrânio Peixoto.[14]

As cartas indicam que o Reitor referendava o Canto Orfeônico e suas aproximações ideológicas com projeto, mas, ao mesmo tempo, a correspondência supracitada demonstra que o Maestro abria espaço para o seu remetente. Pois, há na carta uma sinalização na marginália que indica que o pedido foi atendido, em 10 de março de 1936, acompanhado de uma rubrica que não foi possível identificar. Esse documento reafirma a constatação de Mignot (2005) ao analisar as cartas de Anísio Teixeira, que também faziam parte dessa rede de sociabilidade, indicando que amigos escreviam cartas em prol de seus interesses particulares, entretanto, em parte significativa das vezes, fizeram os textos para pedir por outros postulantes.

Na correspondência, ao invocar "a amizade que os unia [faziam] solicitações de emprego para os cargos." (MIGNOT, 2005, p. 61). Por um lado, constato que Afrânio Peixoto e Villa-Lobos eram homens públicos que além de se relacionarem em prol da Arte e da Educação Higienista no Instituto, também intercediam pelos amigos. Por outro lado, há no documento o registro de um acordo entre dois intelectuais que ocupavam cargos de gestão no governo de Getúlio Vargas. Assim, neste estudo relativo a uma prática musical numa instituição pública, constato a mediação que, segundo Lia Macedo Ciomar Faria (2011, p. 63), "enfraquece os critérios universalistas, públicos e democráticos em detrimento de uma ordem particularista."

Pelo que percebo as ideias de Afrânio Peixoto e do Catedrático de Música e Canto Orfeônico, nesse contexto da década de 1930, estavam associadas aos ideais higienistas, como uma prática saudável para cuidar do espírito, suavizando a elaboração intelectual, as jornadas de trabalho e o longo tempo de estudos que as disciplinas demandavam, como um exercício respiratório para revigorar o corpo. Nessa direção, parece que o Canto Orfeônico era compreendido como um elemento necessário para o equilíbrio na escola. Assim, o canto coletivo no Instituto de Educação perpassava por ambos interesses civilizatórios: o cuidado com a saúde e a educação cívica.

Além de primeiro signatário, Fernando de Azevedo foi o redator do Manifesto da Educação dos Pioneiros da Educação Nova, documento que foi escrito como resposta ao

[14] (CO/Academia Brasileira de Letras – 10.ABL.01)

presidente Getúlio Vargas, que solicitou aos educadores na 4ª Conferência Nacional de Educação as bases para uma política da Revolução de 1930. Em outras palavras, o sociólogo escreveu uma resposta ao então presidente, que fomentou a produção coletiva dos fundamentos políticos e pedagógicos para aquele período, momento histórico no qual o Canto Orfeônico foi consolidado no Brasil e o Orfeão Artístico do Instituto foi implantado.

Neste estudo, que envolve o Instituto de Educação e o Canto Orfeônico, entendo ser relevante debruçar-me sobre as aproximações e distanciamentos do redator do Manifesto com o projeto orfeônico, principalmente por acontecer na disciplina Música e Canto Orfeônico muitas práticas pedagógicas bastante vinculadas aos ideais de Azevedo. Também é sabido que o intelectual planejou e executou um amplo movimento de construções de edifícios escolares, entre os quais o complexo da rua Mariz e Barros é o mais monumental, destinado inicialmente à antiga Escola Normal. Outra justificativa que destaco, para um contraponto com as ideias de Fernando de Azevedo no presente estudo, é a atenção direcionada pelo educador ao ensino da música nas suas produções intelectuais.

Segundo Jannibelli, no seu estudo sobre a história da educação musical, Anísio Teixeira deu continuidade, em 1932, ao que já estava estruturado por Fernando de Azevedo para consolidação de políticas educacionais democráticas e a gestão orgânica da instrução pública, incluindo o Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Nas palavras de Emilia Danniballe Jannibelli:

> [...] na então Capital do país, a Reforma de Anísio Teixeira, em 1932, que já encontrou estruturada a de seu antecessor, Fernando de Azevedo, a qual, em virtude da Revolução de 1930, não pôde ter o desenvolvimento almejado. Na Reforma de 1932, a Música e as demais Artes têm um lugar proeminente nas instituições de ensino, como um dos mais preciosos alicerces da Escola Nova. Além da programação para Escolas Elementares, Jardins de Infância e Ginásios, é criada a Cadeira de Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação. (JANNIBELLI, 1971)

Assim, a partir da constatação de Jannibelli, faço nessa investigação, no que se refere a Fernando de Azevedo, um esforço para o aprofundamento e avanço do que já foi produzido por Lemos Junior (2005) e Lisboa (2005), por meio de uma articulação com os documentos e com relatos sobre o Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, iluminando especificidades que podem trazer à baila novas descobertas que reafirmam ou descaracterizam algumas ideias entendidas como consonantes entre ambos. Em outras palavras, busco contribuir apontando os contrastes do que foi escrito por Lemos Junior (2005) e Alessandra Lisboa (2005) com o objeto aqui investigado.

Para Fernando de Azevedo (1930), a Arte era importante na formação dos professores, o programa de formação docente deveria de maneira articulada combinar "a cultura utilitária e os estudos desinteressados, o espírito científico e o espírito artístico, as necessidades de cultura e do preparo especializado." Nessa direção Lemos Junior, - no seu estudo sobre o ensino da música, na modalidade orfeônica nas escolas secundárias públicas de Curitiba de 1931 a 1956 -, destaca que Fernando de Azevedo entendia a relevância da arte no contexto da Educação Nova, abarcando as diferentes linguagens artísticas, porém, segundo as análises do pesquisador, a concepção de Azevedo sobre a arte na escola era utilitarista. E, nesse sentido, a música não assumia um papel essencial na perspectiva técnica e teórica, o foco era o potencial recreativo da música.

Essa percepção de Lemos Junior é pertinente na medida em que se constata que nas escolas de uma maneira geral não houve foco na formação musical profissional. Entretanto, no contexto do Instituto, essa questão pode ser aperfeiçoada, pois ali, com apoio de Anísio Teixeira, quando vinculada à Universidade do Distrito Federal, havia a possibilidade das professorandas se especializarem em música com uma abordagem técnica e teórica. O depoimento do musicólogo Eurico Nogueira França[15] evidencia esse contraste ao relatar que.

> Eu fui aluno de Villa-Lobos na Universidade do Distrito Federal, que se fundou no Rio, em 1935, por aí. Entrei em 1937, como aluno da UDF. O curso tinha além de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Vieira Brandão, Arnaldo Estrela e vários outros professores. A Universidade era do Distrito Federal, antigamente o Rio de Janeiro. A juventude estava lá, onde hoje é apenas o Instituto de Educação, para se formar em grau universitário com a finalidade de se tornar docente de Música e Canto Orfeônico nas escolas que Villa administrava. Foi a primeira vez que se instituiu o ensino universitário de música. O universitário tinha suas fumaças de alta cultura, o verniz de assuntos superiores, estéticos. O único aluno era eu, os outros alunos eram do sexo feminino (FRANÇA apud PAZ, 1989).

Ou seja, o Instituto estava no caminho do "sonho de Anísio de institucionalizar o estudo científico da educação, o que permitiria superar o tratamento meramente empiricista que até então se dispensava no país aos problemas educacionais." (MENDONÇA, 2002, p. 41) Pelo que parece no relato, a realidade do Instituto com a presença de Villa-Lobos e a

[15] Eurico Nazaré Nogueira França, crítico e musicólogo carioca, nasceu em 28 de maio de 1913. Formou-se em medicina pela Faculdade Nacional de Medicina em 1934, e em piano, no ano seguinte, pela Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil. Nessa instituição, ganhou a medalha de ouro de piano, em 1937. Deu continuidade a seus estudos de piano com Tomás Terán e ingressou no curso de formação de professores de canto orfeônico da Universidade do Distrito Federal, formando-se em 1940. Nesse período já colaborava na "Revista Brasileira de Música", da qual chegou a ser redator-responsável. Foi redator da rádio MEC e, de 1944 a 1974, redator e crítico de música dos jornais "Correio da Manhã" e "Última Hora" e da revista "Manchete". Foi membro da comissão artística e cultural do Teatro Municipal, e fundador e presidente da Sociedade Brasileira de Teatro e Música. É fundador da cadeira nº 35 da Academia Brasileira de Música. (Disponível em: http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador35.html. Acessado em: 5 de março de 2013).

qualidade da performance do Orfeão Artístico do Instituto, estavam mais próximas das ideias de Anísio e além das expectativas pedagógicas musicais de Fernando de Azevedo, pois havia uma abordagem da música como uma linguagem específica, com leitura e escrita própria, diferente do contexto analisado por Lemos Junior.

Azevedo, no livro "*Novos Caminhos e Novos Fins: A nova política da educação no Brasil. Subsídios para uma história de quatro anos*", publicado em 1937, ao analisar sua reforma educacional idealizada e o que foi possível executar no Distrito Federal de 1927 até 1930, não menciona o estudo técnico e teórico da música. Entretanto, no texto o educador não aborda a música só como divertimento, entretenimento e recreação, ele escreveu que o Canto Orfeônico poderá contribuir para aprofundar e consolidar as bases espirituais de nossa formação, abrindo a sensibilidade da criança às atividades ideais, capazes de despertá-la e desenvolvê-la, sem prejuízo, antes como proveito das práticas cotidianas (AZEVEDO, 1958, p. 128-129). Como um dos pensadores da Escola Nova, Azevedo destaca a função socializadora da música, que fomentava no indivíduo o espírito de coletividade. As análises do educador insinuam que a expectativa do novo estava no abandonar as práticas de educação musical, que focalizavam aspectos propedêuticos de instrução ou da utilização da música como um entretenimento, sem perpassar pela questão dos valores nacionalistas.

Nesse sentido, Lemos Junior destaca que Fernando de Azevedo criticava a música como algo sem fins pedagógicos. Aqui, acrescento ser possível entender que o educador sociólogo percebia, no contexto do Distrito Federal, a "arte, que até então se hospedava retraída, nos programas artísticos de festas escolares, para deleite dos pais, no seu encantamento pelos filhos, incorporou-se ao sistema de educação popular, como um dos principais fatores educativos e uma das mais poderosas forças de ação, equilíbrio e de renovação da coletividade." (AZEVEDO, 1958, p. 118). No aspecto rítmico, a música pulsava conforme "a solidariedade rítmica dos bailados e cantos corais, como, em geral, de todos os exercícios de conjunto." (AZEVEDO, 1958, p. 129).

Entendo que é preciso considerar que a obra de Fernando de Azevedo, na qual constam essas afirmações, foi escrita em 1958, décadas depois da sua gestão como diretor geral da instrução pública do Distrito Federal. Ou seja, num período em que o Canto Orfeônico já estava bem estruturado no Instituto de Educação e no Rio de Janeiro. Portanto, existe a possibilidade do educador ter articulado tais afirmações para juntar-se ao movimento pedagógico-musical, para ser considerado um dos incentivadores do projeto artístico que foi apoiado por Júlio Afranio Peixoto e, principalmente, por Anísio Teixeira.

Alessandra Coutinho Lisboa (2005) também ressalta que para Azevedo o Canto Orfeônico atendia ao objetivo de propiciar ao cidadão o acesso ao ensino, e não apenas direcionava o ensino da música às minorias com melhores condições financeiras. Nessa perspectiva, o projeto villalobiano permitia oportunidades iguais de desenvolvimento musical, não influenciado por conveniências de classes e grupos específicos. O que não corresponde à realidade aqui em questão. Inicialmente, interrogo: que cidadão é esse que o Canto Orfeônico se propunha a atender? Por exemplo, é muito provável que os índios, os trabalhadores do campo na Era Vargas não tivessem sido considerados no planejamento das aulas dessa disciplina. Menos provável ainda que esses cidadãos fossem cantores num Orfeão Artístico. Dessa forma, entendo que Fernando de Azevedo não considerou a realidade que o Brasil vivenciava no período.

Assim como o acesso ao Instituto de Educação do Rio de Janeiro não era para todos que desejavam, o Canto Orfeônico que era praticado na escola sediada no prédio da rua Mariz e Barros também não. A instituição era destinada para os poucos que conseguiam serem aprovados nos complexos e difíceis processos seletivos. Segundo Vidal (2001, p. 15), só uma "seleta parcela da classe média carioca que teve a oportunidade de estudar no monumental prédio" localizado nas proximidades da Tijuca, que ainda na década de 30 era um bairro reconhecido pelo número de colégios de boa qualidade para a elite, tradição que teve início na penúltima década do século XVIII. O Instituto estava perto do Colégio Militar, instalado desde 1889 no palacete do Conde de Bonfim, e da Chácara do Barão de Itacuruçá onde estava a imponente sede do Colégio Batista Shepard, que foi construída em 1911 (VIDAL, 2001, p. 15).

Nesse contraponto, entre as ideias de Villa-Lobos e Fernando de Azevedo, percebo as proximidades das ideias, mas ao tratar do Instituto constato que a realidade da instituição era diferente na medida em que era um "exemplo prático de observância do modelo ideal" (VIDAL, 2001, p. 15) de escola, diferente da realidade das classes populares. Entretanto, de um modo geral, mesmo com algumas particularidades do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, entendo que os intelectuais envolvidos no Manifesto estavam envolvidos diretamente com o Canto Orfeônico na instituição, como no caso de Anísio Teixeira e Afrânio Peixoto, ou indiretamente ligados por meio dos ideais nacionalistas, como Fernando de Azevedo.

Os signatários do Manifesto, dentro do contexto do projeto villalobiano, podem ser entendidos como intelectuais progressistas que apoiaram um momento significativo da História da Educação Musical no Brasil, ao referendarem a música escolar, aqui mais especificamente na modalidade canto coletivo, como um instrumento no processo longo de

democratização da sociedade brasileira. A dinâmica desses pensadores ficou de alguma maneira conectada aos investimentos dos educadores musicais que lutavam em prol da garantia do ensino dessa arte no currículo; movimento que se configura até os dias de hoje como uma questão central para os pensadores da educação musical no Brasil. Enfim, juntamente com Xavier (2003), penso que o Manifesto, assim como as cartas de intenções referidas a questões educacionais, muitas vezes precederam a promulgações de leis, medidas e ações, o que as tornam relevantes na compreensão de particularidades do processo histórico e no processo de organização dos acontecimentos no sistema público de ensino no país.

## 1.2 **Harmonias pedagógicas**

O projeto pedagógico musical de Villa-Lobos aparece em consonância com o pensamento dos intelectuais escolanovistas. No caso da formação de professores no Instituto, as aulas de Canto Orfeônico e as atividades artísticas do Orfeão Artístico e Geral do Instituto aparecem bem alinhadas com as ideias de Anísio Teixeira, que defendia um processo específico no desenvolvimento das futuras professoras, no qual as matérias não deveriam ser ensinadas como no ensino de nível secundário. Assim as lições deveriam ser:

> [...] ensinadas do ponto de vista da profissão do magistério. Se o grau do magistério é o primário, os cursos de matérias serão cursos especiais em que se ministre o conhecimento da matéria apropriada às crianças da escola primária, e o conhecimento das dificuldades dessas crianças em aprendê-la para o ensino, e sempre que possível, da história do seu desenvolvimento e da sua função na educação da infância (TEIXEIRA, 1934, p. 5-6.)

O Decreto 3.810 de 1932, que trata da Organização do currículo da formação de professores do Distrito Federal, tentava assegurar um preparo profissional e sustentar o ensino normal não fragmentado em diferentes cadeiras. Constam no documento as disciplinas associadas por eixos, o que supostamente permite uma interação de saberes, conteúdos e conhecimentos docentes. Ao todo, os eixos estão organizados em dez seções:

> I seção – Biologia Educacional e Higiene;
> II seção – História e Filosofia da Educação, Educação Comparada e Administração Escolar;
> III seção – Psicologia Educacional e Sociologia Educacional;

> IV seção – Matérias de Ensino Primário;
> V seção – Matérias de Ensino Secundário;
> VI – Música e Canto Orfeônico;
> VIII - Educação Física, Recreação e Jogos;
> IX – Prática de Ensino Primário;
> X Seção – Prática de Ensino Secundário. (grifo meu)[16]

É pertinente destacar que a sétima seção, dedicada à música, não aparece articulada com outras disciplinas. Talvez outras linguagens artísticas fossem contempladas nas disciplinas Matérias de Ensino Primário, Matérias de Ensino Secundário, Prática de Ensino Primário ou Prática de Ensino Secundário. Assim, é visível no documento um destaque para a música e a prática orfeônica no currículo do curso de formação de professores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Segundo o documento, cada eixo era orientado por um professor-chefe, que era responsável por orientar os docentes e assistentes conforme a demanda da seção. Villa-Lobos era o responsável pela seção da música, conforme consta no livro de nomeação dos professores do Instituto da década de 1930. O chefe do setor de Música e Canto Orfeônico também acumulava a função de Técnico e Regente Instrumental. Em outras palavras, o Maestro não era responsável só pela formação dos conjuntos de cantores da instituição, ele também era responsável pelo preparo do acompanhamento instrumental que era feito, na maior parte das vezes, nas apresentações especiais no Instituto e nas grandes concentrações orfeônicas do Distrito Federal, já que o músico brasileiro não era muito a favor da utilização de instrumentos nas aulas cotidianas (GOLDEMBERG, 1995).

O concurso para professor-chefe ou catedrático era bastante rígido nesse tempo, o candidato escrevia e defendia uma tese. O material redigido era uma condição exigida pela Diretoria de Instrução Pública. “Os temas para tais produções eram escolhidos pelos próprios postulantes e não guardavam relação entre si.” (VIDAL, 2001, p. 179), porque o objetivo principal da avaliação era a aferição da erudição dos candidatos. Nessa perspectiva, haveria uma tese supostamente “defendida” por Villa-Lobos, para seu ingresso como catedrático do Instituto.

Entretanto, não encontrei essa produção do Maestro no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (CEMI), no arquivo da Biblioteca Nacional, no acervo da Academia Brasileira de Música, na Biblioteca do Museu Villa-Lobos e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. Como não há qualquer referência nesse sentido,

[16] Organização do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Decreto 3.810 do Distrito Federal. Directoria Geral de Instrução Pública. Rio de Janeiro: Offinas Graphicas do Jornal do Brasil. CEMI.

acredito que Villa-Lobos não fez essa tese, que era uma exigência da Diretoria de Instrução Pública, à qual o Maestro era vinculado, via Anísio Teixeira. O órgão foi criado para fomentar a eficácia da administração pública, para reorganizar o sistema escolar e para criar e gerenciar setores, como o Serviço de Música e Canto Orfeônico que era liderado por Villa-Lobos.[17]

Essa possível ausência demonstra que havia um acordo entre os intelectuais do Instituto de Educação do Rio de Janeiro e da Instrução Pública do Distrito Federal. Em outras palavras, pelo que parece, nem todos os catedráticos seguiam as regras estabelecidas para receber esse título. Nem mesmo os reconhecimentos recebidos no exterior, como o de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Nova York e o de Doutor em Leis Musicais pelo Occidental College de Los Angeles[18], podem justificar a ausência da tese, porque foram recebidos depois da Era Vargas, na década de 1950. Contudo, de maneira paradoxal, dentre outras funções do Maestro à frente do Serviço de Música e Canto Orfeônico, estava a análise do material produzido para se tornar um professor de música nas Escolas do Distrito Federal e no Instituto. Como pode ser observado nas cartas da Seção Correspondências do Museu Villa-Lobos, essas avaliações não eram somente meritocráticas, como aparece na carta escrita por Afrânio Peixoto já mencionada.[19] Assim como ele próprio era catedrático do Instituto sem escrever e defender uma tese.

Pelo que parece, mesmo sem a tese, a liderança pedagógica de Heitor Villa-Lobos tornou-se bastante conhecida pelo "Orfeão de Professores do Distrito Federal". O grupo orfeônico era formado pelos professores da Superintendência e pelos alunos que cantavam no Orfeão Artístico do Instituto de Educação (CONTIER, 1998), além dos integrantes do conjunto instrumental que o Maestro como Técnico e Regente ensaiava no prédio da Mariz e Barros, uma das poucas orquestras existentes na cidade do Rio de Janeiro. Como era conhecido, "O Orfeão de Professores" foi estrategicamente formado e quase sempre regido por Villa-Lobos para proporcionar aos docentes e professores em formação uma experiência orfeônica de excelência.

O Orfeão de Professores do Distrito Federal, por apresentar um repertório que abordava as diferentes culturas folclóricas brasileiras, era muito requisitado no Distrito

[17] Pelo Decreto 3.763, de 1 de fevereiro de 1932, Anísio Teixeira criou os serviços de Matrícula e Frequência Escolar, Classificação e Promoção de Alunos, Programas Escolares, Obras Sociais Escolares, Peri-escolares e Pós-escolares, Educação de Saúde e Higiene Escolar, Educação Física, Música e Canto Orfeônico, Ensino Secundário Geral e Profissional, Prédio e Aparelhamentos Escolares, Estatística e Cadastro, Expediente e Publicidade Administrativa, Pessoal e Arquivo e Contabilidade.

[18] Publicado no jornal "A Gazeta" de São Paulo em 30/9/57.

[19] Vide página 38.

Federal, em diferentes solenidades do Governo Federal, além de realizar muitas turnês pelas diferentes regiões, já que o Brasil de norte a sul era representado pelas canções. Na década de 1940, as canções cívicas faziam com que o conjunto recebesse subsídios do Governo Federal e de diferentes estados brasileiros, o que proporcionava expressivos cachês para seus integrantes (CONTIER, 1998). Tal fato gerava problemas no interior do Instituto, que ficava sem seus professores de Música e Canto Orfeônico (BRAGA, 2008).

Cabe destacar, que os professores de música do Instituto cantavam no Orfeão de Professores, mas dentre os alunos, eram selecionados apenas aqueles que faziam parte do Orfeão Artístico do Instituto de Educação, que era formado pelos discentes com as vozes mais afinadas, timbres bonitos e com a leitura musical já desenvolvida (BARRETO, 1938). Em outras palavras, o conjunto vocal não era um conjunto aberto para todos os discentes, era um grupo de cantores praticamente profissional. A nomenclatura Orfeão Artístico, pelo que parece, era uma maneira de não desvincular o grupo de alta performance do projeto num todo, pois não havia no grupo o perfil de um orfeão como os outros das demais instituições de ensino. Para Barreto, professora de Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação, o termo orfeão passou a ser empregado em diversos países, inclusive no Brasil, para determinar os conjuntos corais "escolares amadores de música, os quais, sem visar a propriamente um fim profissional de corista, interpretam de preferência composições musicais acessíveis em forma, gênero e textura." (BARRETO, 1938, p. 27)

O Orfeão Artístico do Instituto participava, junto com o Orfeão de Professores do Distrito Federal, de dois tipos de apresentações organizadas pela SEMA: os *Concertos Educativos* que eram apresentações didáticas bastante planejadas, compostas por peças musicais mais simples e acessíveis ao público infantil, acompanhadas por explicações, comentários e avaliações; e os *Concertos Sinfônicos Culturais*, com o objetivo de incentivar e aperfeiçoar a apreciação musical dos estudantes do Distrito Federal, nos quais eram realizadas "composições de músicos de séculos passados e de influência europeia, até os nossos compositores [brasileiros] atuais nos quais se revelam os caracteres específicos." (VILLA-LOBOS, 1946, p.514). Esse segundo modelo de concerto acabou estendendo-se em turnês por outros estados brasileiros: "as audições públicas e os espetáculos que congregavam centenas de pessoas e caracterizavam-se pela grandiloquência e pela pomposidade." (CONTIER, 1998. p. 33)

Sobre essas apresentações, Villa-Lobos no *Boletim Latino Americano de Música*, em 1946, relatou que na década de 1930, para avaliar o grau de compreensão dessas apresentações, do repertório executado, solicitavam-se ao público infantil suas impressões por

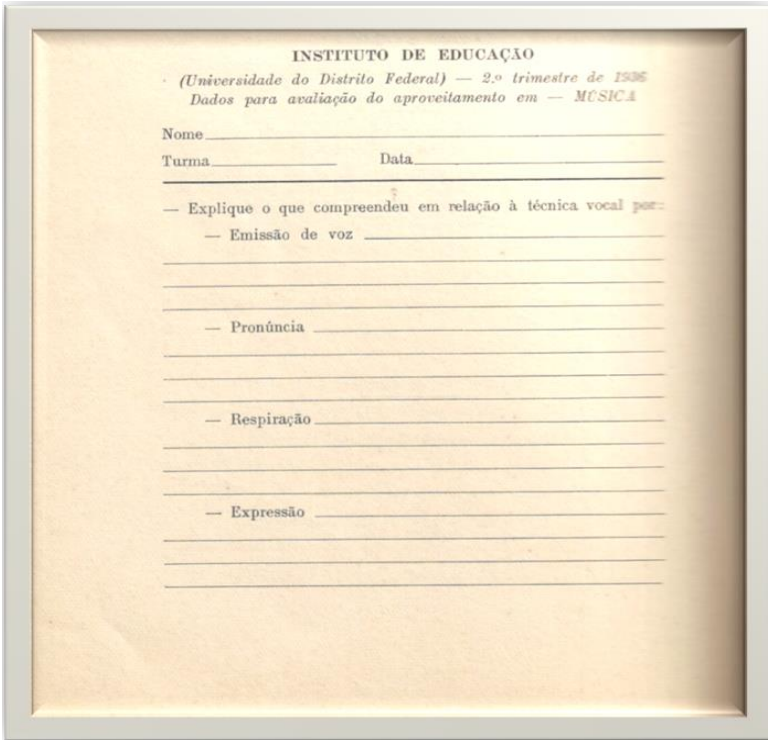
escrito, a fim de se aquilatar as reações provocadas por essas audições sobre o espírito das crianças. Outra medida tomada era enviar questionários "às famílias dos alunos, nos quais foram solicitadas as suas impressões sobre a influência do canto orfeônico nos hábitos e inclinações dos mesmos. Essa iniciativa teve a dupla finalidade de estender ao próprio lar da criança o interesse pelo canto orfeônico e de apurar, de uma maneira sensível, as conveniências dele decorrente" (VILLA-LOBOS, 1946, p.517).

Com outras perspectivas, diferentes dos *Concertos da Juventude*, a preparação dos *Concertos Sinfônicos Culturais* demandava mais ensaios e investimentos na performance, pois o repertório era composto por peças sofisticadas, de difícil execução, com prazos e intervalos de tempo curtos. Segundo o Maestro, pelo Orfeão de Professores do Distrito Federal:

> A par desses concertos educativos também foram realizados em 1933, outros de caráter cultural, com a série oficial de oito concertos históricos, onde foram apresentadas, entre outras obras clássicas, a Missa Papae Marcelli de Palestrina, e a grandiosa Missa Solemnis de Beethovem em execução integral e em primeira audição no Brasil – o que constituiu um grande esforço e uma bela vitória.
>
> No ano de 1935 a Superintendência de Educação Musical e Artística realizou onze concertos sinfônicos culturais, tendo encerrado a temporada com a execução da Missa de João Sebastião Bach, levada em primeira audição na América do Sul.
>
> Para o sucesso dessas realizações grandiosas já se fez sentir a valiosa colaboração prestada pelos alunos do Instituto – o que veio provar a eficiência de nossa organização. (VILLA-LOBOS, 1949 apud BRASIL, 1949, p. 24-25).

Os alunos que cantavam esse repertório mais complexo e denso, os membros do Orfeão Artístico, junto com os professores vinculados à SEMA, também eram avaliados, ou ao menos havia uma ficha de avaliação com esse fim – apesar desse fato não ser relatado por Villa-Lobos no *Boletim Latino Americano.* No Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro foram encontradas as fichas preparadas para avaliar estas atividades.

Figura 2. Instrumento de avaliação, primeira página



INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

*(Universidade do Distrito Federal) — 2.º trimestre de 1936*

*Dados para avaliação do aproveitamento em — MÚSICA*

Nome _____

Turma _____ Data _____

— Explique o que compreendeu em relação à técnica vocal por:

— Emissão de voz _____

— Pronúncia _____

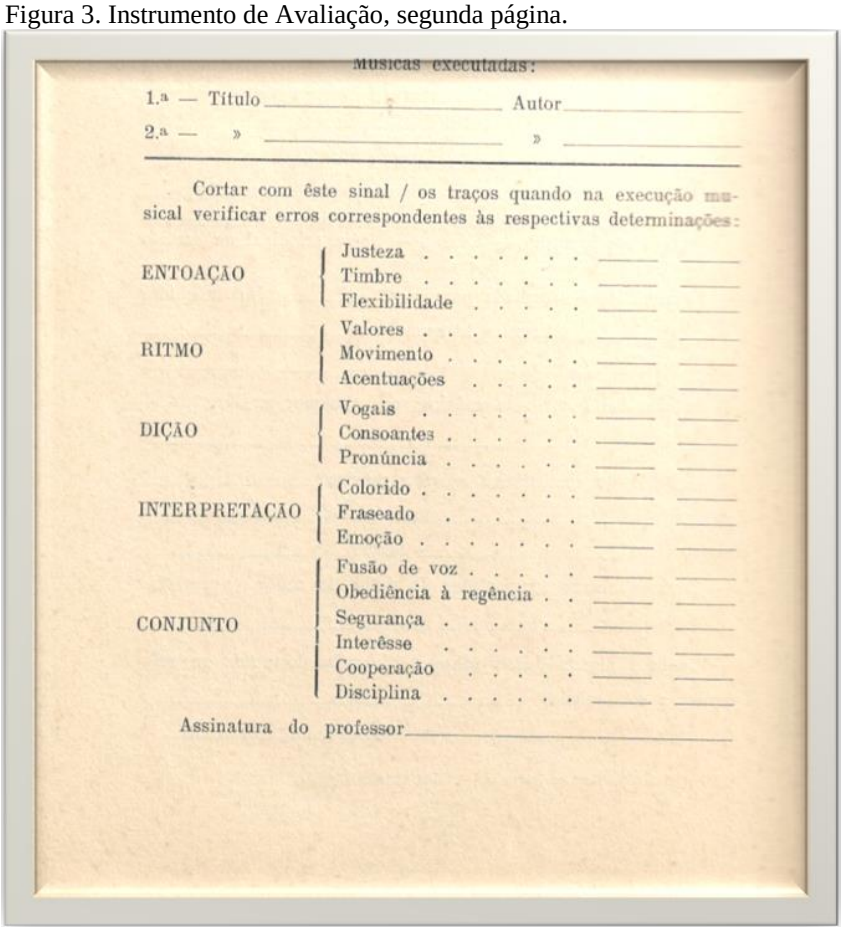
— Respiração _____

— Expressão _____

Fonte: Instrumento de avaliação (3º trimestre de 1936) – CEMI.

O cabeçalho indica que o instrumento de avaliação foi criado especificamente para o trabalho orfeônico no Instituto de Educação, ou seja, não era para a avaliação das professoras ligadas à SEMA, o foco eram os orfeonistas do Instituto. O primeiro tópico da ficha demonstra certa preocupação com o processo musical do aluno, um futuro professor que precisava ter alguns conceitos de técnica vocal bem claros para poder compreender as orientações do Maestro e de outros membros da equipe que coordenavam o trabalho. Esse documento indica uma exigência criteriosa de questões relacionadas com a performance musical. Pelo que parece, havia uma banca que realizava a avaliação. Talvez, Villa-Lobos não tenha querido mostrar as exigências que fazia aos seus orfeonistas mais qualificados do Instituto através do *Boletim Latino Americano de Música*, mas essas questões aparecem nos documentos encontrados no CEMI. Os professores formavam as bancas para avaliar a entoação, o ritmo, a dicção, a interpretação e o conjunto, conforme o instrumento de avaliação sinaliza na segunda página.

Figura 3. Instrumento de Avaliação, segunda página.



Músicas executadas:

1.ª — Título _____ Autor _____

2.ª — » _____ » _____

Cortar com êste sinal / os traços quando na execução musical verificar erros correspondentes às respectivas determinações:

| | | | |
|---|---|---|---|
| ENTOAÇÃO | Justeza | ____ | ____ |
| | Timbre | ____ | ____ |
| | Flexibilidade | ____ | ____ |
| RITMO | Valores | ____ | ____ |
| | Movimento | ____ | ____ |
| | Acentuações | ____ | ____ |
| DIÇÃO | Vogais | ____ | ____ |
| | Consoantes | ____ | ____ |
| | Pronúncia | ____ | ____ |
| INTERPRETAÇÃO | Colorido | ____ | ____ |
| | Fraseado | ____ | ____ |
| | Emoção | ____ | ____ |
| CONJUNTO | Fusão de voz | ____ | ____ |
| | Obediência à regência | ____ | ____ |
| | Segurança | ____ | ____ |
| | Interêsse | ____ | ____ |
| | Cooperação | ____ | ____ |
| | Disciplina | ____ | ____ |

Assinatura do professor _____

Fonte: Instrumento de Avaliação (3º trimestre de 1936) - CEMI

Heitor Villa-Lobos também trocava de lugar com outros docentes para avaliar de um ponto de escuta diferente a performance das alunas. Segundo Josefina Figueiredo Antunes, ser avaliada por ele era um momento de tensão, pois o Maestro era muito exigente nos ensaios. “Quando ele entrava no ensaio minha perna ficava trêmula, eu e minhas colegas temíamos qualquer vacilo na afinação e também no que os professores chamavam de califonia. Era a declamação da letra no ritmo justo, preciso.” José Vieira Brandão, conforme pode ser constatado na imagem que segue, era um músico que ajudava Villa-Lobos nesse processo auditivo de avaliação.

Figura 4. Ensaio no Instituto de Educação do Distrito Federal.

Fonte: Boletim Latino Americano de Música. Página 517.

Nessa imagem é possível ver Vieira Brandão à frente do Orfeão Artístico, sob a escuta atenta de Villa-Lobos. Uma prática comum entre os regentes, que muitas vezes abandonam a "batuta" e se colocam no lugar de ouvinte para avaliar o resultado final do conjunto. Como também, por outro lado, o Maestro observava o trabalho de um professor que o substituía, uma vez que sua vida artística também era bastante intensa, com compromissos no Brasil, na França e Estados Unidos. A ex-aluna Carolina Miguez Macedo contou que ele era muito exigente e valorizava a apresentação do grupo, pois gostava de falar e mostrar sua música.

> Não, na hora de cantar, na hora de fazer a música ele era muito rígido. Nós fomos também com ele para cantar o *Descobrimento do Brasil* na Rádio Tupi, ele nos convidou para cantar, mas nesse dia nós não cantamos, ele ficou tão decepcionado, porque fizeram uma entrevista com e ele e ele ficou crente que nessa entrevista ia fazer uma apresentação com o Orfeão dos Professores. Mas ficaram na falação, e o tempo no rádio é contadinho, e naquela ocasião era propaganda de lycra um tecido que senta, levanta e não machuca. Aí ele ganhou um corte de lycra. Eu me lembro dele, quando chegou onde estávamos, a decepção dele foi muito forte que ele pegou o corte de lycra, rasgou e disse: pra quê eu quero isso? Sem música não adianta falar.

Como indicam os relatos, mesmo tendo sido muito interessado na divulgação da educação musical, o Maestro não trabalhava regularmente com os alunos pensando somente nos processos de musicalização. As questões estéticas nas apresentações eram bastante

significativas. Sua presença era mais constante nos momentos de preparação das apresentações. Pelo que aparece no relato de Josefina Figueiredo Antunes, Villa-Lobos irritava-se rapidamente com as limitações musicais dos alunos, qualquer desafinação ou imprecisão rítmica era motivo para despertar sua ira.

> Olha, ele era muito exigente, mas muito amoroso, ele tinha duas qualidades, ele era explosivo, porque ele não suportava nada errado no Instituto, mas ele era também muito amoroso, muito carinhoso. Isso contribuiu muito, porque a gente que era mais de perto dele. Eu tinha medo, mas podíamos contar com ele, que ele era uma pessoa carinhosa, amorosa [...] Quando alguma coisa não estava certa, ele zangava, ficava muito irado, aí iam lá consolar ele. Então ele dizia: "Não quero mais saber de aluno e nem de ninguém". Aí depois iam atrás dele e voltava humilde pra fazer algum trabalho.

Nesse momento, é possível perceber que Villa-Lobos pertenceu à categoria que Rosa Fuks chama de "educadores musicais mais ativos", que são geralmente vistos pela gestão da escola como "professores que orientam a sua prática de tal forma que dela resulta uma tensão com o interesse da escola, e podem ser rotulados como agitadores" (FUKS, 1991, p. 34). Isso, em prol das conquistas performáticas que provavam a eficácia da organização do Maestro para a sociedade republicana do Distrito Federal, porém essas grandes apresentações não eram tão bem vistas pelos gestores do Instituto. As atividades externas do conjunto musical de ponta da escola da Mariz e Barros, com o Orfeão de Professores do Distrito Federal, geravam transtornos em vários segmentos do Instituto, principalmente no contexto das primeiras séries de escolarização. Nos escritos de Orminda Marques, diretora da Escola Primária da instituição, no livro de correspondências, é constante o relato dos problemas administrativos e de cunho pedagógico que os compromissos do conjunto musical geravam. A educadora destacava, na rotina da escola, as dificuldades que os seus planejamentos enfrentavam por conta dos eventos de Villa-Lobos, que arrebanhavam as alunas do curso de formação de professores e as professoras de música ligadas à SEMA, da escola primária.

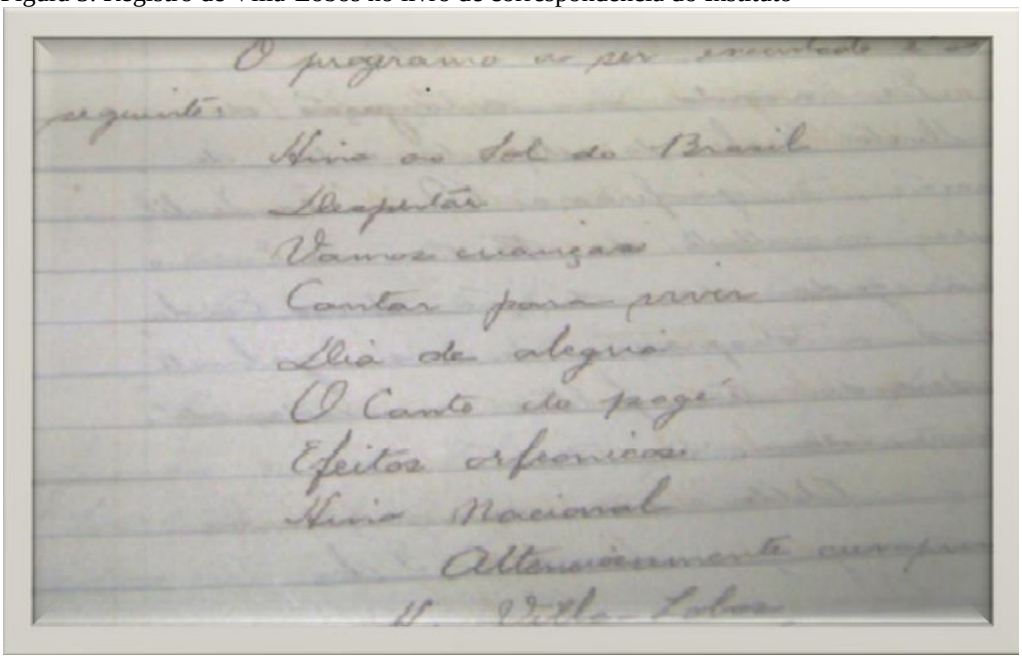
Em 1933, Orminda Marques escreveu sobre o transtorno com a ausência das docentes, que eram levadas para as atividades musicais fora da instituição: "em dias já repetidos deixa de comparecer a professora de música por determinação do Chefe de Serviço – Maestro Heitor Villa-Lobos, sem que tenha a Escola elementos para atender esses casos extraordinários."[20] Nessa sentido, Rosa Maria Souza Braga, no seu estudo sobre a legitimação de Orminda Marques no campo educacional, afirma que:

[20] Livro de Correspondências – ofício exp. nº 23 de 3/06/1933 – CEMI.

> [...] tais procedimentos dificultavam a rotina da escola elementar, obrigando a educadora a efetuar mudanças que não estavam previstas. Além desse problema, ela também relatava a Lourenço Filho que as professoras de música iam à Escola Primária somente para assinar o ponto, e não davam aulas. Menciona ainda que elas tinham essas condutas orientadas pelo maestro Heitor Villa-Lobos. (BRAGA, 2008, p. 54)

Por um lado, os escritos de Orminda indicam que no cotidiano da escola, na década de 1930, havia um constante conflito para administrar as aulas de Música e os projetos orfeônicos de Heitor Villa-Lobos dentro do Instituto, sem ir de encontro aos projetos educacionais de Getúlio Vargas. Por outro, o Maestro compensava a liberação das professoras que cantavam no Orfeão de Professores, pois a diretora mesmo menciona a abrangência do projeto dentro da instituição, ao relatar que, no dia 13 de dezembro de 1933, houve um evento com o Orfeão Geral do Instituto, coordenado pelo Maestro, "uma profícua demonstração de canto orfeônico que contou com trezentos e oitenta e sete alunos da Escola Primária."[21]

Figura 5. Registro de Villa-Lobos no livro de correspondência do Instituto




Fonte: Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (CEMI).

Apesar das divergências, o Maestro, algumas vezes, contava com o apoio de Orminda Marques para seus trabalhos no Orfeão Geral do Instituto, composto de crianças da Escola Primária da instituição, como pode ser constatado no mesmo livro em que estão registradas as reclamações da gestora. Provavelmente, ela fazia isso porque até mesmo os seus superiores apoiavam o projeto musical-pedagógico de Villa-Lobos. Por exemplo, está registrado no dia

[21] Livro de Correspondência – ofício exp. nº 8 de 23/03/1936 – CEMI.

24 de agosto de 1934 o repertório indicado por Villa-Lobos para a comemoração do dia da pátria.

Os documentos indicam que o Maestro era bastante aplaudido por sua comunidade escolar, principalmente, pela organização do canto coletivo das comemorações escolares e rituais cívicos. Porém, parece que Villa-Lobos conscientizou-se que os cursos do Instituto e as atividades da SEMA não eram suficientes para dar conta do grande número de professores que procuravam a formação pedagógica para ministrar aulas de Canto Orfeônico por todo país. Ao mesmo tempo, o projeto carecia de muitos docentes para atender a amplitude dos fins políticos e musicais. Então, em 1942, Villa-Lobos fez uso do seu crescimento. Consciente de sua notoriedade, seu trânsito no meio das autoridades instituídas na Era Vargas e principalmente do seu prestígio com o Ministro Gustavo Capanema, levou ao governo a necessidade da criação de um órgão federal exclusivamente dedicado ao canto orfeônico (CHERNAVSKY, 2003).

O Maestro queria que a instituição tivesse controle da formação dos professores legalmente habilitados para atuar em todo território nacional. Assim, o Governo Federal, através do Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942, estabelece o funcionamento do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), criado pelo Ministério da Educação e Saúde e subordinado ao Departamento Nacional de Educação. Segundo o referido Decreto-Lei, cabia à instituição:

> a) Formar candidatos para magistério do canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário;
> b) Estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devam presidir ao ensino do canto orfeônico em todo o país;
> c) Realizar pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado expressões legítimas de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;
> d) Promover, com a cooperação técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação em discos do canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país (BRASIL, 1942).

Conforme o documento, para Villa-Lobos, o principal foco da instituição estava voltado para a formação de professores nos diferentes segmentos da educação, a fixação de um estatuto de ensino, a fiscalização do perfeito cumprimento do mesmo e a produção de material didático, no caso partituras e gravações. O Maestro, por meio do CNCO, formulou as diretrizes para o ensino do Canto Orfeônico em todas as escolas brasileiras, inclusive para as

Escolas de Formação de Professores, com base no seu trabalho realizado no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Para Chernavsky (2003), foi a partir desse documento que Villa-Lobos consolidou o seu lugar de destaque no ensino de Canto Orfeônico no país, possibilitando a presença de suas ideias em parte significativa dos recursos didáticos da disciplina.

Entretanto, o "oficial mentor" do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o ministro Capanema, tinha uma visão restrita quanto à finalidade do Canto Orfeônico, visto que só objetivava uma das finalidades do projeto, a educação cívica. Na carta ao Presidente Getúlio Vargas, que segue citada, em nenhum momento o Ministro da República Gustavo Capanema demonstra preocupação com a formação artístico-musical da nação.

> Sr. Presidente:[22]
>
> A educação cívica da juventude tem, no canto orfeônico, um de seus meios mais adequados.
>
> Por isso, deverá esta prática educativa tornar-se obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino primário e nos de grau secundário.
>
> É de considerar que a Juventude Brasileira não poderá dar expressão viva e comunicativa às suas festas solenidades sem o canto patriótico e de músicas populares.
>
> Por meio do canto, não só se tornam sólidos os vínculos de unidade moral dentro da Juventude Brasileira, mas ainda pode ela conseguir exercer, nas famílias e no meio do povo, uma forte influência cívica, criadora de entusiasmo, de coragem, de esperança, de fidelidade.
>
> Como, porém ensinar o canto orfeônico, dirigir a sua prática de maneira constante, por todo país, nos estabelecimentos de ensino em que estudem crianças e adolescentes?
>
> Somente por meio de um corpo de professores devidamente preparados.
>
> O projeto de decreto-lei, que ora tenho a honra de submeter à consideração de V. Excia., lança as bases de uma nova instituição federal de ensino, O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que deverá ser não somente nosso estabelecimento padrão da didática do canto orfeônico, mas também o centro de pesquisa e de orientação destinado a indicar a forma legitimada de que se deverão revestir os cantos patrióticos e populares nas escolas brasileiras.
>
> Persuadido de que as medidas ora propostas ao juízo seguro de V. Excia. concorrerão de modo decisivo, para dar maior vida à organização da Juventude Brasileira, e maior fervor à formação cívica das crianças e adolescentes de nosso país, apresento-lhe os meus protestos de constante estima e de cordial respeito.
>
> Gustavo Capanema

Mesmo com esse conflito de propostas, ou diferentes destaques de objetivos, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, sob a direção do Maestro, tornou-se um estabelecimento especializado na formação de professores de música para atuação nas escolas. Uma instituição, um modelo padrão a ser rigorosamente seguido por outros conservatórios com a mesma finalidade. A liderança do Conservatório foi de força tamanha

[22] Documento datado de 3 de agosto de 1942, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – CG g1942.05.12/2

que chegou ao ponto de na formação de todos os educadores musicais que ministravam a disciplina Canto Orfeônico, em escolas dos diferentes estados brasileiros, se deveria fazer constar em seus diplomas que esses eram equiparados ou reconhecidos, por meio de inspeção federal, aos certificados da instituição. A existência do CNCO possibilitou uma organizada implantação da disciplina nas diferentes regiões do país.

Revendo algumas das fontes que encontrei no CEMI, percebi que justamente esse período de implantação do Conservatório Nacional de Canto coincide com a ausência do nome do Maestro nessas fontes documentais dos trabalhos internos de rotina do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. As atividades que aparecem relacionadas a Villa-Lobos são apenas vinculadas aos programas das concentrações orfeônicas e às apresentações do Orfeão Artístico do Instituto, nas vezes que cantou com o Orfeão de Professores do Distrito Federal. Em outras palavras, o CNCO passou a exigir dele mais tempo como gestor do projeto orfeônico em âmbito nacional.

Em poucos anos foram fundados conservatórios oficiais que seguiram esse mesmo modelo em outros estados brasileiros: o Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, datado de 1947, que funcionou no Instituto Musical São Paulo situado na capital paulista; também no estado de São Paulo, o Conservatório de Canto Orfeônico "Maestro Julião", criado em 1950, em Campinas, que utilizava as dependências do Conservatório "Carlos Gomes"; no mesmo ano surgiu o Conservatório Baiano de Canto Orfeônico, em Salvador; o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo, fundado em 1951, que foi criado como fruto do Curso de Especialização de Professores de Canto Orfeônico existente desde 1949, ligado ao Instituto Caetano de Campos, na cidade São Paulo; em 1956, se deu a criação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná.

Com a extinção da SEMA e a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e seus equivalentes, o Orfeão de Professores ficou mais distante do Instituto e ligado diretamente às atividades do Conservatório. O que talvez explique o motivo de Villa-Lobos distanciar-se do curso de formação docente da escola no prédio da Mariz e Barros. Seu nome nos documentos torna-se menos constante nas atividades no interior da instituição, mas as participações dos alunos nas concentrações orfeônicas no Distrito Federal continuaram sendo gerenciadas pelo Maestro. Fato que fazia a dinâmica da disciplina continuar, de alguma maneira, vinculada a suas ideias políticas por meio do repertório. Segundo Carolina Miguez Macedo:

> Villa-Lobos quando fazia as reuniões com os docentes no Centro de Coordenação [...], isso já era lá na Urca, na mesma sala que tinha o ensaio do nosso Orfeão, de nós professores, eu não era mais aluna, ele já não fazia questão da pedagogia. Ele dizia que era o ensaio do repertório que dava resultado. Ele dizia, repetia muito, ele não abria mesmo mão das músicas. Se não já pensou que confusão no dia do concerto cívico no estádio?

Talvez por esse motivo, dentre as ações do músico como diretor do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, na intenção de retomar a unidade pedagógica do projeto, escreveu a portaria que se tornou ministerial, de número 300, publicada em 7 de maio de 1946, que foi bastante inspirada no seu trabalho no Instituto de Educação do Distrito Federal, contemplando as finalidades, o cronograma das aulas práticas e coletivas e os conteúdos que deveriam ser trabalhados pelas escolas normais de todo país. O documento foi chamado de "Instruções e Unidades Didáticas do Ensino de Canto Orfeônico no Curso de Normal". Em outras palavras, mesmo ausente fisicamente, de certa forma, Villa-Lobos estava presente por meio da portaria. O primeiro tópico do documento expunha as finalidades do Canto Orfeônico para o curso de formação de professores. Segundo o documento, a disciplina em questão tinha as seguintes finalidades:

> A) Estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto.
> B) Propiciar a educação do caráter em relação á vida social por intermédio da música viva.
> C) Incutir o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar.
> D) Despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas.
> E) Promover a confraternização entre os escolares.
> F) Manter a interpretação justa dos hinos oficiais entre os escolares (VILLA-LOBOS, 1946, p. 555).

As finalidades indicam o enfoque na questão da coletividade, no sentimento de pertença. Do mesmo modo, essa cultura musical escolar operava com uma preocupação constante de certo refinamento do gosto pela arte, no qual a educação tomava conotações semelhantes as dos países europeus, onde o estudo, o ser civilizado, estava vinculado à compreensão, formação e à consolidação da identidade nacional, da "comunidade imaginada" (ANDERSON, 2008).

O documento também fomenta as "Aulas Práticas e Coletivas para o Ensino e Formação de Professores" com conjuntos de alunos da 1ª e 2ª séries reunidas. Ou seja, dessa forma, os alunos musicalmente mais talentosos - que no caso do Instituto cantavam no Orfeão Artístico, nessa época já batizado como Orfeão Carlos Gomes - também precisavam praticar o Canto Orfeônico com as crianças da Escola Primária. Assim, o documento em foco sinaliza

um enfático direcionamento na questão prática de ensino do Canto Orfeônico. Uma característica bem peculiar do Instituto, pelo destaque e divulgação do conceito de prática de ensino que os pensadores da Nova Escola colheram dos professores do Teachers College, Universidade de Columbia (VIDAL, 2001).

Nessa portaria, Heitor Villa-Lobos organizou as unidades didáticas do 1º ano da seguinte maneira:

> I – Recapitulação da matéria dada no ensino ginasial
> II – Experiência para encontrar o mínimo de capacidade musical. (individual e coletiva)
> III – Recapitulação dos quatro hinos oficias.
> IV – Recapitulação dos pontos essenciais das finalidades do ensino de canto orfeônico e da disciplina orfeônica.
> V – Exercícios de Manossolfa simples e desenvolvido, para desenvolvimento e conservação da consciência do som e do ritmo.
> VI – Exercícios sobre melodias fáceis reproduzidas por meio do manossolfa, e realizados pelos alunos.
> VII – Leitura à primeira vista de solfejos orfeônicos.
> VIII – Aplicação de canções escolares desde o nível pré-primário até o secundário, a uma e duas vozes (VILLA-LOBOS, 1946, p. 555)

Esse documento indica que Villa-Lobos colocava os hinos oficiais no mesmo patamar dos aspectos teóricos, como algo já conhecido, pois abre ambos os tópicos, 1 e 3 do 1º ano, com o termo "recapitular", utilizado para a revisão dos conteúdos. Assim, o Maestro parece negar alguns métodos, na esfera dos conteúdos que, nas primeiras décadas do século XX, já existiam. Apesar de pouco difundidos e mal utilizados, esses métodos se constituíam num corpo teórico musical específico para as escolas normais, que abordavam as especificidades da música como uma arte que possui uma linguagem própria de escrita e leitura (JÚNIOR, 2005).

O programa do Maestro para a formação docente, pensado e implantado na década de 1940, partia do princípio que as professorandas já tinham experimentado o Canto Orfeônico no ginásio, pelo fato de ser uma disciplina obrigatória desde 1931. Isso posto, os aspectos teóricos - tais como: notação musical, claves, figuras rítmicas, compasso, ponto de aumento, Escalas, Graus, Sinais de Alteração, Fermata e Suspensão, Intervalos, Modos, Armaduras de Clave – não precisavam ser ensinados, apenas revistos, o que devia fazer muitos alunos não conseguirem transitar nas aulas de música com facilidade. Talvez os alunos do Orfeão Carlos Gomes não encontrassem dificuldades por já estarem acostumados com leituras de peças corais mais sofisticadas.

As unidades de didáticas do 2º ano do curso normal foram organizadas pelo educador musical brasileiro, à frente do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, da seguinte forma:

> I – Conhecimento do programa oficial do ensino de canto orfeônico nas escolas do pré-primário ao ginasial.
> II – Métodos e processos para aplicar certos pontos elementares do ensino de canto orfeônico em classe, sem prejuízo do ensino da matéria de cultura geral no horário escolar.
> III – Como fazer os alunos cantarem os quatro hinos oficias.
> IV – Como ensinar uma canção fácil, por audição, aos alunos que possuírem capacidade musical.
> V – Como aplicar o manossolfa para efeito da disciplina na classe.
> Nota – o ponto Nº 3, do 2º ano não compreende propriamente o ensino de canto orfeônico, porém a maneira de fazer os alunos entoarem corretamente os hinos oficiais. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 555)

O conteúdo teórico da música como linguagem não é abordado no segundo ano, nem mesmo como recapitulação, conforme a portaria, mas isso não pode ser entendido como uma ausência constante na formação de professores. Esse rumo foi fruto de uma mudança de direcionamento, pois anteriormente, nas duas primeiras décadas do século XX, já existiam vários livros de teoria musical para a escola normal. Dentre outros: "a obra de João Gomes Junior, *Aulas de Música*, e a de Fabiano Lozano, *Alegria das Escolas*, que em 1955 contava com a 132ª edição, sendo a 1ª edição de 1926." (JÚNIOR, 2005)

Assim, esses educadores com formação na escola normal, em sua maioria, não eram regentes ou compositores, e nem era objetivo do curso torná-los profissionais da música ou mesmo educadores musicais especializados; o canto orfeônico no curso de formação de professores traria a possibilidade de uma formação pedagógica que poderia ser útil inicialmente para ajudar os educadores musicais formados pela antiga SEMA, ou pelo CNCO e, para os mais talentosos musicalmente, uma experiência artística rebuscada.

A nota no final do programa destaca que o 3º tópico do 2º ano do programa do Canto Orfeônico para as professorandas, relacionado aos hinos oficiais, não é uma questão pedagógica do Canto Orfeônico, pois não era uma questão musical "pedagógica", "porém a maneira de fazer os alunos entoarem corretamente os hinos oficiais." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 555). É preciso considerar que esse decreto foi publicado em 1946, um ano após o termino do Estado Novo. Possivelmente, nesta fase, o Maestro encontrava-se menos voltado para os objetivos da educação cívico-musical, por não desfrutar mais da cobertura e da força do Estado Novo. Então, o documento insinua que o educador musical - responsável pelo projeto orfeônico, regente do Orfeão Artístico do Instituto -, naquele momento, estava destacando as abordagens pedagógicas do projeto e as práticas musicais e, de certa forma, não estava mais tão vinculado à ideologia nacionalista da ditadura de Getúlio Vargas, que havia chegado ao fim.

Ao registrar no documento "Qualquer outro conjunto que se faça necessário na vida escolar será realizado extra-classe." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 555). Villa-Lobos mostra uma suposta mudança de postura sobre a movimentação que, de modo geral, o Canto Orfeônico causava nas escolas. Em 1933, ele havia gerado bastante transtorno no Instituto, tirando professores e alunos das salas no horário das aulas (BRAGA, 2008). Em 1935, ele já parecia ter mudado um pouco, avisava à diretora da Escola Primária do Instituto, Orminda Marques, as alterações na rotina. No livro de correspondência institucional ele escrevia: "Comunico-vos, para os devidos fins, que a professora Especializada em Musica e Canto Orfeônico Heloisa Pavão, ficará à disposição desta Superintendência de 17 outubro a 30 de novembro, [...] sem prejuízo do horário da escola que dirigis." [23] E, no programa de Canto orfeônico para formação de professores, em 1946, ele destaca a necessidade da flexibilidade que o professor de música precisa ter dentro das comunidades escolares.

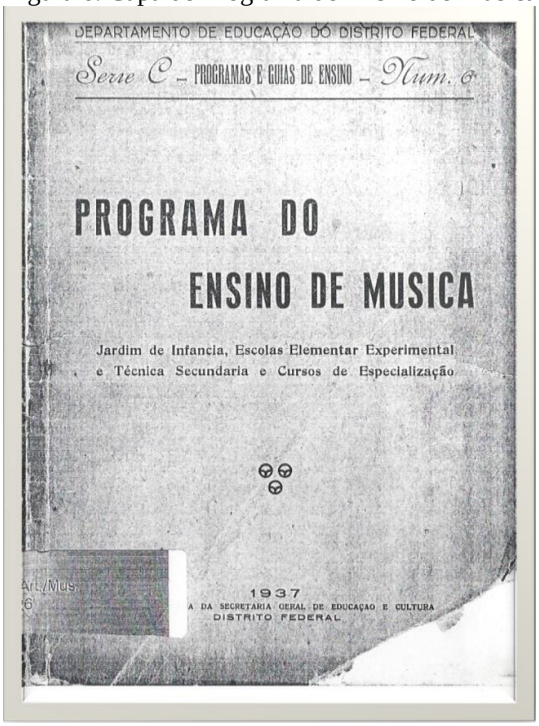
A formação de professores no Instituto de Educação não se limitava a oferecer somente os cursos gerais para a formação docente que apenas perpassava pelo canto orfeônico, havia também os cursos de especialização para o curso primário, que tinham como objetivo aprofundar os saberes dos docentes numa área específica, em um ano. Eram oferecidos cursos de especialização em Saúde, Desenho e Artes Aplicadas, Música, Educação Física, e Jardim da Infância (VIDAL, 2001). Assim, é possível entender que a composição do Orfeão Carlos Gomes e as aulas de Música e Canto Orfeônico no Instituto eram diferenciadas das outras escolas por ter, dentre seus cursos, a formação de professores especializados em música.

No ofício de número 3 da Universidade do Distrito Federal, com data de 15 de agosto de 1938, consta a listagem dos professores contratados para ministrar aulas na especialização em música do Instituto. Heitor Villa-Lobos, que já era professor da casa, para ministrar as aulas de Canto Orfeônico e Prática de Regência; Oscar Lorenzo Fernandez para as aulas de Teoria Geral da Música; José Vieira Brandão como docente de Repertório Escolar; José Cândido Andrade Muricy como professor de História da Música; esses nomes eram bastante solicitados na música erudita no século passado, talvez por esse motivo houvesse outros docentes para a mesma disciplina. Com a designação de professores assistentes do curso foram admitidos: Arnaldo de Azevedo Estrela para Teoria Geral da Música; Francisco Albuquerque da Costa para cadeira de Canto Orfeônico e Prática de Regência; e Miguel Daddario para Ciências Físicas e Biológicas ligadas à música.[24]

[23] Livro de Correspondências – ofício exp. nº 24 de 17/010/1935 – CEMI.
[24] Departamento de educação do Distrito Federal. Ofício Número 3 de 1938 – CEMI

Os Orfeões e o Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico do Instituto eram uma referência de qualidade para o Distrito Federal, e tinham como um dos seus focos o bom desenvolvimento da música nas escolas primárias e secundárias. Em outras palavras, as vozes e as músicas do Instituto nesses cursos eram empregadas para reverberar e dar prosseguimento à transformação do ensino da música. Nesse sentido, em 1946, o Maestro afirmou: "Há cerca de doze anos, empreendemos no Brasil uma reforma completa no ensino da música, em que visávamos precisamente evitar falsos valores." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 496). O registro dessa nova maneira de educar musicalmente está em um documento, o *"Programa do Ensino da Música",* formulado pelo músico brasileiro quando estava à frente da SEMA. [25] Tal documento foi escrito em 1934 e publicado em 1937 pelo Departamento de Educação do Distrito Federal, na série C – programas e guias de Ensino – Número 6.

Figura 6. Capa do Programa do Ensino de Música



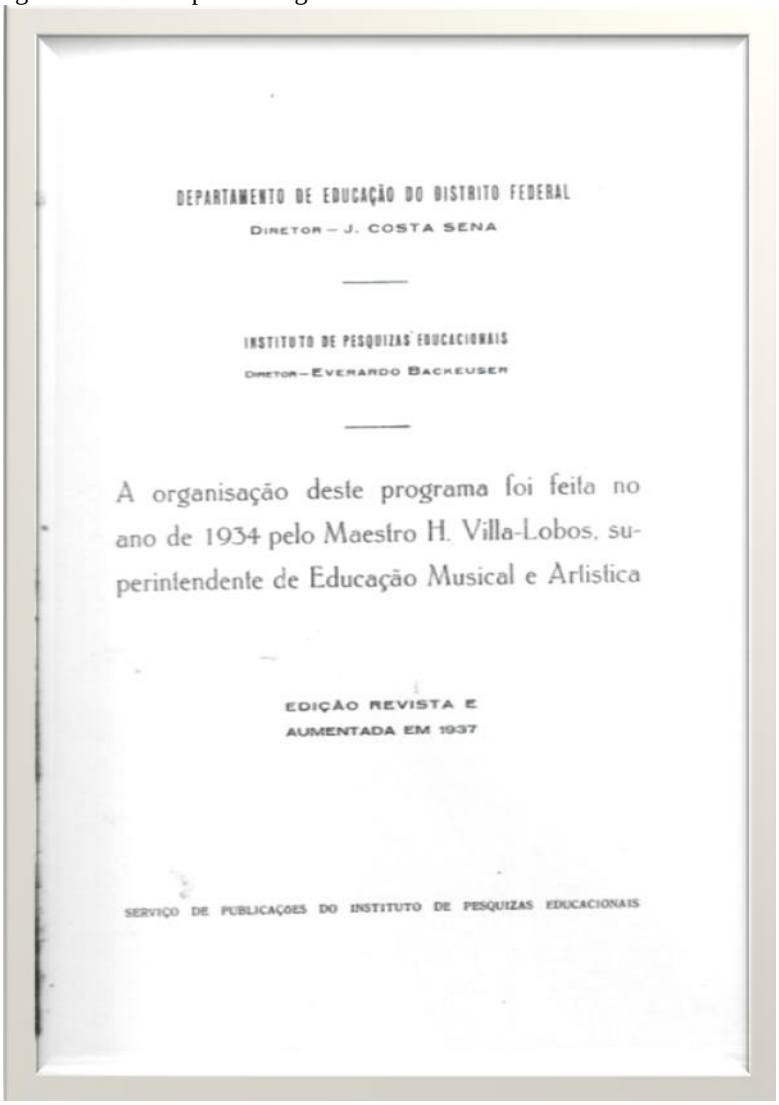

Fonte: Capa do Programa do Ensino de Música – 1937. Arquivo do Museu Villa-Lobos

Nesse documento, o Maestro abre o texto falando sobre a importância da formação docente. Na primeira frase afirma: "tive, como primeiros cuidados, a especialização e aperfeiçoamento do magistério" (VILLA-LOBOS, 1937) e aborda as finalidades do canto coletivo, na perspectiva do orfeonismo brasileiro, com destaque em três aspectos

[25] 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.

fundamentais: a) Disciplina; b) Educação Cívica; e c) Educação Artística. Em outras palavras, o Maestro sinaliza suas intenções como mentor do projeto e líder do Serviço de Educação Musical e Artística e, ao mesmo tempo, sinaliza para seus cantores-alunos como deveriam, em sala de aula, fazer essa abordagem tripla.

Figura 7. Contracapa do Programa do Ensino de Música




Fonte: Contracapa do Programa do Ensino de Música – 1937. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Primeiramente, Villa-Lobos objetivava que as práticas orfeônicas desenvolvidas pelos docentes 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 ambiente de respeito e consciência da importância do silêncio para produção. Assim, é possível perceber que as aulas de Música e Canto Orfeônico, o Orfeão Artístico e o Orfeão Geral, instituído em 1931, "visava[m]

transmitir o ideal de disciplina, que se tornou uma meta para Villa-Lobos e todos os intelectuais envolvidos diretamente com essa proposta." (CONTIER, 1998, p. 33). Nas palavras de Villa-Lobos (1937, p. 9) a *Disciplina* envolvia:

> Atitude dos orfeonistas, exercícios de respiração; entoação de acordes com vogais e efeitos de timbres: manossolfa; saudação orfeônica; seleção 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. [...] e que assistem em silêncio a um outro grupo de alunos que recebem a aplicação e apuração das outras partes melódicas que constituem a música em preparo

O Maestro investia na *Disciplina*, pois acreditava que tal procedimento era fundamental, tendo em vista 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 Sarmento (1942, p. 34 apud VILLA-LOBOS, 1977) 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".

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, consentido e adotado 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, o corte das frases, o encerramento, entre outros aspectos. 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 cantores em seus lugares e para mantê-los bem

comportados. Assim, conforme Contier (1998), o Orfeão Artístico do Instituto que se apresentava juntamente com o Orfeão de Professores do Distrito Federal, era um modelo a ser seguido por todos os docentes das instituições educacionais.

Também no "*Programa do Ensino da Música*" Villa-Lobos escreve sobre a segunda finalidade do Canto Orfeônico, o *Civismo*. Segundo o Maestro:

> Civismo (Educação Cívica) – Exortação aos alunos, acentuando-lhes a idéia 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 (VILLA-LOBOS, 1937, p. 9)

Sobre o *civismo*, a segunda finalidade do canto orfeônico brasileiro, Villa-Lobos supunha que os professores deveriam estimular 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, seriam 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." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 496)

Como educador musical, entendia que as demonstrações cívico-orfeônicas, nas quais os conjuntos de canto coletivo do Instituto de Educação do Rio de Janeiro participavam, não tinham caráter recreativo. Villa-Lobos pretendia contribuir para a formação cívica coletiva de grandes massas já que:

> Elas visam a 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 (VILLA-LOBOS, 1937, p. 40-41).

Entretanto, em outro documento, no Programa de Canto Orfeônico da Escola Normal, formulado após o final do Estado Novo, o Maestro menciona que os quatro hinos oficiais "não compreende[m] propriamente o ensino de canto orfeônico, porém a maneira de fazer os alunos entoarem corretamente os hinos oficiais." (VILLA-LOBOS, 1937, p. 555). Em outras palavras, o civismo depois de 1945 não era mais tão relevante nas práticas orfeônicas, como foi na formação dos professores que estavam na implantação do projeto pedagógico-musical, na década de 1930.

Na formulação do *Programa do Ensino da Música*, Villa-Lobos estabelece a *Educação Artística* como terceira finalidade: a "seleção, classificação e colocação das vozes; técnica orfeônica; conhecimentos de teoria aplicada; audições escolares parciais e em conjunto." (VILLA-LOBOS, 1937, p. 9). A classificação e colocação das vozes era o processo prático de selecioná-las, dividindo os alunos em grupos, segundo o timbre, extensão e intensidade dos sons. Ceição Barros Barreto, professora de Canto Orfeônico, explicou, no seu livro escrito sobre o Canto Orfeônico para normalistas, que para a boa estruturação de qualquer orfeão é fundamental a seleção e classificação das vozes:

> A classificação além de visar melhor e mais adequada interpretação musical, orienta o estudo do canto, facilitando o emprego de técnica vocal apropriada, evitando deste modo alterações nos órgãos de fonação, com prejuízos às vezes insanáveis.
> Basea-se a classificação de vozes numa seleção determinada por características especiais, que varia de indivíduo a indivíduo e que se relaciona com as diferenças de sexo, conformação física, evolução biológica definida nas fases da infância, adolescência, idade adulta ou velhice. (BARRETO, 1938, p.76)

Para o processo de seleção das vozes dos alunos, o Maestro orientava, entre os orfeões, era necessário separar afinados e desafinados, direcionando esses últimos a escutarem atentos os alunos bem entoados, pois a simples apreciação de um bom conjunto vocal, como o Orfeão Artístico do Instituto, era uma ferramenta eficaz para aquisição, num curto espaço de tempo, de adjetivos necessários para projeção afinada e clara da voz (VILLA-LOBOS, 1946, p. 496). Nesse âmbito da Educação Artística, 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". Nesse sentido, na perspectiva teórica, os professores deveriam aplicar somente de maneira rudimentar o que o programa determinava, por meio do manossolfa (VILLA-LOBOS, 1937).

Figura 8. Yuco Lindberg no bailado *Amazonas*

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. Boletim Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro, abr.1946, p. 515.

A Educação Artística nas práticas pedagógicas musicais de Villa-Lobos não se limitou às questões do ensino da música, incluía as outras linguagens artísticas, contemplando as artes de maneira ampla. Segundo o Maestro, a dança era a arte que mais se aproximava da música no projeto. Por exemplo, no bailado *Amazonas* havia integração de diferentes linguagens artísticas, em 1933.

Como aparece nesta imagem, a música era articulada com as outras modalidades artísticas, consideradas relevantes por Villa-Lobos. Aconteciam atividades de artes visuais no planejamento, produção e confecção de cenários de palcos e de figurinos utilizados pelos alunos-cantores das apresentações escolares. As artes cênicas eram presentes por meio das danças e coreografias que o bailado *Amazonas*, preparado pelos alunos do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, demandavam para apresentação ao público carioca.

As apresentações do Orfeão do Instituto de Educação do Rio de Janeiro eram, mais vezes, acompanhadas de produções cênicas, que eram classificadas por Villa-Lobos como de caráter populares ou de caráter clássico. As obras artísticas categorizadas pelo Maestro como populares são ligadas aos contextos e temas folclóricos, à cultura africana e à indígena, como no caso do bailado *Amazonas*. Sobre a relação da dança como uma linguagem artística e sua forte aproximação com a música, o educador musical brasileiro escreveu:

> 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. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 515)

Ermelinda Paz (1989), também afirma que as artes cênicas no ambiente escolar também foram contempladas no projeto villalobiano. Houve no momento inicial o objetivo de formação do verdadeiro público de teatro. A musicóloga afirma que o foco não era o de formar artistas de teatro, nem de encorajar 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 Orfeão do Instituto, houve a propagação dos ideais nacionalistas, o mesmo também acontecia nas apresentações teatrais feitas pelos alunos para seus pais e familiares.

É justo destacar que o projeto pedagógico musical de Villa-Lobos também era inclusivo. Além de apresentações do Orfeão para deficientes, o Maestro escreveu uma programação para "escolas de cegos". Que previa, para o Jardim da Infância, "recreação rítmica individual e coletiva com brinquedos, pequenos instrumentos de percussão, historietas e palestras sobre os sons da natureza do Brasil. [...] ensaios pedagógicos [...] Adições de discos ou rádio." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 557). E, para as séries seguintes, a aplicação do Braille no conhecimento das notas e outros elementos da música, como por exemplo: o conhecimento dos instrumentos musicais por articulação de diferentes sentidos, como o tato.

Assim, constato que o Orfeão Artístico do Instituto transitava pelas diferentes finalidades e propostas do projeto orfeônico, que ultrapassavam os espaços do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. O conjunto parece afinado, em muitos aspectos, com os anseios dos defensores da presença da Música no currículo da escola primária e secundária no século XX, conectado à disciplina, à Educação Cívica e à Educação Artística. O ensino prático do canto coletivo no Instituto apresentava-se como uma forma moderna de alcançar a socialização do pensamento educacional da época e dos signatários que atuavam no Distrito Federal, uma vez que focalizava tanto o trabalho em equipe como a construção da identidade nacional.

Ou seja, o Orfeão, pelo que parece, contribuía com uma formação docente compatível com as propostas pedagógicas e musicais dos diferentes níveis de ensino, gerando um

sincronismo no sistema. Isso, na mesma perspectiva do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, que buscou institucionalização orgânica da educação que "ressalta a importância de um poder estatal forte, mediador dos conflitos e promotor da igualdade, capaz de livrar o país dos vícios do passado e manter sob controle o processo de modernização em curso." (XAVIER, 2003, v. 1, p. 13)

Porém, como já foi mencionado, com o crescimento do projeto, a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1942, percebe-se um afastamento do Maestro do Instituto. Doravante, há poucos documentos no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro que versam sobre a atuação de Villa-Lobos diretamente no Instituto. No acervo do museu Villa-Lobos também não foram encontrados documentos sobre o trabalho do educador musical no Instituto desse período, no ano seguinte à formação do Conservatório. Outro dado bastante interessante, ocorrido em 1943, foi o fato do Orfeão Artístico do Instituto ter trocado de nome, pois passou a ser chamado Orfeão Carlos Gomes (2000), num período em que estava sob regência da professora Hylda do Nascimento e Silva. Este fato que reafirma certo distanciamento do Maestro, até mesmo pelo novo nome do grupo, pois, como explica José Wisnik, Villa-Lobos, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, é considerado o compositor do Brasil República e o maestro Carlos Gomes passa ser associado como o compositor do Brasil Império (WISNIK, 1983).

Villa-Lobos cuidava bastante da sua imagem no Instituto e, pelo que parece, fazia isso com as crianças da Escola Primária, cantoras do Orfeão Geral e com seus alunos dos cursos de formação de professores. A Reitora do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU)[26] -, a professora Cecília Fernandez Conde, sua aluna da Escola Primária do Instituto, relatou:

> Eu estudei na escola primária do Instituto de Educação. Villa-Lobos ia lá para os ensaios das concentrações orfeônicas. Meus pais como eram anarquistas espanhóis não deixavam eu e meu irmão participarmos das apresentações no estádio de futebol, ali em São Cristóvão, no Campo de São Januário, porque eram todos os músicos vinculados ao Getúlio Vargas. Eu ficava triste, morria de vontade de participar, sempre gostei de música e a figura de Villa-Lobos era impressionante. Ele gritava: "O si é bemol e vocês estão cantando si natural". Eu ria muito, pois sempre tive o ouvido muito bom e sabia que a nota estava perfeitamente afinada. Era essa coisa de autopromoção que ele tinha, mas, realmente, ele musicalmente era fenomenal.

Segundo o relato de Cecília Conde, Heitor Villa-Lobos, mesmo com as crianças, gostava de exibir seus dotes musicais, sua autoridade. O relato da professora Carolina Miguez

[26] A professora Cecília Fernandez Conde terminou seu reitorado em maio de 2014.

Macedo, aluna do curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação, cantora do Orfeão de Professores, indica também que o Maestro era consciente de sua imagem e suas representações entre os alunos mais experientes e algumas vezes os testava.

> Ele gostava muito de experimentar os alunos, ele chegava e trazia uns assuntos, às vezes até fora do contexto, discutia uma determinada coisa com a gente. Nesse dia, ele estava falando sobre andamento, lembro-me que com a ponta do lápis bateu assim na carteira na sala onde a gente ensaiava no Instituto, ele começou a bater e perguntou a todo mundo, primeiro perguntou: o metrônomo, a batida, qual é o andamento que tem que ter do hino nacional? Responderam: 120 por semínima. Aí ele começou a bater, eu quero que vocês digam, eu estou batendo a 120 por semínima. Tudo mundo falou que estava certo. Quando ele chegou a minha vez eu disse que não, porque ele estava fazendo apressado. Aí ele deu um grito assim comigo: haaaaaa, aqueles gritos que ele dava. Você está dizendo que eu estou errado? Isso não é 120 por semínima? Eu respondi: Não, o senhor está fazendo um pouquinho adiantado. Então a senhora está me contestando? Ele perguntou. [Respondi:] Não. É um pouquinho menos, o senhor está fazendo um pouquinho apressado. Aí ele riu e disse; "Ah! Tá certo, eu estou experimentando vocês, só porque sou eu, eu sou o Villa-Lobos, eu posso fazer uma coisa errada pra pegar vocês."

Segundo o fato narrado pela professora Carolina Miguez Macedo foi de que não eram somente as crianças da Escola Primária que ancoravam no Maestro as representações sociais de um líder-gênio. O próprio Maestro tinha consciência de suas representações entre os alunos de forma geral. Parece inegável que as ideias de Villa-Lobos eram bastante significativas e inovadoras no contexto pedagógico musical do Instituto de Educação e do Brasil, pois naquele momento, o da implantação do projeto orfeônico e dos Orfeões do Instituto, novos pensamentos estavam nascendo ou, então, sendo divulgados e ganhando espaço no campo da Educação. Nessa perspectiva, estavam as concepções filosóficas, psicológicas e pedagógicas de John Dewey e Jerome Bruner. O movimento também se manifestou na educação musical. No cenário mundial, educadores com conceitos musical-pedagógicos inovadores formularam os pilares do ensino da música com base no ensino ativo-intuitivo. Dentre outros, os principais pensadores da educação musical no século XX foram: 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). Então, as ideias do Maestro eram realmente inovadoras? Como estavam relacionadas com o seu tempo?

## 1.3 **Consonâncias metodológicas**

No campo da educação musical, os métodos ativos são entendidos como aqueles concebidos pelos educadores musicais das primeiras décadas do século XX, fundamentados numa abordagem que se caracteriza principalmente pela valorização da prática no processo de ensino e aprendizagem da música pela "vivência vocal, corporal e/ou instrumental, com encaminhamento posterior da análise e síntese para a construção de conceitos teóricos a respeito." (ÁVILA, 2010, p. 28). Dessa maneira, Villa-Lobos (1946, p. 496) afirmava que "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.". Ou seja, esses eram os princípios que embasavam as práticas musicais das aulas de Música e Canto Orfeônico e dos Orfeões do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Segundo Swanwick (1993), a teoria comum entre os educadores musicais desse período, que adotaram o método ativo é que todos, alunos e professores, 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, bem como prepará-los para conhecer e articular-se com novas culturas e objetos sonoros. (GOLDEMBERG, 1995)

Cabe ressaltar que Kodály, educador que tem concepções pedagógicas mais próximas às de Villa-Lobos, teve suas propostas de educação musical divulgadas pelo mundo, dentro da concepção do método ativo, em anos posteriores à implantação do Canto Orfeônico no Brasil, em 1931. Contudo, é inegável que o Maestro brasileiro recebeu, na segunda década do século XX, influências de Leo Kestenberg, quando esteve em Praga (VILLA-LOBOS, 1991), assim como o educador musical húngaro Kodály foi influenciado por Kestenberg em momentos posteriores, fato que possivelmente justifique a proximidade da formulação pedagógica de ambos.

O projeto orfeônico desenvolvido no Brasil e no Instituto 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.

> 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.)

Apesar de o Maestro afirmar que a utilização de métodos do estrangeiro seria completamente inadequada, percebo que Villa-Lobos fez vários empréstimos do que já existia, como o próprio termo orfeão, inspirado no vocábulo francês *orphéon*. Além de técnicas que afirmou ter conhecido na Europa ou relatado que: na "volta de uma viagem ao Velho Mundo [...] estivemos em contato com os grandes meios musicais onde tivemos a oportunidade de estudar as organizações orfeônicas de vários países." (VILLA-LOBOS, 1991, p.9)

Considero relevante ressaltar que vários autores podem estar equivocados ao afirmarem que Villa-Lobos se inspirou, ou até mesmo que ele fez uma adaptação metodológica de Kodály. Provavelmente, como já mencionado, a aproximação metodológica de ambos é oriunda do contato destes dois músicos com Leo Kestenberg. Além disso, o educador húngaro iniciou seu sistema de educação musical nas instituições escolares em 1950.[27] Assim, até por um conflito cronológico, é historicamente impossível considerar que ele foi uma referência para Villa-Lobos.

Entretanto, como o Maestro brasileiro trilhou propostas que muito se aproximam das ideias de Kodály no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, e pelo fato do processo do músico húngaro ser bastante conhecido no Brasil e de fundamentar as atividades de parte significativa dos educadores musicais na América Latina, e também, como as metodologias de Canto Orfeônico villalobianas ficaram esquecidas e por continuarem as ideias do educador húngaro bem ativas na educação musical brasileira, eu penso que vale apresentar as ideias metodológicas orfeônicas por suas proximidades e distanciamentos com as práticas pedagógicas do educador húngaro, para melhor compreensão dos professores de música que venham a ler este estudo.

Apesar do repertório pedagógico villalobiano ainda "reverberar" pelo Brasil, suas ideias pedagógicas esporadicamente são utilizadas e, hoje, são bem pouco conhecidas e, apesar de mencionadas nos cursos de Licenciatura em Música, são raramente praticadas e

[27] Palestra de Marli Batista Ávila, presidente da Sociedade Kodály do Brasil à IKS - International Kodály Society, no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Rio de Janeiro, 4 de julho de 2011.

aplicadas na educação formal e não formal. Assim, entendo que o "método" Kodály é bastante esclarecedor, mas as comparações são limitadas e não se pode deixar de observá-las apenas como aproximações, pois aconteceram em momentos distintos e em realidades culturais bastante diferentes.

Por exemplo, 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 conforme cantada pelos camponeses. As viagens de Kodály foram altamente significativas, pois não apenas descobriu e catalogou a canção folclórica da Hungria, como também desenvolveu e aperfeiçoou avançadas técnicas de pesquisa, com rebuscados detalhamentos científicos ao registrar, editar e classificar as canções do seu país, considerando suas especificidades. Um dado interessante é que Kodály utilizou as gravações e as técnicas de Béla Vikár, que inovou (FALQUEIRO, 2012) ao utilizar em suas investigações científicas os recursos fonográficos de Edison para registrar seu objeto de pesquisa - as canções húngaras - em cilindros de cera.

Esta tecnologia que não foi utilizada pelo Maestro brasileiro em suas viagens pelo interior do Brasil na sua juventude, talvez por ter feito suas pesquisa em décadas anteriores. Porém, para a compilação dos hinários orfeônicos, Villa-Lobos buscou músicas nas gravações que Mário de Andrade fez das canções folclóricas pelo interior do Brasil, na década de 1930.[28] Portanto, de alguma maneira Andrade está para o canto coletivo implantado no Instituto de Educação do Rio de Janeiro pelo músico brasileiro, assim como, Béla Vikár está para a proposta pedagógica do compositor húngaro.

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 (1974, p. 173) concluiu após suas pesquisas que "música folclórica não deve ser omitida nunca [...] se não for por outra razão, que seja para manter viva [...] o sentido das relações entre a linguagem e a música." Villa-Lobos também utilizou, nos Orfeões e nas aulas de Canto Orfeônico no Instituto de Educação, as músicas folclóricas como um meio de preservar a memória, a cultura nacionalista e as tradições populares. Como compositor e pedagogo, valorizava bastante no repertório esse tipo de música. Nesse sentido, afirmou: "Ora, não é possível considerar a música como uma coisa

[28] Hoje esse arquivo está disponível na "*Música Tradicional do Norte e Nordeste*" que consiste em mais de sete horas de música, extraídas de 1.299 faixas por 80 intérpretes, totalizando quase 34 horas, gravadas pela equipe de folcloristas em cinco Estados do Norte e Nordeste do Brasil durante a primeira metade do século passado.

à parte e um fator estranho à coletividade, uma vez que ela é um fenômeno vivo da criação de um povo. [...] A música é a própria voz da nacionalidade." (VILLA-LOBOS, 1951, v. 2, p. 7)

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 inicialmente da expressão popular." (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498).

No sistema desenvolvido por Kodály, bem como no projeto orfeônico villalobiano no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, o canto não é apenas um meio de expressão musical, mas ele ajuda no desenvolvimento intelectual. Segundo Kodály (1974, p. 201), "é uma verdade longamente aceita o fato do canto ser o melhor início para a educação musical" 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 instrumental, para Villa-Lobos, uma vez implantado o Canto Orfeônico nas redes regulares de ensino, seria possibilitado uma democratização da prática e do conhecimento musical, que passaria a ser disseminado nos diferentes segmentos da sociedade. Em outras palavras, eles entendiam a prática vocal como um elemento fundamental na educação musical, por ser de utilização democrática e, assim, oportunizar a "todos" os indivíduos a expressão artística. Entretanto, no Orfeão Artístico do Instituto, essa realidade era bastante diferente, pelo fato do Maestro selecionar os cantores por conta dos seus objetivos performáticos.

Villa-Lobos em nenhum momento apresenta argumentos contrários ao ensino de um instrumento, inclusive dirigia um grupo instrumental no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Entretanto, vale destacar que o Maestro não achava que a prática vocal devia suplantar a instrução instrumental, até porque muitas vezes seus Orfeões do Instituto eram acompanhados por orquestras e outros grupos instrumentais. O educador brasileiro era apenas categórico em afirmar que o canto deveria preceder e acompanhar o ensino de um

instrumento. Neste sentido, Villa-Lobos (1946, p. 504) afirmava que “o ensino e a prática do canto nas escolas impõe-se como uma solução lógica.”. Kodály (1966) 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.

Kodály tinha como meta principal formar todo cidadão húngaro como um bom 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 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. Ele acreditava que a música é um fomento intelectual indispensável a todos. Por isso, 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 ele:

> 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. (KODÁLY, 1966)

Nesse aspecto, numa perspectiva diferente, Villa-Lobos já era mais tradicional e priorizava a elevação artística dos brasileiros. 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 expressões artísticas. O educador brasileiro tinha a “música, [...], em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação da juventude” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498). Ou seja, ele não pretendia formar músicos, diferentemente de na Hungria, os músicos de vocação se destacariam como mera

decorrência do povo musicalizado e, como consequência, deveriam buscar um curso de música. O projeto villalobiano não preparava artistas (VILLA-LOBOS, 1940). Seu foco era por a grande massa infanto-juvenil da nação em contato com a arte, em certo sentido, visava mais à formação do público.

Villa-Lobos pensava que, ao ser identificado um aluno talentoso na escola comum, a rota deste 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 Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. E, dentro da comunidade escolar, esses alunos com vocação musical deveriam participar de grupos seletos chamados de orfeões artísticos, que deveriam ser compostos por alunos escolhidos pelos professores por seus destaques nas aulas regulares de Canto Orfeônico e no chamado Orfeão Geral, conjunto em que todos podiam cantar. (VILLA-LOBOS, 1940)

Outro ponto de aproximação entre os sistemas desenvolvidos pelos 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.

Figura 9. Aluna-regente do 3º ano primário praticando manossolfa desenvolvido[29]

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: Boletim Latino Americano de Música VI/6 abril de 1946. p. 545.

[29]VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: *Boletim Latino Americano de Música VI*/6 abril de 1946. p. 545.

Villa-Lobos fez 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 exercício de reajustamento das vozes. O Manossolfa Desenvolvido foi de relevante importância para dinamizar a relação professor-aluno (VILLA-LOBOS, 1946). Conforme sinalizam os programas da década de 1930, o Orfeão Artístico do Instituto abria algumas apresentações com improvisações comandadas pelo Maestro por meio do manossolfa. Entretanto, no Brasil, essa prática, o manossolfa desenvolvido, caiu em desuso após a extinção do Canto Orfeônico como disciplina. Porém, muitos educadores musicais utilizam o manossolfa de Kodály

O manossolfa desenvolvido era utilizado no Brasil, como explicou a professora de Música e Canto Orfeônico formada pelo Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Carolina Miguez Macedo [30], como um mecanismo que auxiliava a memorização das relações intervalares, como uma técnica do método ativo na medida em que fomentava a vivência prática. Era um recurso utilizado pelos professores regentes dos orfeões e alunos do Instituto que podiam atuar como solistas, compositor ou aluno-regente, como registrado nessa imagem.

A sistemática da apresentação do manossolfa e sua devida utilização na Hungria foi, e ainda 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 trítono) 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 cuidado, extrapolando a proposta de meros exercícios. Segundo Goldemberg (1995, p. 104.), até hoje lá "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".

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

[30] Carolina Miguez Macedo em depoimento ao autor no dia 10 de maio de 2011, em sua residência, no bairro de Correas, Petrópolis, RJ.

ensino da música transforme-se numa atividade monótona e enfadonha. Este cuidado também pode ser encontrado no material pedagógico-musical produzido por Villa-Lobos.

Entretanto, 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 dessa forma a mensagem contida no repertório, além de estar mais voltado, segundo Fuks (1991, p. 145), para "a quantidade, ocasionando, algumas vezes, uma queda da qualidade do ensino de música na escola" por falta de suporte. O foco pedagógico e prazer ficavam de lado no processo de aprendizagem da música em prol das concentrações orfeônicas, pois nesses momentos os resultados estéticos do repertório eram o mais importante, o que gerava, segundo Mariz (1989) até alguns cascudos.

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 implementar as metodologias adotadas.

Mesmo os dois educadores comungando de alguns princípios, as suas trajetórias na educação musical tomaram diferentes e antagônicos rumos. Os processos de musicalização de Kodály foram bem sucedidos e disseminaram-se amplamente, enquanto que os desenvolvidos por Villa-Lobos e aplicados na disciplina Música e Canto Orfeônico, depois de grande ascensão no Brasil, foram abandonados e são quase que totalmente rejeitados nos dias atuais. Permanecendo, porém, o repertório, as músicas dos hinários orfeônicos que continuam a soar pelas escolas do Brasil, nos teatros e no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, por meio do Orfeão Carlos Gomes. Com objetivos comuns e, em alguns casos, propostas de solução bem próximas, mas em realidades bem distintas, Kodály e Villa-Lobos valorizavam e dedicaram-se bastante ao repertório de caráter nacionalista.

Para que a confluência desse repertório pedagógico com as ideologias da Era Vargas fosse possível no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, o educador brasileiro articulou a música com as outras expressões artísticas como a dança e as artes visuais nas apresentações de cunho nacionalista. Além disso, Villa-Lobos foi inovador ao preparar materiais didáticos musicais específicos para os cursos de diferentes níveis da instituição, ao produzir recursos

para incluir os portadores de deficiências físicas, inclusive as auditivas, nas aulas de Música e Canto Orfeônico. Atividades essas em que a música perpassava pelo cotidiano escolar com processos de musicalização que partiram das ideias de Leo Kestenberg.

Assim sendo, entendo que esta metodologia foi bastante relevante para Villa-Lobos enfrentar as demandas e os desafios do convite feito por Anísio Teixeira para trabalhar no Instituto de Educação, para se aproximar de Afrânio Peixoto pela conexão do processo de musicalização com aspectos vinculados à saúde no contexto educacional, como também, para estabelecer relações do projeto pedagógico-musical com os objetivos da educação socializadora pretendida por Fernando de Azevedo, intelectual que redigiu o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, em 1932.

Para fazer tudo isso soar por meio do canto coletivo, pelas práticas orfeônicas, Heitor Villa-Lobos compôs cinco cancioneiros didáticos: o *Guia Prático*, a coleção *Solfejos* e a coleção *Canto Orfeônico*, ambas com dois volumes. Então questiono: como essas produções, o repertório dessas polifonias políticas, pedagógicas e identitárias soavam no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas?

# 2 **IDEOLOGIAS DA ERA VARGAS ENTRE HINOS E CANÇÕES**

Neste capítulo, busco investigar as representações regionais, nacionais e étnicas contidas no grupo de peças musicais que, ao longo da Era Vargas, foram utilizadas por Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, nas aulas de Música e Canto Orfeônico e nas apresentações dos Orfeões, uma vez que é possível "efetuar uma leitura histórica da instituição, sintonizando-a com o contexto social, através do seu repertório musical" (FUKS, 1991, p. 53). Sendo assim, busco analisar como o Maestro, por meio de sua obra, articulava-se com as ideais dos intelectuais, dos políticos e dos educadores musicais no contexto da instituição, da SEMA e da Instrução Pública.

Nessa perspectiva, vale ressaltar que, na Era Vargas, para a implantação e ampliação da disciplina Canto Orfeônico, houve a necessidade da organização de materiais didáticos específicos que se desdobraram em novos materiais da cultura escolar. O Maestro brasileiro, com o objetivo de atender à demanda daquele período, sistematizou as canções num conjunto de coletâneas. Porém, nos documentos encontrados no CEMI e nas entrevistas com as ex-alunas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, foi possível constatar que Villa-Lobos já utilizava essas canções na escola do Distrito Federal antes das publicações dos hinários que circularam de norte a sul do Brasil. Muitas das músicas desses hinários pedagógicos villalobianos foram cantadas, ou até mesmo "testadas", pela primeira vez, no Instituto de Educação do Rio de Janeiro (VASSBERG, 1975, p.168).

## 2.1 **Os hinários Orfeônicos**

O primeiro cancioneiro publicado pelo projeto orfeônico vilallobiano foi o *Guia Prático: estudo folclórico musical*, em 1932, no mesmo ano da elaboração do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. O segundo hinário orfeônico do Maestro, *Canto Orfeônico 1º Volume: Marchas, Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da "Unidade de Movimento",* foi publicado cinco anos depois, em 1937, ano em que Getúlio Vargas implanta o Estado Novo. O terceiro hinário pedagógico é de 1940, *Solfejos 1º Volume: originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de Canto Orfeônico*. Em 1945, no último ano do Estado Novo, foi lançado *Solfejos 2º Volume: originais e sobre temas de cantigas*

*populares, para ensino de Canto Orfeônico*. O último hinário pedagógico villalobiano, *Canto Orfeônico 2º Volume: Marchas, Canções e Cantos: Cívicos, Marciais, Folclóricos e Artísticos para formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira*, é de 1951, primeiro ano do segundo governo de Getúlio Vargas.

No intervalo do final do Estado Novo, em 1945, até o ano em que Getúlio Vargas voltou a ser Presidente da República, por meio do voto direto, em 1951, não houve a publicação de hinários orfeônicos organizados por Villa-Lobos. No governo de Eurico Gaspar Dutra, aconteceu o maior intervalo dessas publicações lideradas pelo Maestro. Entretanto, a biografia de Vasco Mariz (1949), *Heitor Villa-Lobos*, foi escrita em 1947 e publicada em 1949 pelo Ministério das Relações Exteriores no Governo Dutra. Ao que parece, nesse período entre os governos Vargas, o líder do projeto orfeônico brasileiro foi mais projetado no exterior do que no Brasil.

O *Guia Prático 1º Volume*, publicado nos primeiros anos da Era Vargas, é constituído por 137 canções. A maior parte do cancioneiro constitui-se de cantigas infantis populares para serem cantadas pelas crianças brasileiras. Segundo Villa-Lobos (1941), o hinário tem como objetivo orientar os compositores interessados na música regional e ser utilizado "em várias finalidades e servir a diversos ramos de atividade escolar.". Em outras palavras, o Maestro sinalizou que a obra não foi exclusivamente direcionada para as atividades musicais da escola, porque poderia ser destinada a outros objetivos, como uma fonte, para os estudantes, do folclore nacional. No livro há uma nota explicativa sobre os títulos das canções, onde o Maestro justifica que as canções ali contidas podem "sofrer" variações nos diferentes países, estados, cidades e bairros. Também ressalta que existem possibilidades de mudanças melódicas, rítmicas e que o hinário deu uma unidade lógica nacional a essas questões. Ou seja, para Villa-Lobos, ele e sua equipe foram o crivo para definir como o Brasil deveria cantar essas canções de norte a sul do país.

O compositor também destaca que a obra reflete a paisagem sonora brasileira, por meio das canções infantis e do folclore. No final do *Guia Prático 1º Volume*, há um quadro sinótico que indica a música dos índios e a consequência da associação dela com a cultura musical de outros grupos que se fixaram no Brasil. Aponta, nessa direção, a fusão da música indígena com os elementos sonoros de portugueses, africanos, espanhóis, holandeses e franceses. Villa-Lobos, nesse quadro, afirma que a música genuína do Brasil é aquela que ele chama de "ameríndia autotono". Porém, o Maestro não classifica nominalmente essas articulações e também não as explica ou exemplifica, apenas menciona as respectivas combinações.

Só existe o primeiro volume da coleção *Guia Prático,* mas pelo projeto inicial de Villa-Lobos haveria seis volumes. Como consta no prefácio desse único livro da coleção, os demais volumes seriam organizados da seguinte maneira: o segundo seria de caráter cívico com hinos nacionais e estrangeiros, canções escolares e patrióticas; o terceiro seria numa perspectiva recreativa e artística com canções nacionais e estrangeiras; o quarto abordaria exclusivamente o folclore musical ameríndio, mestiço, africano e americano; o quinto seria composto por músicas selecionadas por livre escolha dos alunos; e o sexto seria um paralelo de músicas litúrgicas e profanas com gêneros nacionais e estrangeiros acessíveis de diferentes períodos históricos. No entanto, esses outros volumes ficaram apenas no projeto e outras coleções foram publicadas: os dois volumes da coleção *Canto Orfeônico* e os dois da *Solfejos.*

O 1º volume da coleção *Canto orfeônico,* de 1937, teve as suas 41 peças divididas pelas seguintes temáticas: *Canções de Ofício, Canções Militares, Canções Patrióticas, Canções Escolares* e *Canções Folclóricas*. Nos outros hinários, há canções que se encaixariam nessas categorias, mas apenas nesse Villa-Lobos fez essa organização por temas, talvez para deixar bastante evidentes suas intenções e seus vínculos para os diferentes segmentos da sociedade. O hinário, como o próprio subtítulo indica, é constituído por "Marchas, Canções e Cantos Marciais" e tem como finalidade a "Educação Consciente da Unidade de Movimento". Fato que justifica a 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 S. Salema – música de H. Villa-Lobos); *"Alerta - Canção dos Escoteiros"* (letra e música de B. Cellini – arranjo de H. Villa-Lobos). Isso porque o Maestro entendia a necessidade do domínio desse padrão rítmico para a boa execução do caráter marcial da maioria dos hinos.

No prefácio do *Canto Orfeônico 1º Volume: Marchas, Canções e Cantos Marciais para Educação Consciente da "Unidade de Movimento"*, Villa-Lobos (1940) escreveu que os jovens brasileiros careciam de uma obra musical pedagógica que ministrasse exercícios contínuos de pulsação e, nesse sentido, as marchas, os cantos, os cânticos marciais eram fundamentais. Ressalta que a mocidade brasileira tinha facilidade e muita sensibilidade para os aspectos rítmicos quando esse elemento da música era assimilado de maneira informal e intuitiva. Cita, como exemplo, "que quase todos os brasileiros, em conjuntos populares, são capazes de marcar obstinadamente os tempos fortes de qualquer marcha, como inconscientemente o fazem nos dias de carnaval." (VILLA-LOBOS, 1940). Entretanto, afirma que quando o pulso era marcado de maneira rigorosa e metronômica, com objetivos marciais, a precisão era frágil, insegura e duvidosa. O Maestro justifica que as marchas desse volume

significavam uma maneira de preparar, desde crianças, os brasileiros para a boa execução dos hinos oficiais, o que parece ser também uma justificativa para o financiamento do governo vigente.

Nessa perspectiva, como prática orientada, a marcha evidencia um projeto de disciplina e ordem temporal, tema que, por si só, é uma demonstração de organização, padronização e cultura física que também preparava as crianças para as atividades musicais. E, numa outra esfera, da ideológico-nacionalista, que patrocinava o projeto de Villa-Lobos e transitava no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. A marcha poderia ser vista pelo governo de Getúlio como um instrumento subjetivo para a construção de um modelo de sociedade, como uma nação que anda sincronizada, em fila, passo a passo na manutenção harmoniosa do conjunto.

Em 1940, *Solfejos 1º Volume: originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de Canto Orfeônico* foi publicado. A obra é praticamente um livro de exercícios para o aprimoramento da leitura musical, com 126 "lições". Ao analisá-lo musicalmente, constatei que 36 melodias desse livro já haviam sido publicadas no *Guia Prático 1º Volume*, porém, nessa nova publicação, de 1940, consta somente a música sem a letra, como um exercício de leitura musical. O livro é voltado para os aspectos da linguagem musical, no sentido do desenvolvimento prático do músico. Nas palavras de Villa-Lobos, essa coleção envolve uma teoria aplicada, o solfejo indispensável ao desenvolvimento imediato do aluno. Inclusive, o Maestro destaca que o conteúdo dessa coleção também é de "absoluta necessidade de apuração dos fenômenos de percepção do ritmo, altura do som e memória auditiva, fatores indispensáveis a um professor de Canto Orfeônico." (VILLA-LOBOS, 1940.).

Em outras palavras, Villa-Lobos sabia que muitas das músicas/exercícios desse livro pedagógico eram de difícil execução, até mesmo para um músico experiente, pois exigem um conhecimento das regras "clássicas" de leitura musical que são precisas, em contraposição aos elementos sonoros das canções com desenhos melódicos e rítmicos mais livres e irregulares das músicas populares, das manifestações sonoras cultivadas pelos índios e grupos de negros, que podem ser encontradas nas paisagens sonoras brasileiras. Essa conjuntura levava o cantor a fazer complexas articulações na leitura das síncopes, das polirritmias, das quiálteras e dos intervalos de difícil afinação, em alguns casos fugindo dos modos jônico (maior) e eólio (menor), mais comuns na cultura urbana. As ex-alunas que foram entrevistadas nessa investigação disseram que conheciam as melodias desse hinário, mas não o utilizaram nos orfeões do Instituto, nem nas aulas de Canto Orfeônico. Encontrei no CEMI um exemplar de 1940, mas não havia anotações e rabiscos. O livro estava apenas amarelado e desgastado, o

que se deve apenas à passagem do tempo, pois os materiais, independentemente do uso, sofrem essas alterações, um vestígio da cultura material que reafirma a pouca utilização desse hinário na instituição e aponta o uso mais constante das músicas acompanhadas por letras que tratavam de temas patrióticos e folclóricos.

O livro *Solfejos 2º Volume: originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de Canto Orfeônico* (VILLA-LOBOS, 1945), publicado em 1945, com 48 exercícios, pode ser considerado musicalmente como um grau mais avançado do 1º volume da coleção. A obra está organizada em cinco partes que consideram questões pedagógicas musicais: vocalismo, ditados, imitações, cânones e fugas. Ou seja, o livro está dividido de forma didática, pelas categorias dos exercícios.

Essa obra é direcionada aos professores, porém Villa-Lobos sinaliza a possibilidade de todo esse conteúdo musical ser aplicado às classes de alunos mais desenvolvidos. Assim como o *Solfejos 1º Volume* copia 36 músicas do *Guia Prático*, o *Solfejos 2º Volume* também faz réplicas do cancioneiro orfeônico de 1932, porém numa proporção bem menor, apenas 4 das 48 músicas são repetidas, 8,33% do cancioneiro. Vale destacar que, em ambos os volumes da coleção *Solfejos*, há arranjos, no estilo barroco, com temas de Bach e Handel. Artifícios composicionais que fizeram, em alguns momentos, as entrevistadas não saberem se conheceram esses solfejos nas aulas de Música e Canto Orfeônico no Instituto ou nos seus estudos de piano, com professores particulares ou nos Conservatórios da cidade. Todas as três entrevistadas são formadas em piano e também possuem habilitação para dar aulas de música nas escolas regulares.

Por um lado, esse hinário, publicado no último ano do Estado Novo, parece apresentar os reflexos do Maestro distantes dos temas do mundo infantil, pátria e civismo. Por outro, mostra sua permanência com a música folclórica e seu investimento para performance artisticamente mais apurada, não muito próximo do que é exequível em todos os níveis de uma instituição como o Instituto de Educação, pois as práticas musicais, com exceção do Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico e da performance do Orfeão Artístico, buscavam abranger todos os alunos. Musicalmente, o livro é mais apropriado para os conservatórios de música e outras escolas especializadas, porque há aspectos rítmicos complexos, contrapontos com síncopes e intervalos compostos de ampla extensão vocal.

O *Canto Orfeônico 2º Volume: Marchas, Canções e Cantos: Cívicos, Marciais, Folclóricos e Artísticos para formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira* foi publicado em 1951, com 45 músicas, e reflete o Maestro em outro momento profissional. Nessa fase, Villa-Lobos encontrava-se menos voltado para os objetivos da

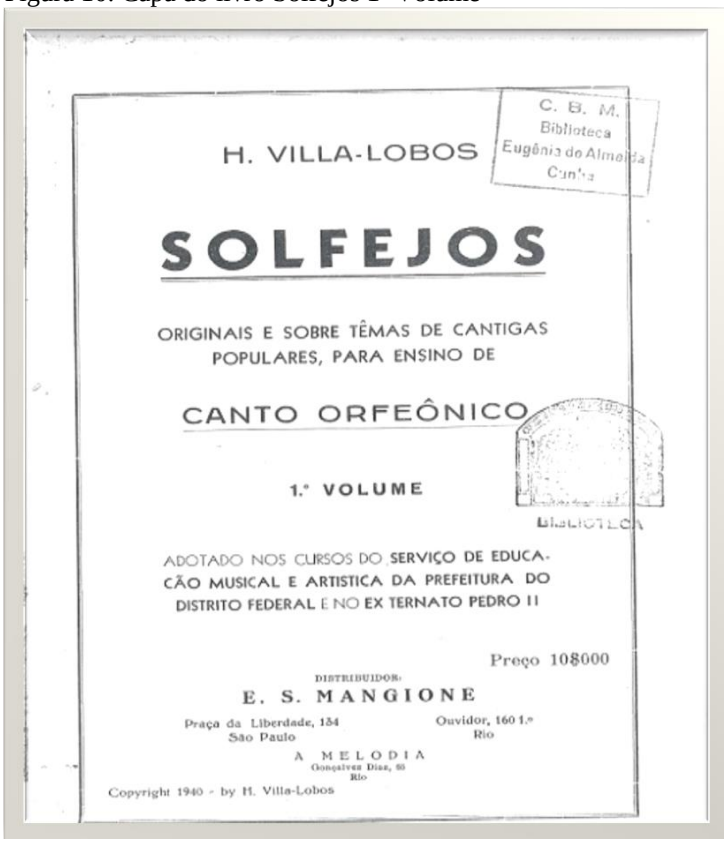
educação cívico-musical, porém, como era o primeiro ano do segundo governo de Getúlio Vargas, o Maestro, talvez para estar novamente ao lado do poder instituído, tenha afirmado que este volume da coleção "possui as mesmas características didáticas e artísticas do primeiro volume, apenas a maior parte de suas músicas está em grau de dificuldade técnica e estética mais adiantada" (VILLA-LOBOS, 1951, p. 4).

Por ser o 2º volume da coleção, também não posso descartar a hipótese de que a obra estivesse preparada, aguardando o retorno de Getúlio Vargas à presidência para ser publicada. Quanto ao grau de dificuldade, é possível ratificar essa diferença, pois, quantitativamente, há mais músicas polifônicas, com harmonias e ritmos mais complexos. Porém, nos aspectos didáticos, entendo de maneira diferente, principalmente ao observar uma junção não muito criteriosa de composições, sem nenhuma intenção didática, sequenciamento por grau de dificuldade e categorização por temas, como pode ser constatado no *Canto Orfeônico 1º volume*, que possui organização temática, ou no *Solfejo 2º Volume,* que é dividido por objetivos pedagógicos musicais.

Entretanto, destaco que mesmo que essas canções tenham sido publicadas após o final do Estado Novo, no segundo governo do presidente Getúlio Vargas, elas já soavam no Instituto, pois 14 das 45 músicas, ou seja, 31,1 % da obra já haviam sido publicadas em 1932, no *Guia Prático 1º Volume.* Além de outras que constam no acervo do Instituto com partituras avulsas, com datas da década de 1930. De alguma maneira, com essa publicação, Villa-Lobos parece tentar reconstruir o cenário musical do primeiro governo do presidente Getúlio Vargas, reforçar a divulgação das ideias da educação desejada por Anísio Teixeira e dos signatários do Manifesto da Educação Nova e fazer uma manutenção do seu projeto orfeônico brasileiro.

## 2.1.1 Publicação e divulgação da obra

Figura 10. Capa do livro Solfejos 1º Volume[31]

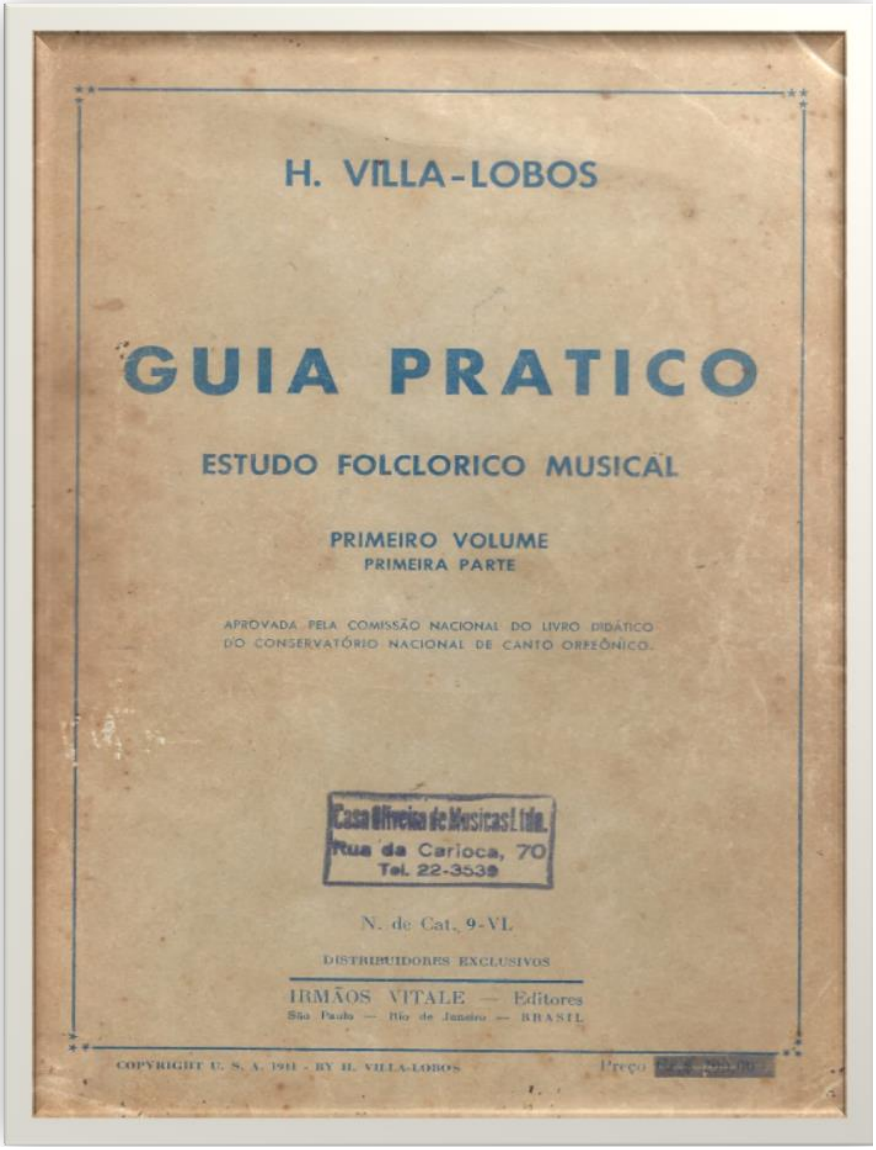



Fonte: Acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

A obra orfeônica de Villa-Lobos, os cancioneiros aqui em questão, são constituídos por peças criadas pelo próprio Maestro, por outros compositores e por músicas que foram catalogadas em seu estado natural e depois arranjadas para a execução no ambiente escolar. Essas músicas organizadas em forma de livro foram endossadas pelo governo para utilização nas escolas. Em todas as edições do Hinário, há a chancela dos órgãos do governo de Getúlio Vargas.

[31] Acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

Figura 11. Capa do livro *Guia Prático* 1º volume.




Nas edições mais antigas, há registro do vínculo com o Serviço de Educação Musical Artística, que foi criado por Anésio Teixeira e liderado por Villa-Lobos. As edições, depois de 1942, aparecem vinculadas ao órgão federal, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), que foi "criado" por Gustavo Capanema, e também foi liderado pelo Maestro. Até mesmo na capa do *Guia Prático* que havia sido publicado pela primeira vez em 1932, vinha o registro "Aprovada pela Comissão Nacional do Livro Didático do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico". Assim, é notória a forte ligação da obra musical-pedagógica com a Instituição criada uma década depois de sua publicação, com uma função referencial, que também por vezes é chamada de curricular ou programática, na qual o livro didático pode ser a tradução de um programa, um "suporte privilegiado dos conteúdos educativos, o depositário

dos conhecimentos, técnicas ou habilidades que um grupo social acredita que seja necessário transmitir às novas gerações". (CHOPIN, 2004, p. 553)

As edições encontradas no CEMI e no CBM-CEU, do início da década de 1930, no período do SEMA, foram editadas e confeccionadas pela *Editora Mangione*, fundada por Estevam Sciangula Mangione, oriundo da Sicília, que estabeleceu sua residência no Rio de Janeiro para estar mais próximo do mercado editorial da música popular brasileira e do carnaval. As edições, depois de 1937, foram publicadas pela editora: *Irmãos Vitale Editores*, que era empresa bastante respeitada no meio dos músicos de concerto, pois divulgava a obra de músicos eruditos e acadêmicos como Oscar *Lorenzo Fernández, Cesar Guerra Peixe, assim como* métodos de piano e outros instrumentos.

Durante a década de 30 e no início da de 40 do século passado, o SEMA e, depois, o CNCO[32] funcionaram no 7º andar do Edifício Piauí, situado na Avenida Almirante Barroso, nº 72, Rio de Janeiro. Um espaço físico pequeno, insuficiente para abrigar a coordenação de um ambicioso projeto musical-pedagógico de abrangência nacional. Em 1942, pouco tempo depois da fundação do CNCO, houve um movimento de ascensão que culminou na transferência do Conservatório para a Praia Vermelha, ocupando andares do imponente prédio localizado no número 350 da Avenida Pasteur, que atualmente é utilizado pelo Instituto Benjamim Constant.

Figura 12. Villa-Lobos, Vieira Brandão e a turma de alunos de 1945 do CNCO.

Fonte: Imagem do acervo do Museu Villa-Lobos. Seção: fotografias.

[32] Instituição que foi criada para o controle da formação dos professores legalmente habilitados para atuar como educadores musicais, em todo território nacional, e para produzir o material didático do projeto pedagógico musical villalobiano.

Juntamente com as análises de Roberto Conduru sobre a arquitetura das escolas públicas do Rio de Janeiro, considero que o novo edifício do Conservatório foi uma tentativa de corresponder às demandas programáticas específicas oriundas das novas ideias educacionais (CONDURU, 2014, p. 24). O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ao ocupar um prédio construído no século XIX, com amplas instalações e grande fachada, como aparece nessa imagem, demonstra materialmente a consolidação do projeto musical pedagógico de Villa-Lobos.

O edifício onde o Conservatório funcionou, no Bairro da Urca, abrigou os trabalhos de editorações das partituras, algumas produções gráficas e um curso de formação artífice; medidas que foram tomadas para ampliar e agilizar a produção dos hinários e das partituras utilizadas pelos docentes e discentes das escolas de todo o Brasil A *Formação de Músico Artífice,* de acordo com a Lei Orgânica do Ensino do Canto Orfeônico, foi criada para atender aos propósitos do projeto musical e era organizada da seguinte maneira:

> 1.º Período
> *Cópia de Música*
> 1) Cópia em papel liso e com pentagrama.
> 2) Execução de matrizes para mimeógrafo.
> *Gravação Musical*
> 1) Preparação de chapas de chumbo para gravação.
> 2) Tiragem de provas de chapas.
> 3) Gravação.
> *Impressão Musical*
> 1) Impressão em mimeógrafo.
> 2) Reprodução de cópias heliográficas.
>
> 2.º Período
> *Cópia de Música*
> 1) Cópia em papel vegetal.
> 2) Execução de matrizes para mimeógrafos.
> *Gravação Musical*
> Gravação
> *Impressão Musical*
> 1) Impressão em máquina rotativa.
> 2) Reprodução de cópias em Rotofóto. (VILLA-LOBOS, 1946, p.546).

Heitor Villa-Lobos e sua equipe de trabalho sentiam a necessidade, nas atividades do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, de profissionais na área gráfica para fazer as cópias de textos, gravações fonográficas e impressão de partituras, programas de recitais e concertos, devido ao aumento da necessidade de publicações de materiais que as práticas orfeônicas, que se multiplicavam pelos diferentes estados brasileiros, demandavam. Nas palavras do educador musical:

> Sendo flagrante em nosso meio a carência de músicos-artífices especializados nos serviços de cópias, gravação e impressão de música em todas as suas modalidades, não só para as casas editoras de música como para o ensino de Canto Orfeônico em particular e que, como é do conhecimento de todos, essa falta de profissionais acarreta maior encarecimento dos referidos serviços, tornando mais onerosa a publicação de músicas no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, este estabelecimento, necessitando para a sua secção de pesquisas, de uma equipe de gravadores e copistas, instalou o curso de formação de músico-artífice. Este curso tem por fim preparar profissionais tecnicamente habilitados para os trabalhos acima mencionados. (VILLA-LOBOS, 1946, p.546).

Segundo as palavras de Villa-Lobos, não foi difícil a implantação de uma gráfica e dos cursos de formação de profissionais para a publicação dentro dos moldes desejados pelo Conservatório. Ambas as criações eram principalmente justificadas pelas reduções de custos inevitáveis com as produções, pois a instituição dirigida pelo Maestro também era responsável por fornecer as partituras, em forma de livros, para os professores de todo Brasil. Assim, muitas das atividades editoriais, e algumas gráficas, dos cancioneiros distribuídos nas escolas públicas brasileiras e vendidos para as instituições privadas foram realizadas pelo próprio Conservatório. Circunstância que indica custos mais baixos para a maior divulgação da obra pedagógica orfeônica pelo país, o apoio do Governo ao projeto e o fortalecimento das práticas orfeônicas no Brasil.

Vale destacar que o Maestro brasileiro teve contato com o Canto Orfeônico na França, país berço desse método de educação musical, onde existia uma editora exclusiva, com gráfica própria para a produção dos hinários (GOLDEMBERG, 1995). Nesse sentido, penso que Villa-Lobos, ao implantar uma gráfica orfeônica no Brasil, utilizou modelos semelhantes aos adotados pela cultura material escolar francesa. Assim, é possível reafirmar que o movimento nacionalista fazia empréstimos e adaptações de modelos internacionais em diferentes aspectos, "na produção das instituições educativas, nos livros estrangeiros, [...], no modelo de imprensa, nos materiais pedagógicos, nos métodos de ensino" (MIGNOT; GONDRA, 2007, v. 1, p. 7).

Em outro setor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, para a composição dos hinários que eram utilizados no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Villa-Lobos trabalhava com um grupo de músicos pesquisadores que se dedicava especificamente ao *Centro de Pesquisas Musicais*, visando à investigação da expressão musical legitimamente brasileira, o recolhimento de material folclórico, à catalogação de obras de autores brasileiros e à restauração das canções cívicas.

Ao seguir os protocolos de leitura (CHARTIER, 1996) – que são portadores de memória, de informações, de configurações que permitem perceber os destaques das

diferentes edições dos cancioneiros em forma de livro –, é possível constatar que o nome do Maestro aparece na capa com bastante destaque. Os livros que circulavam pelo Brasil divulgavam o nome de Villa-Lobos e apenas faziam referência ao grupo que realizava o trabalho, que por vezes também era denominado como Comissão Nacional do Livro Didático do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. O Maestro menciona a existência da equipe em vários documentos, mas em nenhum dos volumes de grande circulação há uma lista com os nomes dos membros desse grupo de pesquisa. Somente nas peças do *Guia Prático* há o primeiro nome do gravador, Mário, possivelmente se referindo ao Mário de Andrade, que colheu pelo Brasil muitas músicas folclóricas que foram ambientadas e catalogadas por Heitor.

A maior parte do material didático-musical desses hinários é constituída por um repertório predominantemente à *cappella*[33], o que demonstra a forte ênfase do Canto Orfeônico no Instituto na prática vocal sem acompanhamento instrumental. Com essa proposta, o projeto não exigia que o Estado empregasse altos recursos na compra e manutenção de instrumentos, mas direcionasse investimentos na aquisição de coleções de livros voltadas para o canto coletivo, na formação de professores e na folha de pagamento dos docentes. Provavelmente, uma motivação financeira que levou à utilização desse modelo ou até mesmo a uma adaptação metodológica.

Entretanto, pude verificar que no Instituto de Educação do Rio de Janeiro havia uma banda sinfônica, mas somente alguns alunos e músicos contratados participavam desse conjunto que se apresentava em solenidades cívicas e comemorações do calendário pedagógico. Inclusive consta, dentre as atribuições de Heitor Villa-Lobos na instituição, a direção artística e musical desses instrumentistas. Nas fotos encontradas no CEMI, não há alunas no grupo instrumental. Ou seja, as imagens demonstram uma relação bastante próxima dos orfeões do Instituto com o gênero feminino e a exclusão das alunas nas práticas da banda sinfônica da instituição.

Os hinários que circulavam no Instituto, nas escolas brasileiras, nas bibliotecas e nas mãos dos professores de música reverberavam as investigações lideradas por Villa-Lobos no *Centro de Pesquisas Musicais.* O grupo de pesquisa realizava seu trabalho por meio de viagens para catalogação de peças nos diferentes estados brasileiros, no interior do país, para registrar a música em seu estado puro, original, conforme cantada pelos camponeses e índios. Porém, no Decreto-lei que instituiu o CNCO, foi publicado um dispositivo que ampliou a

[33] Expressão que designa a música coral cantada sem acompanhamento instrumental. (GROVE, 1994, p. 4).

ação desse Centro. O grupo foi incumbido de realizar investigações não apenas para coletar elementos sonoros do folclore musical brasileiro, mas também fazer o registro de peças musicais "de reconhecido valor, de autores brasileiros já falecidos ou salvaguardar, mediante confecção de material, trabalhos de méritos de autores atuais [da época] com reduzidas possibilidades econômicas" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 586). Em outras palavras, esses pesquisadores também deveriam registrar e catalogar as obras dos músicos populares urbanos.

Se, por um lado, havia a captação e organização do repertório pelo *Centro de Pesquisas Musicais*, por outro lado, existia o *Centro de Coordenação*, que era responsável pela divulgação do repertório orfeônico. Era a divisão que promovia, por meio de reuniões semanais, a "formação continuada" dos professores Especialistas em Música e Canto Orfeônico. Os docentes da disciplina no Instituto, os professores das escolas do Distrito Federal, esporadicamente, os alunos já formados dos diferentes estados brasileiros e os alunos candidatos ao magistério da disciplina encontravam-se para debater sobre questões pedagógicas e, principalmente, fazer leituras de novas peças de canto coletivo para as escolas. Em outras palavras, no *Centro de Coordenação*, os educadores musicais aprendiam como fazer uso dos itens da cultura material da escola e dos hinários publicados pelo SEMA e Conservatório, com o conteúdo selecionado pelo *Centro de Pesquisa*.

Inclusive, Orminda Izabel Marques, como diretora da Escola Primária, reclamava da ausência dos professores de música e dos respectivos transtornos que a liberação dos docentes para essas reuniões gerava no Instituto. Estes feitos tornavam o dia mais exaustivo para os professores das outras disciplinas e desorganizava a rotina da instituição.[34]

Entretanto, era dessa maneira que Villa-Lobos recorria para dar certa uniformidade na utilização prática cotidiana dos hinários. Eram essas atividades no Conservatório que faziam as canções reverberarem nas instituições de ensino do Distrito Federal e no Instituto de Educação por meio dos docentes de Canto Orfeônico. Nas reuniões do *Centro de Coordenação*, os professores tinham contato com o repertório que deveria ser utilizado nos dias festivos, nas concentrações orfeônicas e no cotidiano escolar. Assim, é possível perceber que "há de fato uma cultura material na escola que se manifesta vivamente pela concretude não só dos objetos, mas, também, das práticas empreendidas com esses (e através desses) objetos." (ABREU JUNIOR, 2005, p. 146).

Segundo Appleby (1988), 99 peças corais foram compostas por Villa-Lobos na Era Vargas. O musicólogo contabilizou as obras corais do Maestro como peças isoladas,

[34] Livro de Correspondência – 8/06/1933 – CEMI.

entretanto, considerou cada coleção orfeônica como uma peça. Porém, as cinco coleções abordadas nesse estudo – o que na visão de Appleby seriam cinco peças – somadas perfazem um total de 347 músicas corais. O Orfeão dos Professores do Distrito Federal foi, perfilado junto com o Orfeão Artístico do Instituto de Educação do Rio de Janeiro (CONTIER, 1998), o primeiro a cantar, a estrear oficialmente muitas dessas músicas vocais compostas por Villa-Lobos (VASSBERG, 1975, p.166).

Devido à vastidão de peças, houve a necessidade fazer algumas opções para delimitar o repertório abordado nesta investigação. O primeiro procedimento que adotei, para selecionar as músicas que são analisadas neste capítulo, foi anotar os títulos que foram mencionados, no período da Era Vargas, nos documentos que encontrei no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Assim, copiei digitalmente as partituras, anotei os títulos das peças que constavam nos programas das apresentações, registrei as canções mencionadas no Livro de Correspondência de Orminda Isabel Marques e as peças que estavam com marginálias datadas nos exemplares dos cancioneiros encontrados no acervo do Instituto.

O segundo procedimento foi inspirado no Efeito Madeleine, de Marcel Proust (1956). Utilizo aqui as palavras de Jeanne Marie Gagnebin que reconstroem a cena que criada por Proust no primeiro capítulo do primeiro volume da coleção *Em busca do tempo perdido*.

> Voltando para casa numa noite fria de inverno, o escritor [o protagonista do romance] aceita a oferta de sua mãe de lhe preparar um chá. Ele é servido com um bolinho seco, tipo nossa broa de milho, cujo nome é ‘madeleine’. O primeiro gole de chá, misturado ao sabor desse bolo bastante comum na França, produz uma impressão como que mágica na alma do narrador, há pouco ainda submersa pela melancolia e pela escuridão de uma triste tarde chuvosa. De repente, ele vê luz, sente calor, alegria, um prazer intenso o atravessa cuja causa ele ignora. Percebe, então, depois de um longo esforço de atenção espiritual, que a ‘madeleine’ ressuscitou uma lembrança, esquecida no fundo da memória: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos Domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie (GAGNEBIN, 1983, p. 145).

Nas entrevistas, substitui as madeleines pelas coleções orfeônicas villalobianas. Marquei encontros individuais com as três professoras - Cecília Fernandez Conde, Josefina Figueiredo Antunes e Carolina Miguez Macedo - que foram alunas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. Juntos, folheamos os hinários, tocamos as músicas ao piano,

solfejamos as partituras e formulamos uma lista das músicas mais significativas para elas[35] no período em questão.

Também foram consideradas as canções que constam no livro *O Villa-Lobos que eu conheci*, de 1987, escrito por Maria Eugênia Carneiro da Cunha e Mello (1987). Recebi essa obra pelas mãos da professora Carolina Miguez Macedo que, enquanto folheávamos os cancioneiros orfeônicos na entrevista, lembrou-se da obra e da autora, sua colega de classe do Instituto, que havia escrito sobre suas experiências com o Maestro quando aluna da instituição.

Como escreveu o maestro Samuel Kerr, é comum afirmarmos que somos um país sem memória ou de memória curta. Entretanto, as pessoas podem não 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. (KERR, 2006, p. 198-238).

Porém, a memória faz diferentes ancoragens e, por isso, além da experiência que as docentes tiveram com Villa-Lobos, outras lembranças musicais emergiram. Assim, algumas peças folclóricas reconhecidas pelas entrevistadas no hinário foram descartadas, por serem músicas que elas mesmas afirmaram ter conhecido nas brincadeiras feitas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro ou por fazerem parte de repertórios de outros contextos. Nessa perspectiva, as cantigas de roda, as fugas de Johann Sebastian Bach e George Frideric Handel, os jogos e brinquedos cantados, que as ex-alunas conheceram fora do Instituto, são relevantes, mas fogem dos objetivos desta pesquisa, pois tenho como foco as questões pedagógicas, políticas e identitárias do Maestro nas aulas de Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação, suas articulações com os docentes e discentes da instituição.

Para organizar as músicas que seguem analisadas nos próximos tópicos, optei por uma categorização temática, tomando como base os temas que Heitor Villa-Lobos utilizou na organização do 1º volume da coleção *Canto Orfeônico*. Outro fato que ratifica essa escolha é que as entrevistadas mostraram-se mais familiarizadas com as canções desse hinário, que foi publicado no ano do golpe de estado dado pelo presidente Getúlio Vargas com a implantação do Estado Novo.

[35] Cecília Fernandez Conde estudou ainda criança na Escola Primária do Instituto, foi reitora do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU) até maio de 2014; Josefina Figueiredo Antunes fez o curso de Formação de Professores no Instituto, é professora aposentada do Colégio Estadual Carmela Dutra; Carolina Miguez Macedo foi aluna do curso de Formação de Professores e do Curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico, ministrado pela UDF, cantou no Orfeão Artístico do Instituto; hoje é professora aposentada da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.

## 2.2 **Canções Escolares: da paisagem sonora à cultura material**

As professoras, ex-alunas do Instituto, mostraram conhecer bem o *Canto Orfeônico - Volume I* e, entre outras peças que apontaram, as *Canções Escolares* desse hinário são as mais ligadas ao cotidiano escolar. Musicalmente, parece que a escola nessa categoria foi considerada como um lugar específico. Do mesmo modo que o templo designa um território litúrgico que provoca um comportamento especifico, a escola delimita um espaço que requer igualmente determinados comportamentos e atitudes que geram valores (FERNANDES, 2005).

Nesse sentido, as *Canções Escolares,* que compõem uma categoria do *Canto orfeônico Volume I,* foram construídas com especificidades ligadas à rotina escolar, o que não acontece nas outras modalidades do hinário, nas quais muitas peças folclóricas e regionais são frutos das catalogações da equipe de pesquisa do SEMA associadas aos arranjos do músico brasileiro responsável pelo projeto. As *Canções Escolares* não foram coletadas na cultura popular, mas compostas com fins específicos. Isso insinua certa intencionalidade, talvez a principal do *Canto Orfeônico Volume I,* pois as canções em questão são as primeiras do livro. Muitas delas são marchas – ritmo que é mencionado no subtítulo da obra: "Marchas, Canções e Cantos marciais para Educação Consciente da unidade de tempo." –, além de formarem a maior categoria do Hinário, pois o cancioneiro é composto por 41 músicas e suas respectivas poesias, e o grupo aqui investigado, com 12 peças, compõe 29,3% do total.

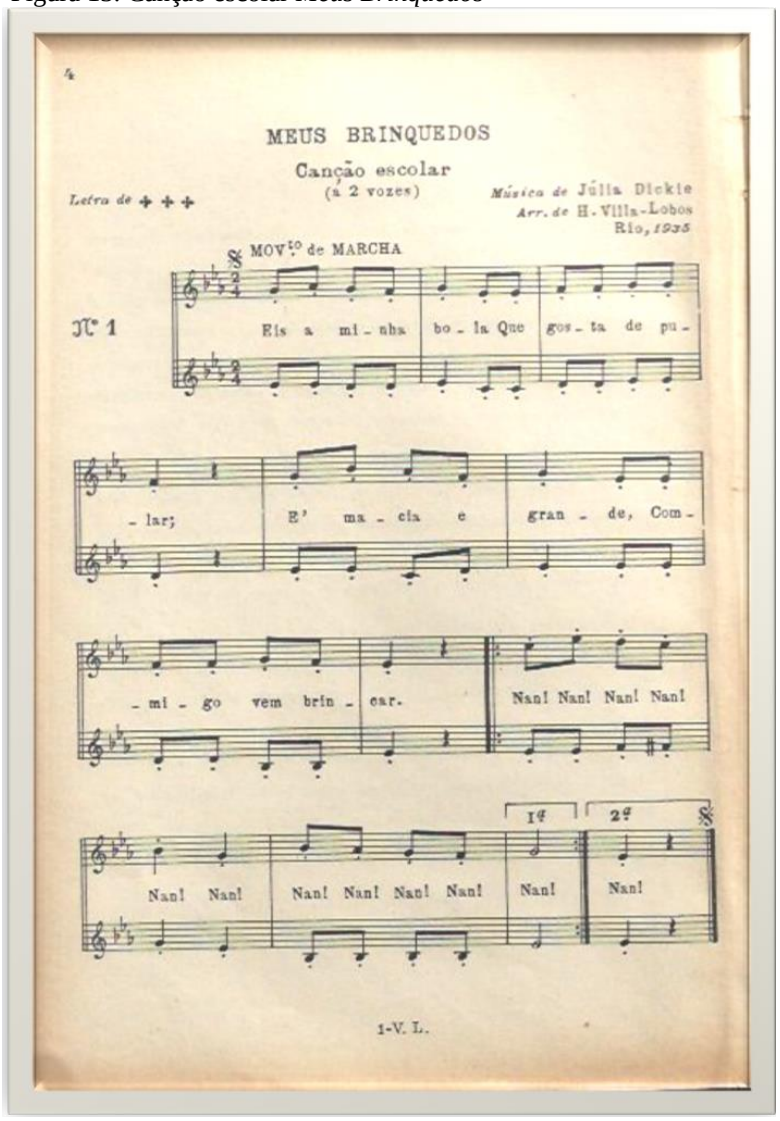
1. Meus brinquedos – Música de Júlia Dickie, arranjo de H. Villa-Lobos;
2. Vamos crianças[36] – arranjo de H. Villa-Lobos;[37]
3. Vamos companheiros – do livro Alvorada de F. Losano, arranjo de H. Villa-Lobos;
4. Carneirinho de algodão – letra de Sylvio Salema, música de H. Villa-Lobos;
5. Soldadinhos – poesia de Narbal Fontes, música de Sylvio Salema, arranjo de H. Villa-Lobos;
6. Marcha escolar (meu sapinho) – letra e música de Sylvio Salema, arranjo de H. Villa-Lobos;
7. Marcha escolar (volta do recreio) – letra de Catarina Santoro, música de E. Villalba Filho, arranjo de H. Villa-Lobos;

[36] Há peças em que os autores não são mencionados nos hinário, apenas consta o nome de Villa-Lobos como arranjador.

[37] Para facilitar a leitura dos leigos em música, seguem anexas as letras das músicas que são apresentadas no texto em forma de partitura. Porém, pelo fato de algumas partituras serem distribuídas por muitas páginas, há canções que só a letra está disponível no corpo do texto e com a partitura anexa.

8. Marcha escolar (ida para o recreio) – arranjo de H. Villa-Lobos;
9. Marcha escolar (passeio) – arranjo de H. Villa-Lobos;
10. Marcha escolar (vocalismo) – arranjo de H. Villa-Lobos;
11. Canção escolar – música de Assis Pacheco;
12. Dia de Alegria – letra de Catarina Santoro, música de H. Villa-Lobos.

Figura 13. Canção escolar *Meus Brinquedos*




*Fonte:* VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 4.

*Meus Brinquedos* (VILLA-LOBOS, 1940. p. 4), a primeira peça da categoria *Canções Escolares*, e também a que abre o hinário orfeônico villalobiano, numa linguagem que se pretende infantil, apresenta regozijo, alegria e diversão, aspectos articulados com um elemento comum da cultura infantil, do universo da criança: uma bola "macia e grande". Na primeira pessoa do singular, as crianças cantavam que gostavam de brincar. Assim, percebo que a intenção de Heitor Villa-Lobos era abrir espaço para que, por meio da "brincadeira", as

crianças vivenciassem as experiências musicais orfeônicas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

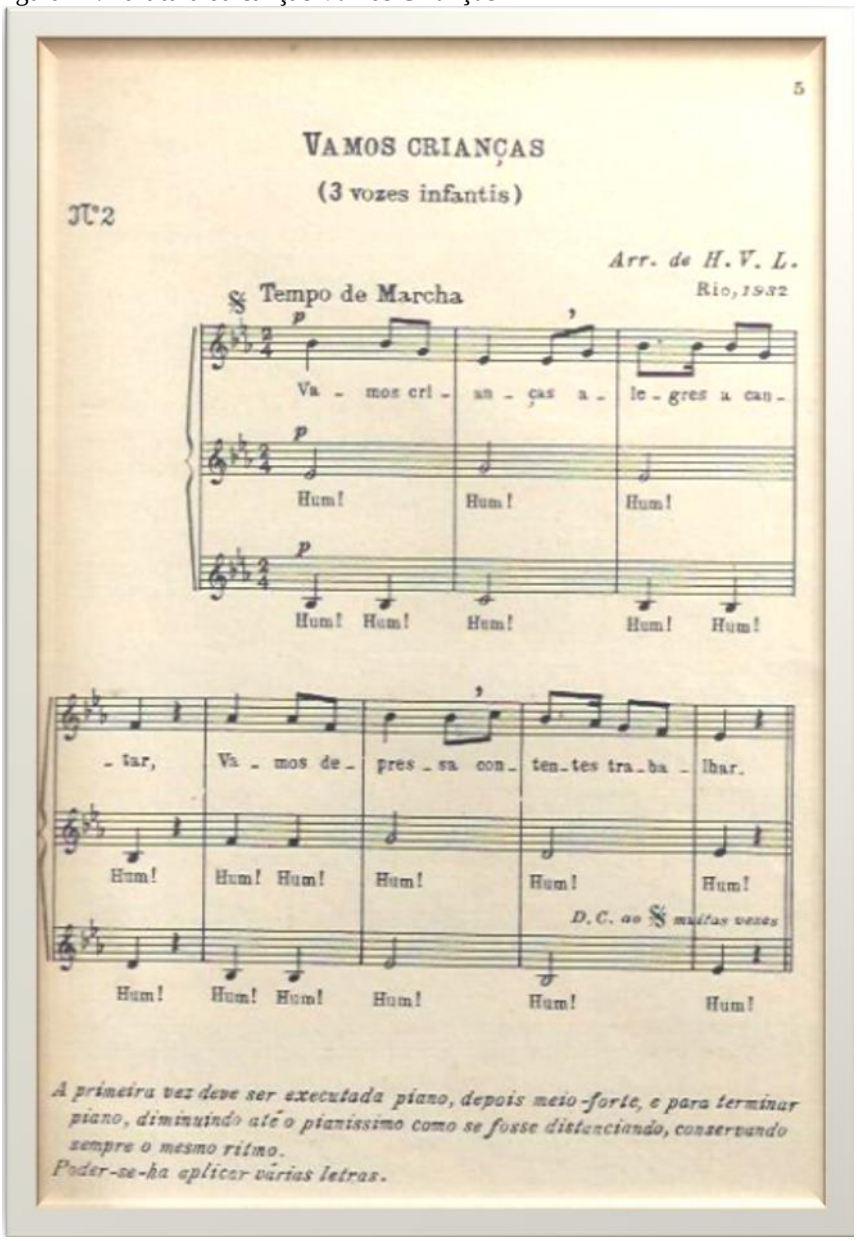
Nessa peça, a criança, ao cantar, chama um dos elementos da cultura material para a brincadeira. Quase sempre presente na escola, a bola, macia e grande como um brinquedo, pode representar no contexto escolar: saúde, energia, informalidade e "possibilidades de atividades que provocam valiosas experiências corporais, enriquecedoras da cultura corporal das crianças em geral" (MARTINELI; FUGI, 2009, p. 256). Na partitura, não existe indicação de dinâmica, entretanto, todas as notas da música estão sinalizadas com *staccato*[38], o que parece remeter-se a uma bola bastante saltitante que ajuda no controle rítmico, marcando o pulso, mantendo o andamento e que, ao mesmo tempo, é um vibrante estímulo aos movimentos.

Na sequência, na segunda peça do hinário, *Vamos Crianças* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 5), há referências ao canto e à alegria como elementos inerentes ao "trabalho". Dessa maneira, nas atividades escolares, sons como "hum-hum-hum!, Lá-lá-lás!, ah-ah-ahs!", na segunda e na terceira vozes, perpassam a paisagem sonora como marcas da leveza do mundo infantil de outrora ao lado do trabalho, como um dever escolar. Assim, depois da chamada com a bola, mencionada na primeira canção, as músicas que seguem são vinculadas aos deslocamentos dentro dos espaços escolares ou como uma chamada para alguma atividade. A canção *Vamos Crianças*, pelo que parece, podia ser utilizada para qualquer tipo de atividade no interior das instituições de ensino.

Nessa canção, numa perspectiva bastante semelhante às *Canções de Ofício*, há referências ao trabalho como um momento de alegria, que faz muito bem para a coletividade e dignifica o homem. Portanto, parece que, com as *Canções Escolares*, o Maestro pretendia construir a representação do trabalho como algo relevante desde a infância. Dessa maneira, as *Canções Escolares* referem-se à criança, cuja profissão é ser estudante, e transforma os utensílios escolares, os uniformes e os brinquedos em instrumentos de trabalho.

[38] Do italiano, significa desligado. Durante a execução de uma música, separam-se "as notas das suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação que recebe uma certa ênfase." O seu oposto é o legato. "O staccato é notado com um ponto, um traço vertical ou um sinal em forma de cunha". (GROVE, 1994, p. 896)

Figura 14. Partitura da canção *Vamos Crianças*



5

VAMOS CRIANÇAS

(3 vozes infantis)

Nº 2

Arr. de H. V. L.

Rio, 1932

Tempo de Marcha

Va - mos cri - an - ças a - le - gres a can - tar, Va - mos de - pres - sa con - ten - tes tra - ba - lhar.

Hum!

D. C. ao 𝄋 muitas vezes

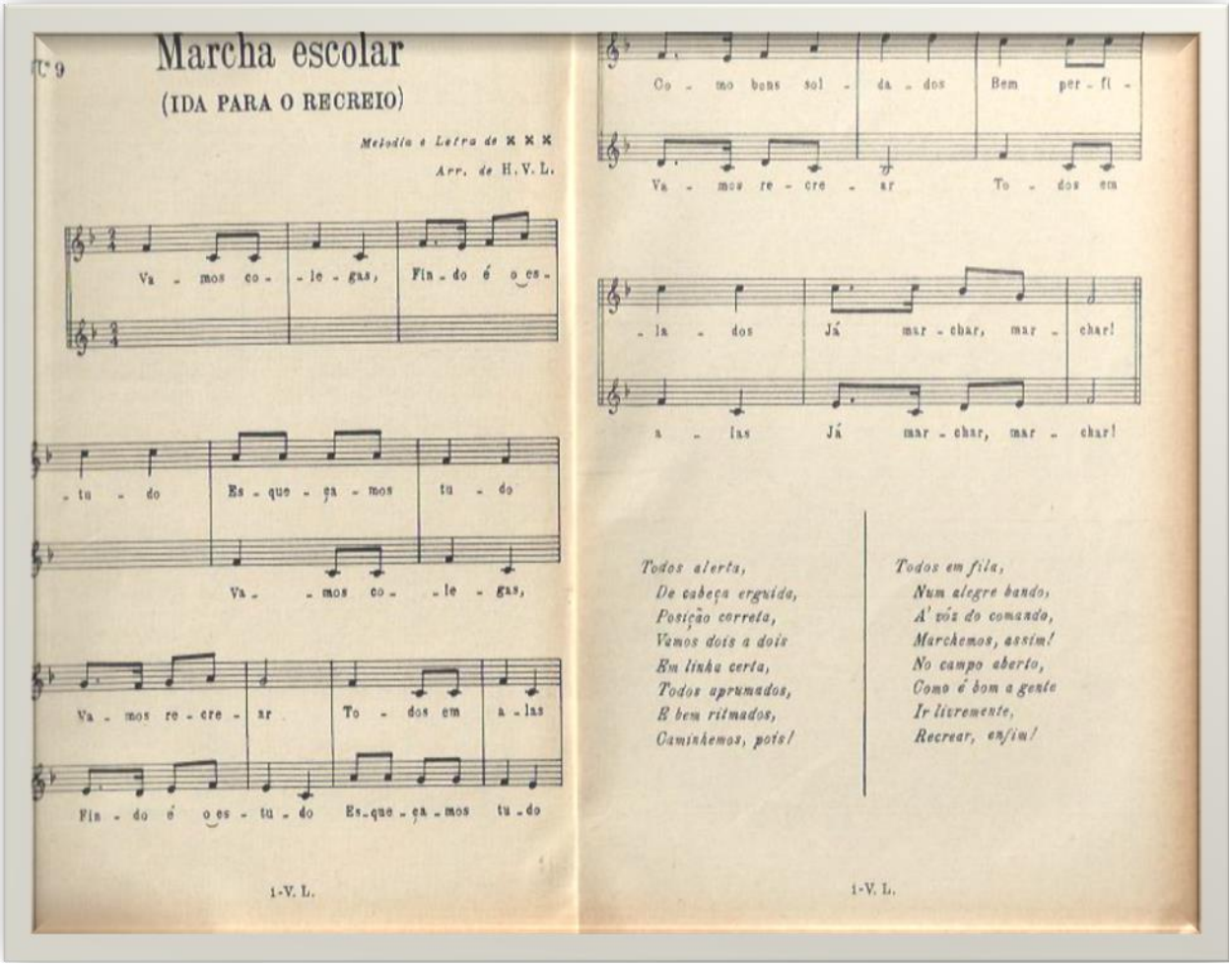
*A primeira vez deve ser executada piano, depois meio-forte, e para terminar piano, diminuindo até o pianissimo como se fosse distanciando, conservando sempre o mesmo ritmo.*
*Poder-se-ha aplicar várias letras.*

Essa marcha é uma paródia da canção *Marcha Soldado*. Como as entrevistadas destacaram, essa e outras canções já eram conhecidas fora do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, porém algumas, como a *Vamos Crianças,* soavam com uma letra diferente dentro da instituição. Nesse caso, parece que Villa-Lobos não chamava apenas os "soldados", mas também as crianças que podiam marchar "alegres a cantar".

Entre as canções da temática em questão, há outras marchas que têm como objetivo a organização dos deslocamentos de rotina para espaços escolares pré-determinados. Nessa perspectiva, é bastante significativa a ida e a volta ao recreio aqui analisadas, por serem momentos em que as crianças gozavam de certas liberdades. Por exemplo, na canção *Marcha*

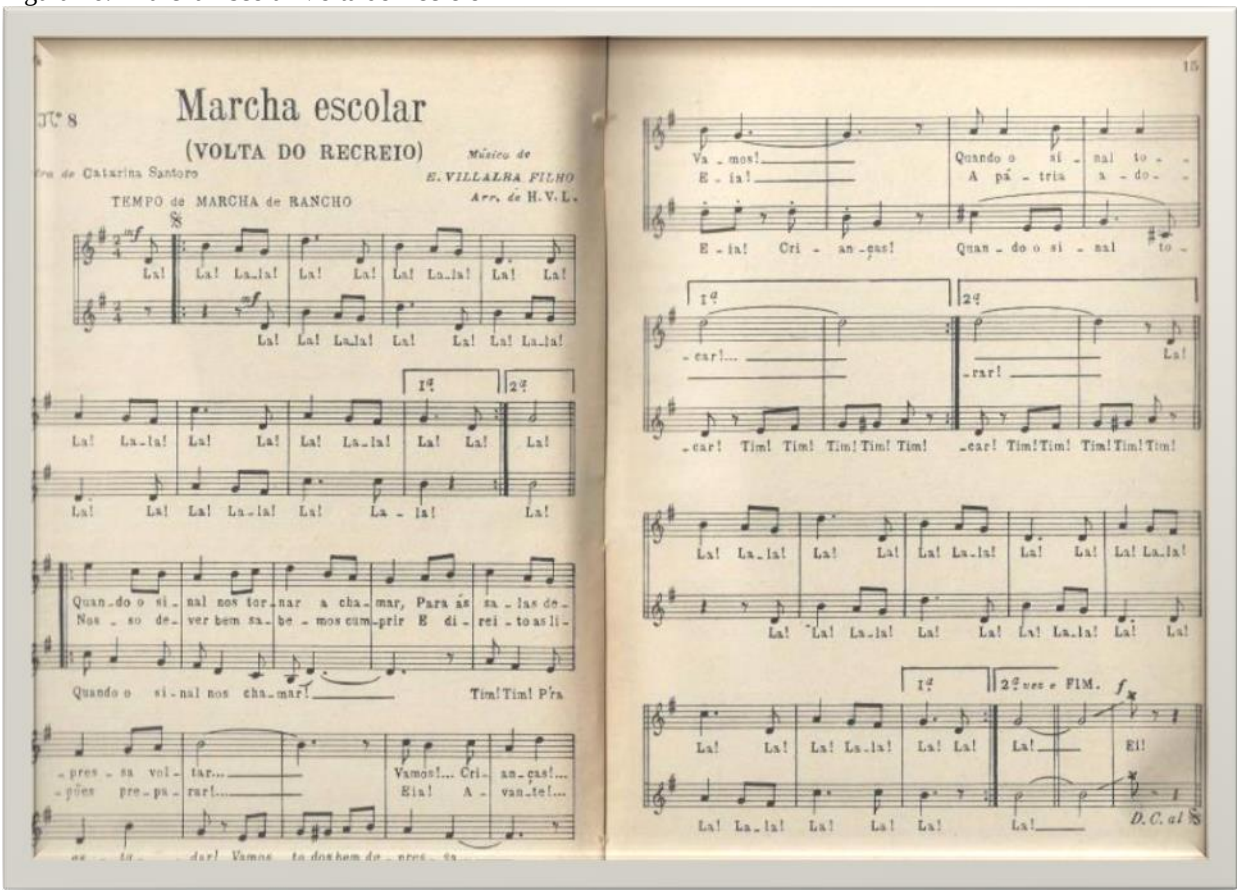
*Escolar – Ida para o Recreio*, de Villa-Lobos (1940, p. 16-17), é possível perceber a postura que os docentes esperavam dos orfeonistas como transeuntes dos corredores escolares.

Figura 15. Marcha Escolar Ida para o recreio




Aparece, nos primeiros versos do texto da canção, o recrear como uma aparente valorização da autonomia – "Vamos Colegas", "Findo é o estudo", "Esqueçamos Tudo", "Vamos Recrear". E, nos versos que seguem, bem como nas segunda e terceira estrofes, imperativos referindo-se a comportamentos uniformes, insinuando que a tal liberdade deveria ser experimentada pelos alunos nos espaços escolares de maneira padronizada: "Todos alerta", "Todos aprumados", "Todos em filas" e "Bem perfilados". Ou seja, uma mensagem na perspectiva da disciplina, chamando os alunos, como uma voz de comando no momento do intervalo. Também indica para as crianças a ordenação espacial "Em linha reta" e no final aponta o "espaço aberto" para "ir livremente".

Figura 16. Marcha Escolar Volta do Recreio




Na *Marcha Escolar – Volta do Recreio* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 14-15), também há referências às representações patrióticas associadas aos sinais sonoros que aparecem na introdução[39] e na coda[40] vocal. Ambas de oito compassos, na forma de silabação[41] com lá. Villa-Lobos parece arranjar a peça com ferramentas musicais onomatopaicas, que simulam os objetos da cultura material de um quartel, os instrumentos de sopro da família dos metais, que são utilizados para sinalizar de maneira sonora a organização do tempo.

O final das estrofes da *Marcha Escolar – Volta do Recreio* parece uma chamada ao trabalho; os sons cantados, semelhantes aos sinais escolares, dessa canção sugerem dinâmica e agilidade na volta do recreio, representações do dever a ser cumprido depois do descanso, que leva à edificação para "A pátria adorar". A melodia no segundo sistema da página dois, na canção em questão, simula com "Tim! Tim! Tim!", nos finais das estrofes, sons emitidos

[39] "Seção preparatória, acrescentada como início de uma seção. O conceito é antigo; em alguns casos, a introdução é tão importante que a palavra é incluída no título da obra." (GROVE, 1994, p. 4).

[40] "A última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, um forma padrão. Na fuga, a coda é o material musical que surge após a última entrada do sujeito e, na forma sonata, o que vem após a recapitulação." (GROVE, 1994, p.205).

[41] "Uma nota por sílaba." (GROVE, 1994, p. 866).

pelo sinal da escola, que podem ser de um aparelho elétrico ou um sino, o que parece reforçar as ordens contidas na letra da música. Que, por sua vez, destacam as lições e os demais trabalhos escolares como um instrumento de adoração à pátria e o estudo/dever como versão infantil de um caminhar rumo ao progresso.

Assim, a canção "soa" como um sinal de ativação das diferentes percepções e dos movimentos necessários para desenvolver as atividades escolares, para o dever/trabalho ser "bem" cumprido e as lições serem preparadas "direito". Ou ainda, num paralelo com o trabalho – uma bandeira do governo de Getúlio – , os sons grafados no segundo sistema da página dois também podem ser entendidos como as sirenes das fábricas ou de outras indústrias, onde a hora é bem marcada: "Quando o sinal tocar!". Como destacaram as entrevistadas, essa é uma canção que tenta ordenar a saída para ao recreio, pois as crianças da Escola Primária do Instituto tinham tanto o hábito de querer sair correndo desordenadamente quanto relutavam para não voltar às salas de aula. Possivelmente, as crianças não deviam querer retornar para sala de aula, remanchando.

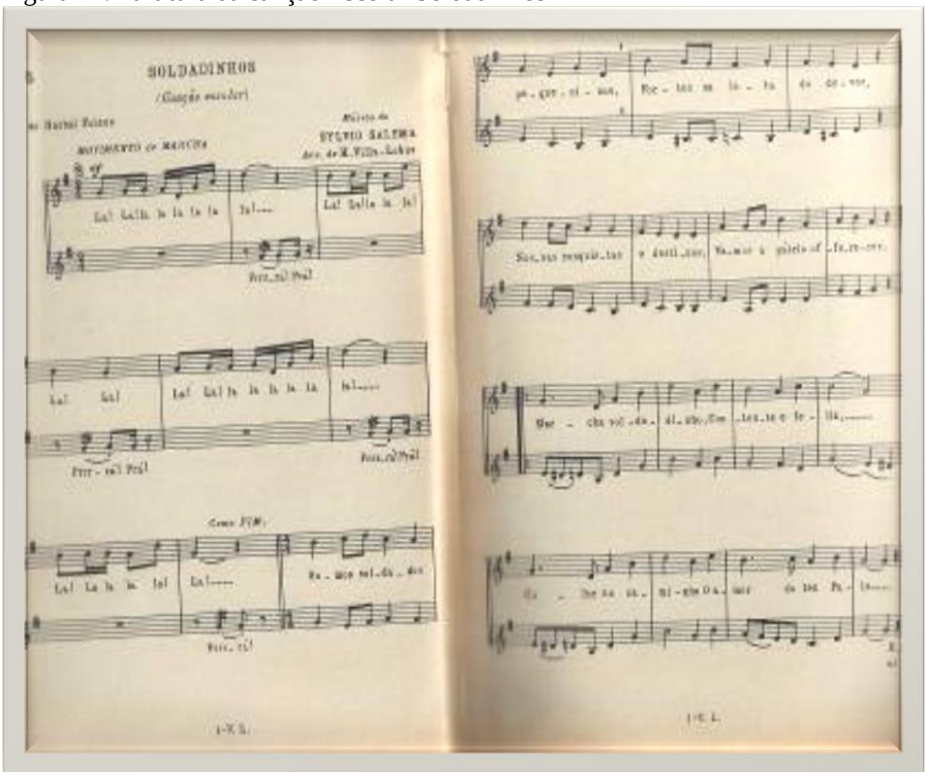
A canção intitulada como "Soldadinhos" é a quinta peça do *Canto orfeônico 1º Volume.* O título no diminutivo remete a representações do tamanho, da estatura dos pequeninos e, portanto, objetivava remeter ao mundo infantil e ao campo da afetividade, mas, além disso, como em outras canções, traz o mundo da ordem ao ambiente escolar, ao ensino e à aprendizagem.

A letra dessa canção revela em seus versos representações e valores da força. Em relação à composição musical da peça *Soldadinhos*, por um lado, há na música em si, acima disposta graficamente em forma de partitura, semelhança das células e fragmentos rítmicos nos compassos 2, 4, 6 e 8 com o "toque de caixa" utilizado pelas bandas militares, o que evidencia o foco na figura do soldado – título da peça –, assim como na letra existe o exemplo de bom cidadão que dá a vida pela pátria, de prontidão no serviço, de postura ereta e de disciplina impecável, numa marcha do "soldadinho contente e feliz" na marcha da educação coletiva.

Realço também que, ao cantá-la, as crianças representavam os sons dos instrumentos musicais por meio da voz. Mesmo com a ausência desse instrumento musical de percussão bastante útil no processo de musicalização, no que tange ao aspecto rítmico, a caixa[42] e seus sons eram "presentes" como instrumentos musicais pedagógicos.

[42] Caixa, tarola, tarol caixeta clara ou, na designação original em inglês, *snare drum* é um tipo de tambor bimembranofone composto por um corpo cilíndrico de pequena seção, com duas peles fixadas e tensionadas através de aros metálicos, com uma esteira de metal constituída por pequenas molas de arame, colocadas em

Figura 17. Partitura da canção Escolar Soldadinhos




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º Volume, p. 8-9.

Outras representações militares também aparecem no aspecto musical da peça. Além do ritmo de marcha e da melodia da segunda voz, que é repleta de onomatopeias que parecem o rufar dos taróis – "*Prr-rá! Pra*!" – dos desfiles de 7 de setembro, há combinações melódicas na primeira voz, em forma de arpejos, que se assemelham à execução do toque de clarim, o que forma um efeito sonoro de textura marcial comum às bandas sinfônicas militares.

Diferente das canções folclóricas, as peças da categoria *Canções Escolares* insinuam vestígios das vivências musicais das crianças em "verdadeiros" pelotões. Ao cantá-las e analisá-las musicalmente com as alunas do Instituto, percebo que era viável a execução de momentos cívicos no cotidiano, patriotismo em doses homeopáticas, difundidos cotidianamente no interior dos prédios e pátios daquela instituição, sem a presença de instrumentos, nos simples deslocamentos diários de rotina. A paisagem sonora, gerada pela textura e pelo caráter marcial dessas canções, como sugere a música, possivelmente fazia as crianças sentirem-se no ambiente musical das bandas sinfônicas, como numa parada militar infantil, seja na entrada ou na saída da Escola Primária, seja na ida ou na volta do recreio. Nessa perspectiva, os hinários orfeônicos, por meio das *Canções Escolares*, além de serem

---

contato com a pele inferior, que vibram através das ressonâncias produzidas sempre que a pele superior é percutida, produzindo um som repicado, característico das marchas militares. (GROVE, 1994).

elementos da cultura material escolar, eram, aparentemente, capazes de simular no dia a dia os instrumentos musicais geralmente ausentes no patrimônio de muitos setores do Instituto no período. Por meio deles, a voz, como um toque de clarim, era utilizada para suprir as carências materiais, os instrumentos, nas aulas de música. Assim como outras canções, que eram cantadas longe das matas, do mar e dos rios, simulavam os sons, a paisagem sonora, da natureza desses ambientes.

## 2.3 **Canções Patrióticas: riquezas naturais e força popular**

Nos dois volumes da coleção *Canto Orfeônico*, pode ser constatado que as canções patrióticas são bastante presentes, uma vez que do total de 86 músicas, 30 são classificadas por Villa-Lobos como patrióticas. Entre essas, é notório que 20 são letras de grande exaltação ao Brasil, às belezas naturais e às virtudes do povo. *O Guia Prático*, nesse sentido, organizado nos primeiros anos da Era Vargas, mostra-se mais "ingênuo", na medida em que trata da natureza, com músicas como *Caranguejo, A Cobra e a rolinha, Lindas Laranjeiras*.

Enquanto as *Canções Escolares* eram mais utilizadas na rotina escolar, as *Canções Patrióticas* compunham um repertório que se vinculava às festas e aos rituais cívicos. Em outras palavras, essas canções eram ensaiadas nas aulas de Música e Canto Orfeônico para serem cantadas principalmente nos eventos dentro do Instituto e nos externos organizados pelo governo do Distrito Federal. Segundo a professora Carolina Miguez Macedo

> As músicas patrióticas tinham como objetivo a educação das crianças, educação moral e cívica, que naquele tempo era muito valorizada. Não é a disciplina Educação Moral e Cívica, essa disciplina foi antipatizada até pelos alunos. O dia da nossa aula era um dia de preparo para uma festa. Nunca pode faltar música numa festa, então, nas festas da escola, no aniversário do Instituto, aniversário do presidente, o aniversário de Getúlio, principalmente nas festas do dia 7 de setembro, eram essas músicas que sempre estavam presentes. Então sempre foi com grande alegria, havia sempre alegria nessa participação nos orfeões do Instituto.

De um modo geral, nas peças desta temática a exaltação à pátria se faz por meio de ancoragens nas riquezas naturais que geram um dever no brasileiro de fazer jus a esse patrimônio. Os textos de várias músicas expõem as virtudes da nação e força do povo associados à dimensão da extensão, aos demais adjetivos do território e à geografia do país. As canções apresentam o Brasil como paraíso, um país privilegiado por seus atributos naturais – matas e florestas verdes, os mares e céus azuis, o amarelo do brilhante sol e das riquezas

minerais –, muitas vezes associados e projetados nas cores da bandeira brasileira, ícone ideologicamente construído como símbolo materno da nação.

Esta influência ufanista do governo de Getúlio Vargas não acontecia somente no repertório pedagógico villalobiano, que era utilizado nas atividades do Instituto de Educação. A música popular urbana do Distrito Federal também foi profundamente marcada pelo regime vigente. Até mesmo "os sambistas-malandros foram cooptados a produzir obras mais compatíveis com o ideário oficial." (VICENTE, 1996, p. 14). O caráter ufano nas músicas do período consolidou-se de tal forma que reverberou por décadas. Conforme as análises de Eduardo Vicente (1994, p. 26):

> A influência do Estado Novo sobre o carnaval foi extremamente duradoura. As intenções didáticas e ufanistas dos enredos mantiveram-se presentes nos sambas até pelo menos o final da ditadura de 1964. A própria organização das escolas (em alas, comissão de frente, etc) ainda hoje segue alguns dos moldes estabelecidos na época. Os desfiles nunca mais puderam ser dissociados da estrutura governamental e, muito menos, do calendário turístico da cidade do Rio.

No contexto do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, na frente das autoridades, Villa-Lobos falava poeticamente dessa ligação da atitude do povo com a riqueza do território e, até mesmo, com o seu formato. Segundo os registros de Maria Eugênia, essas eram as palavras do Maestro: "O Brasil tem uma forma geográfica de um coração. O coração é metrônomo[43] da vida. [...] Foi fadado por Deus justamente o Brasil possuir uma forma geométrica de coração e haver um ritmo palpitante em toda a sua raça." (MELLO, 1987. p. 11)

Há também, nessa categoria, uma visível valorização das qualidades do povo brasileiro. O Brasil é cantado como uma nação de gente forte, corajosa, nobre, varonil e, através desses traços heróicos, as músicas orfeônicas buscavam reafirmar personalidades e figuras históricas. Tal fato pode ser identificado na poesia de diversas canções, principalmente em músicas que exaltam o passado e a "História" gloriosa da nação que, segundo as peças, mudou o rumo da humanidade com feitos notórios, tal como o avião criado pelo brasileiro Santos Dumont, que sobrevoou Paris em 1906.

As canções indicam que o ufanismo se manifestava na cultura orfeônica de diferentes maneiras no Instituto. Uma delas é pela exaltação à natureza, conforme transparece nas músicas que se seguem. Por ser "ufanismo" um termo polissêmico, inclusive não muito

[43] O metrônomo é um "aparelho para determinar o andamento musical: mais especificamente é um aparelho de pêndulo duplo que funciona como um mecanismo de relógio" (GROVE, 1994, p. 600).

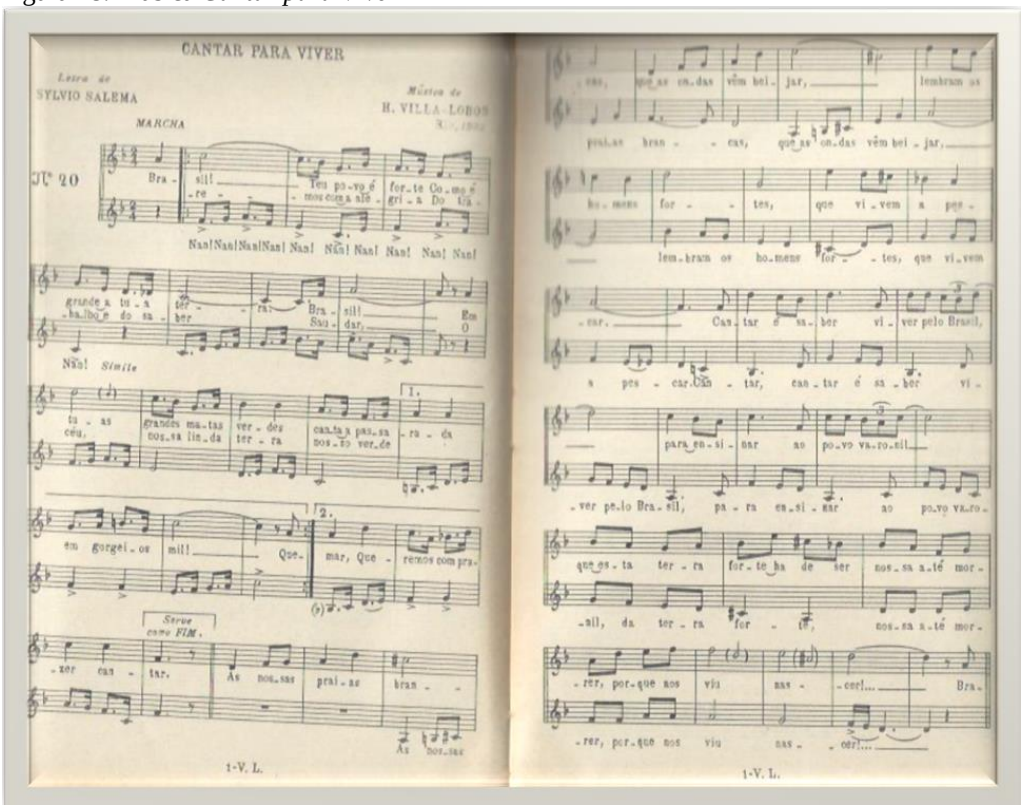
encontrado nos dicionários da língua portuguesa no Brasil, surge a necessidade de demarcar o seu sentido nesta investigação.

O termo "ufano" é de origem espanhola e refere-se, geralmente, à vanglória de um grupo sobre a sua imagem ou atributos, declaração de méritos extraordinários dos pares, ou ainda, orgulho próprio exacerbado de uma comunidade ou sociedade. Nesse sentido, a expressão ufanismo no contexto brasileiro faz alusão a uma obra escrita pelo conde Afonso Celso (2002), cujo título é *Por que me ufano pelo meu país*. Por isso, no Brasil, o termo é considerado como uma atitude ou postura assumida por determinados grupos que enaltecem o potencial brasileiro, suas belezas e riquezas naturais, os símbolos da pátria e a força da nação (CARVALHO, 1998).

Entre as canções patrióticas destacadas pelas ex-alunas do Instituto está *Cantar para Viver (*VILLA-LOBOS, 1940, p. 38-39). Os primeiros versos da canção referem-se às riquezas naturais, associada à força do povo. De caráter marcial, a música apresenta as belezas naturais do Brasil e o trabalho como uma saudação prazerosa ao "lindo Céu"; relaciona a força da terra e do povo com os valores da pátria. Nas duas últimas frases – "Há de ser nossa até morrer, Porque nos viu nascer!" –, ancora o país em que se nasceu aos referenciais mais intimistas das representações do aconchego e proximidade de quem acompanha uma história de vida desde o nascimento até a morte, do princípio ao fim.

Na esfera musical, na primeira seção da música, enquanto a primeira voz canta a melodia, a segunda voz realiza contrapontos com silabação que soam com "*Nan!"*. Na segunda seção, a sílaba "*Nan"* é substituída e o contraponto torna-se de caráter imitativo, passando a reforçar o texto. Na perspectiva rítmica, as células pontuadas instalam a alegria compatível com a letra na primeira parte. Na segunda há um contraste rítmico, pois não há figuras pontuadas e o modo também é alterado, do maior para menor.

Figura 18. Música *Cantar para Viver*[44]

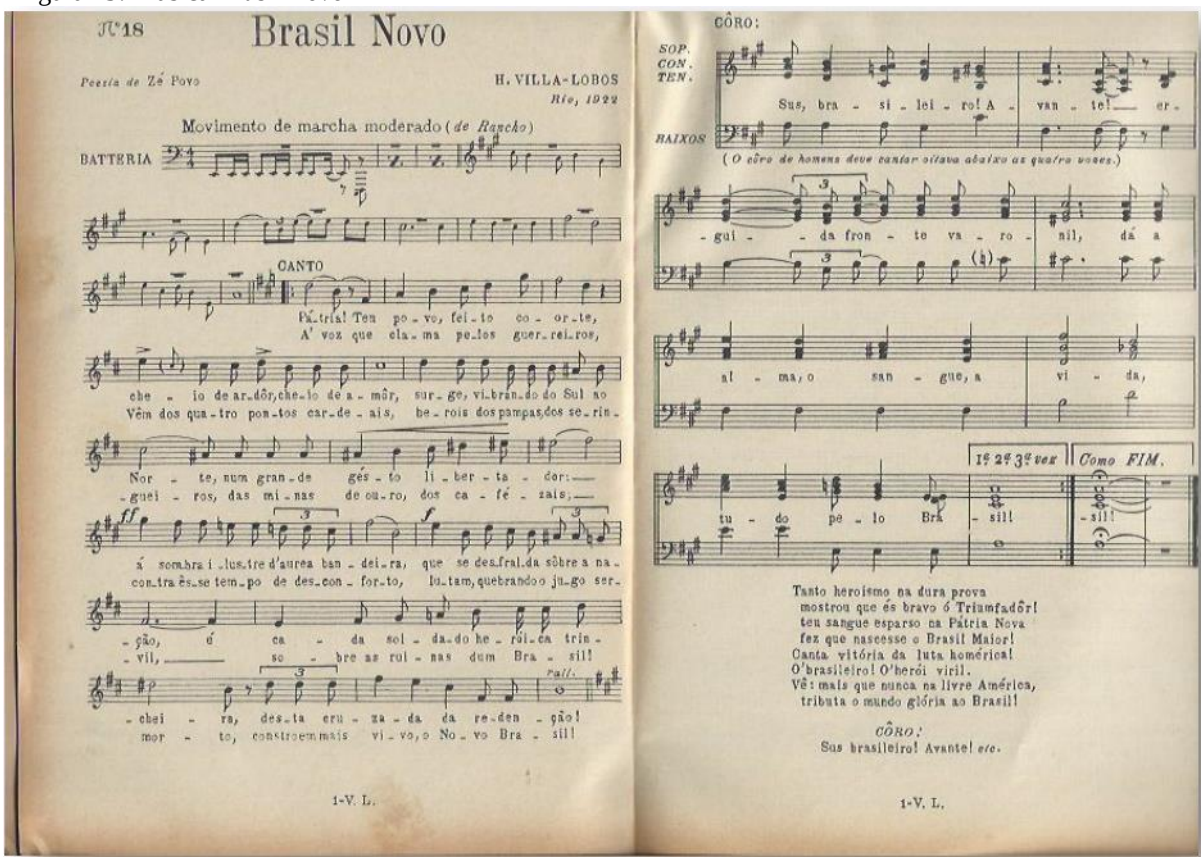



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º Volume, p. 38-39.

Acredito que as sensações e imagens mencionadas, utilizadas nas canções patrióticas, sejam capazes de gerar, como efeito, uma impressão de crescimento e progresso em curso na sociedade, como pode ser constatado na canção *Brasil Novo (*VILLA-LOBOS, 1940, p. 32-33). Nessa peça, há representações ideologicamente comprometidas com as políticas econômicas e financeiras do regime em questão. É pertinente observar que a poesia do hino, assim como outras que tratam dos aspectos patrióticos, transmite as ideias sem fazer referências explícitas a tais políticas, mas apenas utilizando de suas representações. Essa canção anuncia que o "povo é feito corte, cheio de ardor e amor", que reluz "do Sul ao Norte", tudo isso, por estar sob a "sombra" da bandeira, imagem, carregada de forte cunho ideológico, que pode representar a proteção e o bem estar proporcionado pelo regime.

[44] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º Volume, p. 38-39.

Figura 19. Música *Brasil Novo*




Fonte: VILLA-LOBOS, 1940, p. 32-33

Nesse contexto, a bandeira como símbolo nacional é muito mais que um pedaço de pano verde, amarelo, azul e branco, cujas cores e significados são geralmente ensinados nas escolas. Por um lado, este símbolo, um dos principais do país, é apontado como "ilustre". Porém, por outro lado, o povo não é assim chamado, mas está apenas "cheio", melhor dizendo, repleto de amor e ardor "à sombra ilustre d'aurea bandeira". Isto faz parecer o valor do povo brasileiro agregado pelo símbolo da pátria e não em si mesmo, ser nacionalista tornava-o melhor. Ainda nessa canção, há uma exaltação ao Brasil que vem dos trabalhadores dos estados do Rio Grande do Sul, Acre, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo – "heróis dos pampas, dos seringueiros, das minas de ouro, dos cafezais" – que se refletem na América e no mundo. Indiretamente, a música também parece fazer uma menção ao governo e ao golpe de Estado dado por Getúlio Vargas, ao referir-se aos "heróis do pampa" – terra do então presidente –, que sobre as "ruínas do Brasil morto" – os governos anteriores –, construíram um regime "mais vivo, o Novo Brasil" – o Estado Novo.

Também realço, conforme consta no hinário, que a letra dessa música foi escrita pelo Zé do Povo, que, segundo Ávila[45], era o pseudômino de Heitor Villa-Lobos. Assim, pelo que parece, o Maestro não assumiu a autoria da letra por estar tão vinculada ao Estado Novo, a começar pelo próprio título *Brasil Novo*. Portanto, não admitir diretamente a autoria dessa música, publicada em 1937, no primeiro ano do Estado Novo, seria uma medida estratégica, cautelosa e menos comprometedora no apoio à ditadura.

Já no texto da canção que recebeu o título de *Juramento*, há uma declaração honrosa – com três solistas: uma criança, um adolescente e jovem representando as diferentes faixas etárias –, menos velada que a música anteriormente analisada, refere-se ao presidente Getúlio Vargas. A música dirige-se diretamente a ele com adjetivos e substantivos no singular. Os termos utilizados são os seguintes: "o menino", "o jovem" e "o rapaz".

A canção *Juramento* ancora a imagem de Getúlio à inocência de um MENINO "que agrupou os vinte e um pássaros dispersos num bando unido pelo céu natal", referindo-se à queima das bandeiras dos estados. Essa manifestação do presidente, considerada polêmica e muito comentada até os dias de hoje, simbolizou o fim das diferenças e conflitos regionais em função da unidade nacional, proposta pelo regime (GOMES, 2010). Na estrofe seguinte, o "grande presidente" seria responsável por revigorar o ânimo da nação e a esperança no futuro, agora ancorado na força e na capacidade de desbravar de um JOVEM que deu para os brasileiros as "asas novas de coragem, de esperança e de amôr!". Após a figura do Menino e do Jovem, é significativa a representação do Rapaz, o "mocinho" representante do bem, sempre vencedor e que tem como a maior de suas virtudes a justiça. O "pioneiro sábio" líder da nação que pode, então, "erguer alto, nos hombros, o Brasil triunfante. Como um sol a nascer! a nascer!"

Juramento[46]
Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!E
Em ondas de glória!
Juramos pela mocidade
Guardar o solo brasileiro,
Jardim feliz de claridade
E nosso pouso derradeiro;
Guardar a Pátria e engrandecê-la,
Com tal ardor, em tal transporte,
Que seu amôr, como uma estrela,
Nos doure à vida e alegre a morte.
Mocidade do Brasil

[45]ÁVILA, Marli Batista. A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para educação musical no Brasil. 2010. 381 folhas. Tese (Doutorado em Artes) Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2010.

[46]VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 2º volume. Rio de Janeiro: Vitale, 1951, p.58-60. (partitura anexa).

Nós juramos elevar nossa gente, CÔRO
Nossa terra céu de luz do nosso lar.
Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
Em ondas de glória!
Juramos fé no grande guia
Que agrupou os vinte e um pássaros dispersos.
Num bando unido pelo céu natal; O MENINO
E que trançando as mãos de norte a sul,
Fez do Brasil uma só ronda triunfal!
Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
Em ondas de glória!
Juramos fé no claro construtor,
Que, alargando os caminhos de amanhã,
Acendeu nossos sonhos de fervor O JOVEM
E nos deu asas novas de coragem,
De esperança e de amôr!
Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
Em ondas de glória!
Juramos fé no pioneiro sábio,
Que, instituindo a justiça aos que trabalham,
Nos deu alento em porfiar... vencer... O RAPAZ
E erguer alto, nos hombros, o Brasil triunfantes
Como um sol a nascer! a nascer!
Marchar! Marchar! Marchar! Marchar!
Em ondas de glória!
Juramos! Ó Brasil!
Juramos! Juramos, em nome do Brasil!
Rataplan!

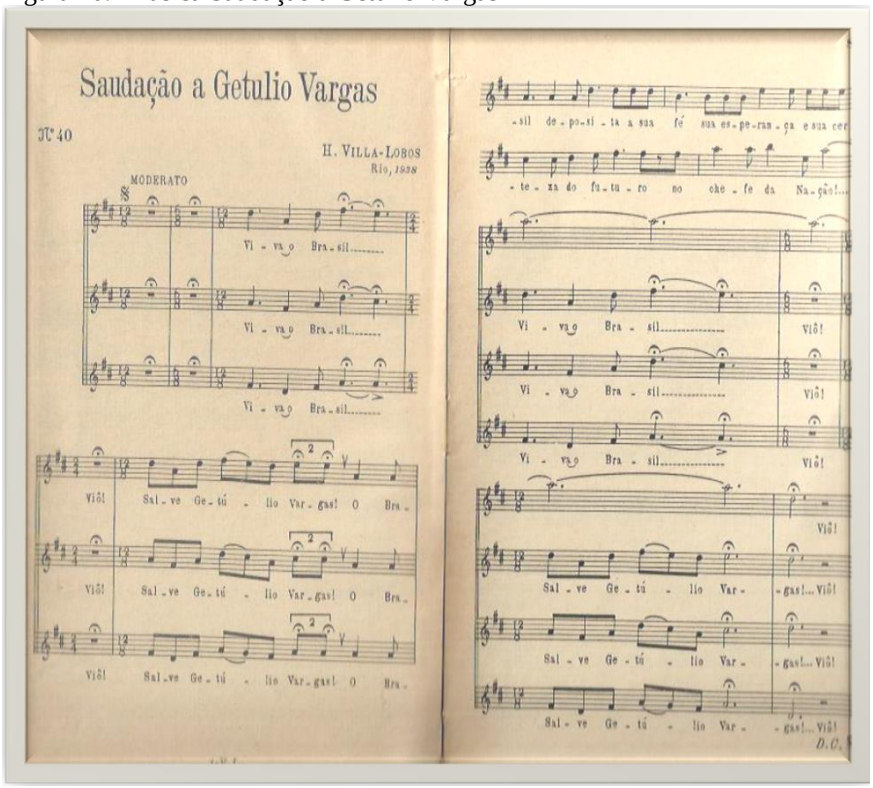
Também, ao analisar o *Juramento*, é possível observar uma valorização do solo, que é posto: por um lado, como um "jardim feliz de claridade", uma terra fértil de onde tudo sairia e, por outro lado, o "pouso derradeiro" para onde toda carne retornaria para o último sono. Assim, a canção termina com um juramento final, que é uma afirmação ou promessa solene que invoca por testemunha o divino e o sagrado. A representação do juramento envolve como uma falta grave, sob qualquer ponto de vista, fazer um voto falso, ou seja, não cumpri-lo (SHEDD, 2001). Então, ao cantar esta canção, segundo a professora Carolina Miguez Macedo, os alunos configuravam o dever de um caminhar disciplinado para honrar o solene juramento e cumpri-lo rigorosamente.

As palavras dessa canção eram pronunciadas na forma de juramentos coletivos daqueles que "desejavam" engrandecer a pátria e "elevar" o país. Assim, de maneira cantada, era verbalizado um comprometimento do cidadão brasileiro com o Estado e principalmente com o "Chefe da nação", visto como o responsável por guiar a todos. Sendo o poder centralizado num líder, seus seguidores configuravam-se num grupo de liderados, já que todos caminhavam sob a mesma orientação. Apesar da disciplina Música e Canto Orfeônico ter sido implantada para democratizar o ensino da música, a frequência nas aulas era obrigatória e seu repertório parece pouco democrático, pois, segundo os relatos, todos eram obrigados a

participar das aulas e das apresentações dentro do Instituto de Educação, onde faziam juramentos relacionados com o regime vigente. Alguns escapavam das apresentações externas, como Cecília Fernandez Conde, cujos pais diziam: "filha minha não canta para ditador"[47]. Entretanto, apesar de não participar publicamente das grandes concentrações, todos os alunos eram, assim como ela, obrigados a cantar dentro das dependências da instituição canções como *Saudação a Getúlio Vargas.*

A canção *Saudação a Getúlio Vargas* é quase que uma adoração, um culto à figura do então presidente. Essa música, pelo que parece, era responsável por criar o clima necessário e festivo para a aparição messiânica do "salvador", o chefe da nação, no qual "o Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro." Dessa maneira, a canção estabelece uma relação de dependência com o grande líder que organizava a sociedade brasileira, ou seja, a figura de Getúlio Vargas supria a necessidade de um ícone simbólico que fizesse os diferentes grupos sentirem-se representados e ao mesmo tempo intrinsecamente relacionados, pois na figura dele estavam depositados seus sonhos.

Figura 20. Música Saudação a Getúlio Vargas




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º Volume, p. 82-83.

[47] Cecília Fernandez Conde. Depoimento ao autor no dia 9 de junho-2012, no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, no bairro Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro, RJ.

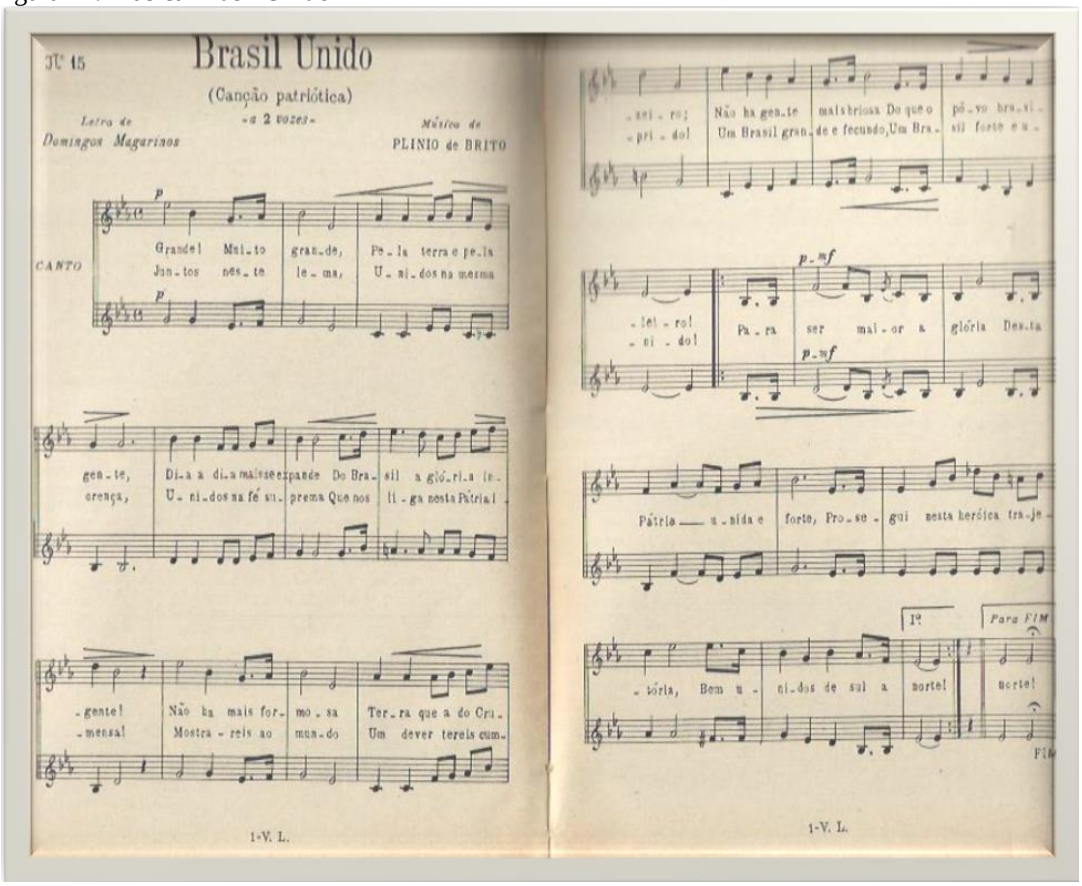
Pequena em tamanho – com oito compassos quaternários –, a canção parece uma peça escrita para um grupo de metais, com andamento moderato, como os que eram tocados nos processionais monárquicos, com uma nota no grau da dominante feito pelo soprano, na nota Lá 4, que parece inatingível para as outras vozes, que numa região mediana declamam "Viva o Brasil!". Em outras palavras, a música estabelece dois planos sonoros. O primeiro é numa região na qual todos podem cantar e com várias notas. O segundo, que soa apenas com uma nota que corta a música, num plano bem mais agudo, talvez representando a liderança soberana e única de Getúlio Vargas, o poder centralizado na figura do popular presidente do Brasil.

Já a estrofe que inicia a música *Brasil Unido* fala das representações do povo ancoradas em sua beleza e brio. Em seguida, no estribilho, o autor sinaliza a necessidade da união de todas as regiões do país para que o Brasil continue numa trajetória crescente. Na parte final, há uma ideia de comunhão e da esperança na intervenção divina pela crença para que a pátria permaneça, apesar das diferenças, ideologicamente unida de norte a sul.

Conseguindo o governo ditatorial construir as representações de um Brasil unido, era possível a subordinação dos estados brasileiros a um controle central. Na canção, intitulada *Brasil Unido* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 28-29), é possível notar que a unidade do povo deveria ser plena pela "mesma *crença",* irmanados do Norte ao Sul e "unidos na *fé suprema"*. Tudo isso com uma meta, como o autor afirma, o fruto da unidade do país, a solidificação da identidade nacional que "nos liga nesta Pátria imensa" para a realização de uma "heroica trajetória".

Na canção também é possível identificar o fomento à união, ao contrapor o Brasil aos demais países como superior pela união do povo que "une" também o solo. Nas questões das relações internacionais, o tamanho e produtividade do território "Grande! Muito Grande!" do Brasil era literalmente maior do que aqueles que o confrontaram na América Latina, como o Paraguai. O país se destacava no mercado mundial como um significativo fornecedor de matéria-prima, oriunda das diferentes regiões que, unidas, tornavam-se fortes, pois uma separação também representava uma ameaça econômica. (D'ARAÚJO, 1999)

Figura 21. Música *Brasil Unido*




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 28-29.

Enfim, ressalto que as canções patrióticas cantadas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro interferiam no imaginário dos alunos, principalmente, ao construir uma visão idealizada de pátria, de país e de nação. O caráter ufanístico das músicas corroborava na hierarquização dos valores nacionalistas que se arraigavam cada vez mais no imaginário coletivo do Instituto e do Brasil. As músicas, que fazem parte dessa categoria, fomentavam comportamentos de fraternidade e de renúncia à individualidade, tornando a união uma imagem muito atraente e suficientemente forte para incorporar os cidadãos, ainda fora do "rebanho", ao contexto da unidade nacional. Essa união cantada também incluía diferentes gerações de militares.

## 2.4 **Canções Militares: o culto às personalidades**

Nas canções que eram cantadas no Instituto que abordam a temática militar, há destaques aos militares da ativa na Era Vargas e à vida de algumas figuras militares do

passado, como um desfile de "fantasmas heróis" que estariam associados a Getúlio pela busca da justiça nacional. Segundo Maria Eugênia, nas cerimônias cívicas do Instituto, "além do Hino Nacional, apresentavam-se o Hino à Bandeira, Hino da Independência, Hino da Proclamação da República, [...] os vultos nacionais eram distinguidos com músicas especiais, [...] eram lembrados os feitos de Caxias" (MELLO, 1987, p. 4).

Em outras palavras, nas músicas das celebrações nacionalistas, surgem figuras como Duque de Caxias e o Marechal Deodoro da Fonseca. Isso porque, historicamente, em diferentes momentos, os militares, principalmente os homens, são vistos de maneiras acríticas como os salvadores da pátria, como os que podiam defender o país tanto dos outros povos quanto do seu próprio povo pouco civilizado. As representações de um povo cujo "caráter era essencialmente brutal e incontrolável são parte do imaginário social no Brasil e os militares se apresentam como a única instituição capaz de controlar uma população indolente." (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 101). Além disso, numa outra esfera, a afetiva, para muitas alunas solteiras do Instituto de Educação, os alunos fardados, os jovens transeuntes do Colégio Militar da Tijuca, poderiam ter representações de protetores, príncipes encantados, os maridos ideais (VIDAL, 2001).

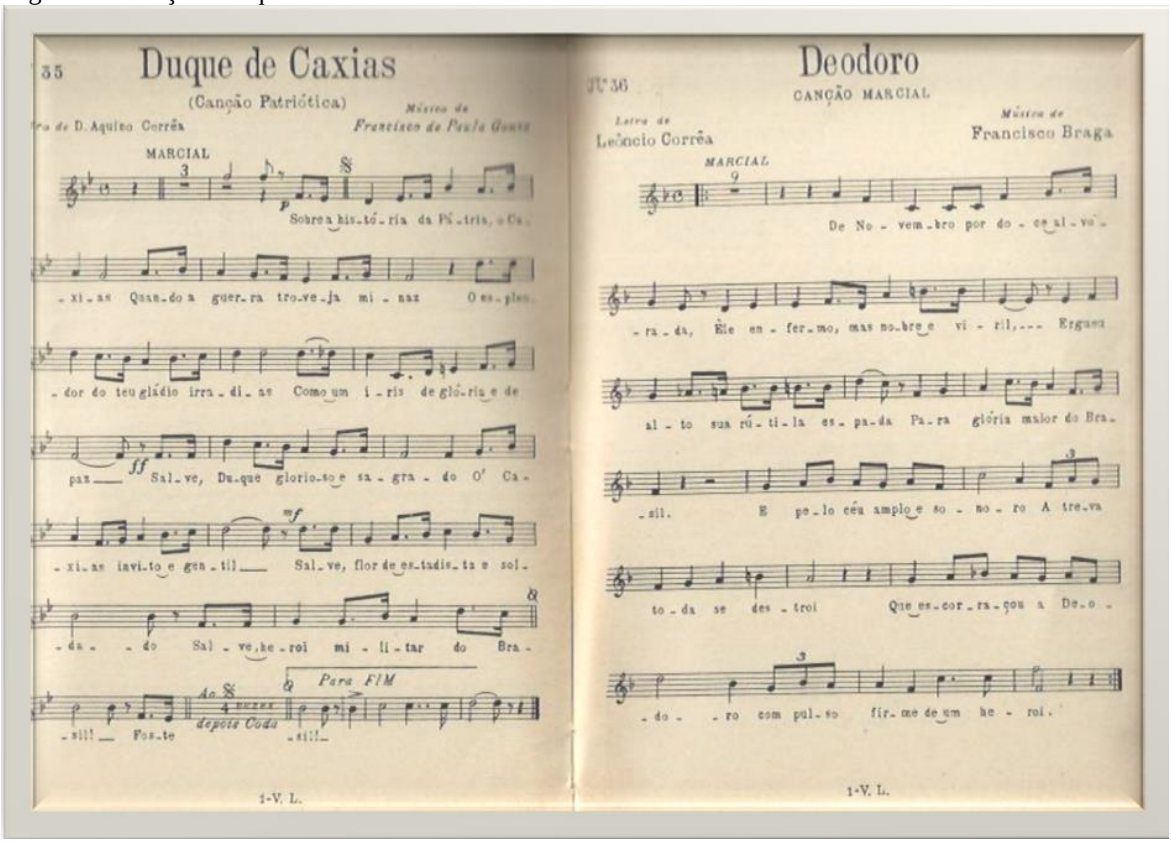
Uma das canções que aparece indicada pelas entrevistadas como canção militar tem o título *Duque de Caxias* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 74). A música é apresentada nos cancioneiros aqui focalizados apenas com uma estrofe e com vestígios de um acompanhamento instrumental. No final da partitura existe o termo '*foste',* indicando uma anacruse para mais uma estrofe que não consta na partitura. A partir desta deixa, procurei em outros hinários a estrofe ausente. Encontrei-a com outro título: *Hino a Caxias*, no site do Exército Brasileiro.[48] Então, parece que houve um erro gráfico ou Villa-Lobos realmente quis excluir parte da letra. Porém, as entrevistadas lembraram alguns trechos das outras estrofes, fato que justifica a utilização da letra completa do hino nestas análises.

A música é bastante simples: estrófica, com início anacrústico, compasso quaternário, na tonalidade de Si bemol maior, em uníssono. O ponto forte musical da peça é a orquestração, mas essa parte instrumental não foi contemplada na partitura que consta no *Canto Orfeônico 1º Volume*. Somente na coleção militar, de 1974, foi possível conhecer a textura marcial sinfônica do acompanhamento instrumental, que conta também com uma introdução de quatro compassos e uma pequena *coda*.

[48] Disponível em: http://www.exercito.gov.br/web/guest/hino-a-caxias Acessado em: 12 de março de 2013.

A letra, escrita por D. Aquino Correa, faz uma homenagem a Luís Alves de Lima e Silva – o Duque de Caxias – Patrono do Exército Brasileiro como “invicto e gentil”, “estadista e soldado” e “herói militar do Brasil”, cujas representações são reverenciadas na data de seu nascimento – 25 de agosto – o "Dia do Soldado".

Figura 22. Canções Duque de Caxias e Deodoro




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 74-75.

Nas duas primeiras estrofes, o compositor refere-se ao Duque de Caxias, à sua nobre luta para conseguir vencer as guerras ameaçadoras e obter a paz. Há na letra, um destaque na imagem do guerreiro diferenciado: o pacificador. Isso porque a história conta que Caxias, no seu ofício militar, harmonizou o Maranhão, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, províncias assoladas, no século passado, por graves rebeliões internas, o que fez o militar receber o epíteto de “O Pacificador”. (RODRIGUES, 2011. v. 1. p. 1-17)

As estrofes seguintes referem-se a um Caxias invencível, que também se destaca como um guia que, carregando a bandeira da pátria, é coroado pelas vitórias conquistadas. Simultaneamente, são evidenciadas as representações de um homem vitorioso, não apenas sobre as revoltas internas do país, mas também na guerra contra a representação do “atroz”

Paraguai. Talvez Villa-Lobos não tenha colocado essas estrofes para não demarcar os aspectos violentos do personagem histórico militar.

O militar Lima e Silva, segundo Santos (RODRIGUES, 2011. v. 1. p. 1-17), após um longo período de preparação e reorganização do Exército, reiniciou as manobras militares no país para a Guerra do Paraguai. Entre as inúmeras batalhas, o historiador destaca como mais relevante a ofensiva à fortaleza de Humaitá, em agosto de 1868, e quando as tropas do Império entraram em Assunção sem encontrar resistência, em 1869, período em que Caxias deu a guerra por encerrada. Entretanto, ao retornar à Corte, Caxias não foi recebido com festejos pelo Imperador. Conferiu-lhe D. Pedro II, certamente enfatizando a importância daqueles que lideravam a Guerra do Paraguai, o Grão-Colar da Ordem de D. Pedro I, honraria que ninguém havia ainda recebido e o mais alto grau nobiliárquico do Império: o título de duque, o único que existiu no Brasil.

A quinta estrofe, que se refere à eficiente espada de Caxias, que era como uma faca de dois gumes, forte e branda, apresenta como virtudes desse militar a temperança e o senso de justiça. A canção orfeônica trata a espada como um ícone simbólico da combinação da bravura e da pacificação, o que justificaria a nobreza do Duque e sua capacidade para salvar a pátria da ameaça do inimigo, mantendo, assim, a unidade da nação. Por tudo isso, por saber ser forte quando necessário e pacífico no momento certo, Caxias resumiria o ideal do brasileiro militar.

Na última estrofe, após todos os atos de “bravura” e de “candura” de Caxias, o autor pede a ele (Caxias), “o fantasma” adjetivado como “fiel”, “campeão”, “sacro” e “inviolável”, que seja o herói sagrado do Brasil e que inspire e proteja a nação. Toda a bem sucedida trajetória do “Pacificador" tornou sua imagem um vulto de grande notoriedade no seu tempo e na Era Vargas. Entendo que suas representações são bastante significativas e relevantes para o povo brasileiro, uma figura importante na construção da identidade nacional, que, de maneira espontânea, popularizou o vocábulo “*caxia*s” para apelidar os que cumprem, irrestritamente, os seus deveres.

Assim como a canção *Duque de Caxias*, as composições orfeônicas brasileiras trazem consigo as imagens do Marechal Deodoro da Fonseca, ambas como exemplos do povo varonil, fruto das raízes bem brasileiras. O primeiro – Duque de Caxias – como “flor de estadista e soldado”, o “herói militar do Brasil”; o segundo – Marechal Deodoro – representando o momento histórico do fim da Monarquia, em 15 de novembro de 1889, e a fase inicial da implantação da República. Assim, é possível identificar no repertório orfeônico a república como uma “Doce Alvorada”.

**Deodoro**
(Canção Marcial)
De Novembro por doce alvorada,
Êle enfermo, mas nobre e viril,
Ergueu alto sua rútila espada
Para a glória maior do Brasil.
E pelo céu amplo e sonoro
A treva toda se destrói
Que escorraçou Deodoro
com o pulso firme de um herói. (VILLA-LOBOS, , 1940, p. 75)

As representações do renomado Marechal Deodoro, naquele contexto jovem, são importantes até pela sua precoce formação militar na adolescência, aos 16 anos, em Alagoas, cidade onde nasceu em 5 de agosto de 1827 (PRIORE; VENANCIO, 2010), ou seja, um "bom exemplo" para os orfeonistas do Instituto. Em 1848, aos 21 anos, passou a integrar as tropas que se dirigiram a Pernambuco para combater a Revolução Praieira, além de outros conflitos dos quais participou ativamente durante o Império, como a Brigada Expedicionária ao Rio da Prata e o cerco à Montevidéu (PRIORE; VENANCIO, 2010).

Sua representação como político também foi considerada pelas entrevistadas, pois o Marechal ingressou oficialmente nesta área em 1885, quando exerceu o cargo de presidente (equivalente ao atual de governador) da província do Rio Grande do Sul. Além disso, assumiu a presidência do Clube Militar de 1887 a 1889 e chefiou o setor antiescravista do Exército, cargos que lhe deram grande prestígio em todo país, num período de grandes mudanças. (PRIORE; VENANCIO, 2010)

Pelo que sugerem as fontes documentais e os registros de Maria Eugênia, as crianças e jovens do Instituto, junto com os alunos das outras instituições de ensino do Distrito Federal, ao executarem essas canções, faziam o povo carioca, das diferentes classes sociais, absorver as representações meio adormecidas pelo tempo, além de criar uma relação da sua identidade com as personalidades do passado; isto principalmente nas atividades do Dia do Soldado. Nessa perspectiva de destaque dessas músicas, para a orfeonista, as *Canções Militares* nas "Concentrações Cívicas no campo do Vasco da Gama, marcaram época pelo seu raro esplendor, organização impecável, disciplina perfeita e espírito cívico." (MELLO, 1987. p. 42)

Entretanto, para Cecília Conde, comemorar o Dia da Independência com o desfile da cavalaria armada, canhões, carros blindados e músicas que exaltavam os militares indicava que não havia liberdade. Para a educadora musical, essas datas deveriam ser comemoradas somente com música, sem associação com tanques de guerra e carros blindados. Um entendimento diferente de Getúlio Vargas (1995, p. 420), que registrou no seu diário "Neste

prazo, realizaram-se as grandes festas comemorativas da Independência – o Dia da Pátria. Entre essas festividades, salientaram-se, pela correção, brilho e entusiasmo, a parada militar."

Em consonância com as ideias de Getúlio, quando os alunos do Instituto cantavam as canções, acompanhadas pelas "ricas e apoteóticas orquestrações", era um momento em que, possivelmente, o povo encontrava uma maneira de se valorizar como cidadão e, ao mesmo tempo, cumprir uma função de divulgador das ideologias políticas vigentes e reconhecidas como boas; nisto, o povo que buscava se assemelhar com aquele superava, como Deodoro, as doenças, pois, como destaca a canção, mesmo estando "ele enfermo", era o "nobre e viril" que "ergueu alto sua rútila espada/ Para a glória maior do Brasil".

Assim, no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, de maneira estratégica, esta galeria de ilustres personalidades que historicamente desfruta de um status ético, emprestou ao regime credibilidade por meio de suas representações, possivelmente tornando o projeto de Getúlio mais confiável na medida em que sugere uma suposta legitimidade. Uma vez que os heróis estão, quase sempre, do lado do "bem", parece que a partir de uma associação com tais personalidades, o regime seria entendido como sendo o "bem". Desta forma, aqueles ligados a ele, com "o pulso firme de herói", representavam a manutenção da ordem social vigente.

Nessa perspectiva, há também a representação do "bem" que sempre vence o "mal". Por consequência, a representação construída do "mal" seria a mudança na estrutura do poder, propagada como a pior coisa que poderia acontecer ao país. Os heróis, as grandes personalidades como Marechal Deodoro e Duque de Caxias, estão carregadas de uma forte representação de figuras vinculadas ao Estado; assim reafirma-se que quem se levanta contra o sistema representa o "mal" e aqueles que lutam pela manutenção do mesmo são os heróis, sempre bem-sucedidos e vencedores, como no final de qualquer história em que haja um bom confronto.

Dessa maneira, nessas músicas cantadas no Instituto, parece existir o desejo de ancorar a imagem do bem ao governo, além de construir no imaginário dos alunos e das famílias a representação de que melhor seria estar aliado ao sistema, ainda que este não lhe agrade. Em outras palavras, levantar-se ideologicamente contra o governo seria desnecessário, uma vez que o "bem" que sempre "vence", o que perpetuaria o sistema, que manteria a Instituição e, além disso, passando a ideia que sempre é bom ficar protegido pelo herói na hora de enfrentar a "fúria do mar" e a "treva".

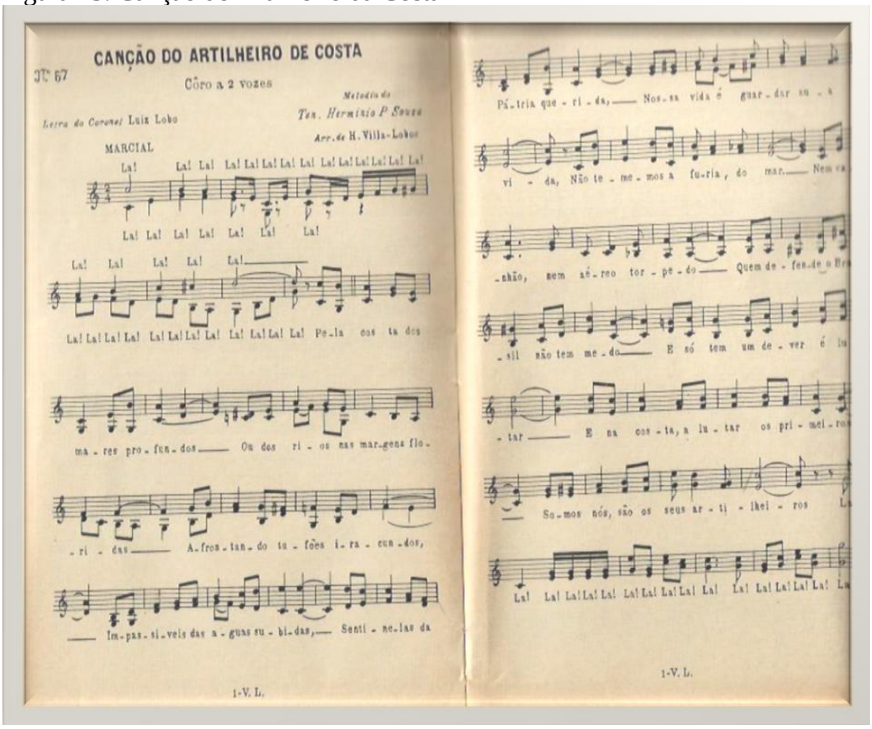
As representações dos militares mostram-se acumuladas ao considerar também os militares ativos para conceder maior autoridade ao Estado dentro e fora do país, pois essas

músicas também foram cantadas para os visitantes dos países vizinhos. A professora Carolina Miguez Macedo contou que os:

> Visitantes estrangeiros se sensibilizavam quando ouviam os nossos hinos. Numa visita dos cadetes argentinos ao Instituto de Educação, o momento mais comovente do dia foi uma apresentação do Orfeão Artístico, quando cantamos nossas canções militares. Depois, também cantamos o hino deles, mas não tinha a mesma coisa, emoção, era com pouca emoção sabe? Naquela época nós éramos fervorosas, tínhamos um orgulho do Brasil, principalmente quando tinha alguém de fora no Instituto, a música folclórica e cívica ficava encorpada. Acho que naquele dia Villa-Lobos escolheu as Canções Militares para enaltecer os nossos colegas do Colégio Militar que também que estavam acompanhando a visita.

A partitura da *Canção do Artilheiro da Costa* indica Villa-Lobos como o arranjador. Além da melodia composta pelo Tenente Hermínio Souza e a letra do Coronel Luiz Lobo, os arranjos que aparecem na peça são poucos: uma introdução vocal a duas vozes, com sete compassos, uma segunda voz que acompanha a melodia principal e uma *coda* vocal anacrústica com 5 compassos. Portanto, a interferência do Maestro na música foi pequena.

Figura 23. Canção do Artilheiro da Costa




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º Volume, p. 76-77.

As canções militares no Instituto não excluíram um vínculo com o militares do seu tempo. Há no conjunto um somatório de representações, os personagens do passado são postos lado a lado dos homens que serviam ao Brasil nas forças armadas na Era Vargas. Nos

programas nos quais o Orfeão Artístico cantava, apareciam as músicas *Caxias* e *Deodoro,* e também a *Canção do Artilheiro da Costa*.( VILLA-LOBOS, 1940, p. 76-77) A composição trata os artilheiros como corajosos que passavam por mares profundos e margens floridas, valentes, por consequência, valorosos, que estão a todo o momento de prontidão para defender com suas vidas a costa do país que é bela, mas que possui "tufões iracundos". Em outras palavras, as representações contidas nessa canção idealizam a imagem do militar da marinha, no contexto da Era Vargas. Assim, a música sugere aos próprios orfeonistas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, e aos que a eles ouviam, que o fato de ingressar na carreira militar tornaria o indivíduo um herói nacional que "defende o Brasil" e que "não tem medo; só tem um dever", que "é lutar".

Outro fator importante que deve ser considerado nas *Canções Militares* são as representações relacionadas à participação do Brasil na *Segunda Guerra Mundial*, em 1939, fato que pode ser identificado numa canção orfeônica até hoje muito cantada pelos coros do Rio de Janeiro, *Invocação em Defesa da Pátria*. No contexto das Canções Militares, as entrevistadas retrataram um sentimento de ameaça à pátria e referiram-se à peça como uma oração, uma verdadeira invocação pela intervenção divina**.** A letra dessa peça foi escrita por Manuel Bandeira e a música composta por Villa-Lobos, referindo-se à histórica participação dos momentos de tensão do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1939. A canção militar-religiosa apresenta uma prece, como o próprio título sugere. Esta oração cantada valoriza e fomenta um desejo ideológico religioso, permeado por sentimentos de amizade e fraternidade, comum no contexto religioso cristão e, ao mesmo tempo, refere-se indiretamente aos inimigos internos da nacionalidade.

Invocação em Defêsa da Pátria
(Canto cívico religioso)
Ó Natureza do meu Brasil!
Mãe altiva de uma raça livre,
Tua existencia será eterna
E teus filhos velam tua grandeza,
Ó meu Brasil! E's a Canaan!
E's um Paraizo para o estrangeiro amigo
Clarins da aurora!
Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil!
Ó Divino! Onipotente!
Permiti que a nossa terra,
Viva em paz alegremente!
Preservai-lhe o horror da guerra!
Zelai pelas campinas, céus e mares do Brasil!
Tão amados de seus filhos!
Que estes sejam como irmãos sempre unidos,
Sempre amigos!
Inspirai-lhes o sagrado

> Santo amor da liberdade!
> Concedei a esta pátria querida
> Prosperidade e fartura!
> Ó Divino! Onipotente!
> Permiti que a nossa terra,
> Viva em paz alegremente!
> Preservai-lhe o horror da guerra! (VILLA-LOBOS, 1951, p.130-132).

Na canção, há uma relação do povo com a terra grandiosa e afetiva, na medida em que associa a natureza à figura da mãe, o que vem também demonstrar a intenção do regime de se mostrar como próximo, familiar e protetor, um pai. Estas representações são relevantes na medida em que apresentavam o governo como o grande provedor da unidade nacional. A letra traz a relevância da pertença para a representação do país como um paraíso em relação aos povos amigos, ao referir-se ao Brasil como uma Canaã[49], que inclui, além da fauna e da flora, a plena harmonia entre os seus. Em outras palavras, os indivíduos que estão inseridos nos contextos sociais brasileiros apresentavam uma "cultural harmonia" que não podia ser negada pelos estrangeiros, que, influenciados por este espírito, são chamados de amigos nessa canção. Tudo isso por valores de fraternidade hierarquizados, compartilhados pelos seus grupos de pertença.

A prece que era cantada pelos orfeões do Instituto de Educação do Rio de Janeiro expressa um possível ataque aos ideais projetados, defendidos e instalados pelo presidente Getúlio Vargas, um dos *"teus filhos [Brasil] que velam a tua grandeza"*. Portanto, o texto insinua que havia certa instabilidade e inquietação no próprio contexto da cultura nacionalista. Nas primeiras estrofes, o autor da letra, ao utilizar o termo "velar" o Brasil, deixa escapar a suposição da existência de algum inimigo oculto, instigando a vigilância sob aqueles que não eram consonantes com o governo instituído.

Parece que havia, oficialmente, os inimigos do sistema, que estavam à margem, e também os infiltrados entre os governantes, estes inimigos internos – de dentro do país –, e também aqueles externos, ou seja, os países participantes da Segunda Guerra Mundial, merecedores da mesma atenção para as devidas precauções. Dessa forma, a canção tenta mostrar como ato de valor nacionalista todo e qualquer combate aos diferentes inimigos. Nessa direção, reforça um espírito de batalha a favor do regime.

A canção termina como uma petição a Deus para que preserve o Brasil da guerra. Nessa parte do texto, o compositor orfeônico clama pela intervenção divina, o que revela certa apreensão. Tal clamor confere divindade às representações de última instância. Assim, o governo de Getúlio reconhece a onipotência de Deus e as limitações do sistema, tudo isso

[49]Segundo a Bíblia, Canaã é a terra prometida por Deus ao povo de Israel.

para demonstrar ao povo uma ida sem volta, no caso de um término do regime, e a impossibilidade de garantir total segurança com o estourar de uma guerra. Assim, essa canção atribui ao divino a maior possibilidade de salvação e proteção da pátria, passando a responsabilidade num caso de calamidade ao "Divino! Onipotente!".

Essa é a última música do último hinário orfeônico organizado por Villa-Lobos, o *Canto Orfeônico – 2º Volume*, o que demonstra alguma religiosidade na vida do Maestro. Há um solo de soprano que se inicia na repetição da peça, com características de recitativo[50], que insinua uma petição de uma mulher brasileira, uma "Santa Maria", uma mãe do povo, que intercede pelo Brasil.

Unindo os melhores valores de Duque de Caxias, Marechal Deodoro da Fonseca, os militares ativos da época e a intervenção divina, o canto orfeônico parecia "guerrear" musicalmente em defesa do regime e contra as armas ideológicas da ameaça comunista interna e externa no Brasil, ou qualquer corrente que representasse uma ameaça às diretrizes do governo de Getúlio Vargas. Nessas obras militares, faz-se presente uma chamada ao estado de prontidão em favor da "segurança" e "defesa" da pátria, cujas riquezas naturais e nação de seu território somente o cidadão-soldado, influenciado pelos ideais nacionalistas e ideologicamente induzido e protegido por Deus, poderia defender com o vigor e a coragem necessários.

## 2.5 **Canções de Ofício: direitos e responsabilidades**

Assim como dos heróis militares, na Era Vargas, houve o reconhecimento do trabalhador, do homem simples, seja ele um "nobre" das lavouras ou um operário das fábricas, "tendo em vista que nossa tradição escravocrata via no trabalho uma atividade pouco nobre. Ao fazer esse reconhecimento, fortalecia um projeto político. Getúlio valeu-se bem dessa característica preconceituosa de nossa cultura em relação ao trabalho" (D'ARAUJO, 1997, p. 81) para consolidar sua imagem como um presidente popular, como o político que valorizava a classe trabalhadora, como o pai dos trabalhadores. Como explica Couto:

[50] "Um tipo de escrita vocal normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e as acentuações naturais do discurso." (GROVE, 1994, p.769).

> A regulamentação das relações entre capital e trabalho foi a tônica do período, o que parece apontar uma estratégia legalista na tentativa de interferir autoritariamente, via legislação, para evitar conflito social. Toda a legislação trabalhista criada na época embasava-se na ideia do pensamento liberal brasileiro, onde a intervenção estatal buscava a harmonia entre empregadores e empregados. Era bem-vinda, na concepção dos empresários, toda a iniciativa do estado que controlasse a classe operária, Da mesma forma era bem-vinda por parte dos empregados, pois contribuía para melhorar suas condições de trabalho. (COUTO, 2004, p. 95).

Nesse sentido, muitas músicas cantadas pelos orfeões do Instituto e nas aulas de Canto Orfeônico estavam em grande medida em consonância com as ideologias do regime, que buscava a harmonia entre empresários e empregados. A exaltação musical ao trabalho incluía tanto as profissões rurais como as urbanas. Os ofícios mais ligados à plantação e à pecuária estavam presentes nas músicas recolhidas por meio das pesquisas desenvolvidas pelo *Centro de Pesquisas Musicais*. Essas canções referentes ao trabalho são bastante comuns na cultura brasileira. Um bom exemplo é a *Mulher Rendeira,* que destaca, com uma melodia bastante simples, aquela que tem como pagamento o namoro, o amor de Lampião, com uma poesia bastante espontânea. Nessa mesma direção, há *O Pescador da Barquinha,* canção número 92 do Guia Prático.

Entretanto, as canções das profissões urbanas que constam nos hinários orfeônicos parecem encomendadas, com ferramentas composicionais onomatopaicas que se referem à indústria, possivelmente por estarem vinculadas à perspectiva das representações do trabalho disseminadas pelo Estado para as comemorações de 1º de maio, do Dia do Trabalhador. Assim, o *Guia Prático* é mais vinculado ao trabalho do mundo rural. Já coleção *Canto Orfeônico* està mais direcionada à inclusão de "todos" os trabalhadores, em especial o trabalhador urbano, um personagem de destaque na grande proposta de construção do desenvolvimento econômico nacional.

São interessantes as ferramentas de composição 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, as trabalhadoras das confecções; já que a *Mulher Rendeira* estava presente na cultura popular, a costureira não poderia ser esquecida. Segundo a professora Josefina Figueiredo Antunes: "Da costureira, do operário, do trabalhador, nas músicas ele nunca esqueceu, ele [o Maestro] e Getúlio, procuraram valorizar o trabalho, porque o trabalho, para eles é realmente frutífero, é um processo que o homem precisa, que é uma das coisas que traz o crescimento."

Assim, como destacou a professora Josefina Antunes, as *Canções de Ofício*, na sua maioria, referem-se às profissões mais simples que não exigiam do brasileiro grande atividade

intelectual, porém um condicionamento do corpo, por ser um trabalho mais braçal. Essas atividades muitas vezes são feitas “com alma a chorar”, como menciona a música. Talvez por isso as três primeiras frases da canção *As Costureiras* referem-se às condições emocionais das mulheres costureiras que choram com a alma, mas que, na música, como Villa-Lobos destaca, seguem “alegres a sorrir”. Dessa maneira, o Maestro parece indicar que, mesmo nos momentos de tristeza ou frustrações, a produção é uma fonte de alegria, onde elas podem seguir trabalhando e “cantando os seus males”.

> As Costureiras
> 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 costureira,
> Cose a manga, a blusa, a saia,
> Cose co’interesse e mostrate faceira,
> Bem faceira a quem provares o ponteado,
> O alinhavado, o costurado, o chuliado, o preguiado (VILLA-LOBOS, 1951, p.74-83)

Na famosa peça, o Maestro afirma “cose, cose, cose a costureira” para se mostrar uma “faceira”. Em outras palavras, Villa-Lobos instiga, mexe com o brio da mulher que quer ser bonita, enfeitada, garbosa e elegante. Com esse fato, parece que o governo Vargas procurava ancorar um novo valor na figura da mulher e nas próprias alunas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro ao reconhecer a importância da mão de obra feminina para o país.

Vale destacar que essa canção orfeônica tem sido gravada por muitos coros profissionais e infantis. Em 1940, a canção foi incluída no *Álbum Número 1* da coleção *Música nas Escolas Brasileiras*, uma série de 10 discos de 78rpm em 25 cm (10 polegadas), que foi distribuída pela RCA. (ÁVILA, 2010). A professora que regeu a peça nessa gravação disse: “O Maestro, plenamente satisfeito com a gravação de *Costureiras*, levou o disco em sua viagem pela Europa, dando-me a honra de enviar de lá um postal em que dizia: ‘Costureiras tem feito sucesso!’” (SILVA, 2006, p. 9)

Possivelmente, essa seja a peça coral mais elaborada que Villa-Lobos incluiu nos hinários orfeônicos. Com duração de quatro minutos, ela remete à paisagem sonora da época, considerando que em muitas casas existia uma máquina de costura, além de ao trabalho

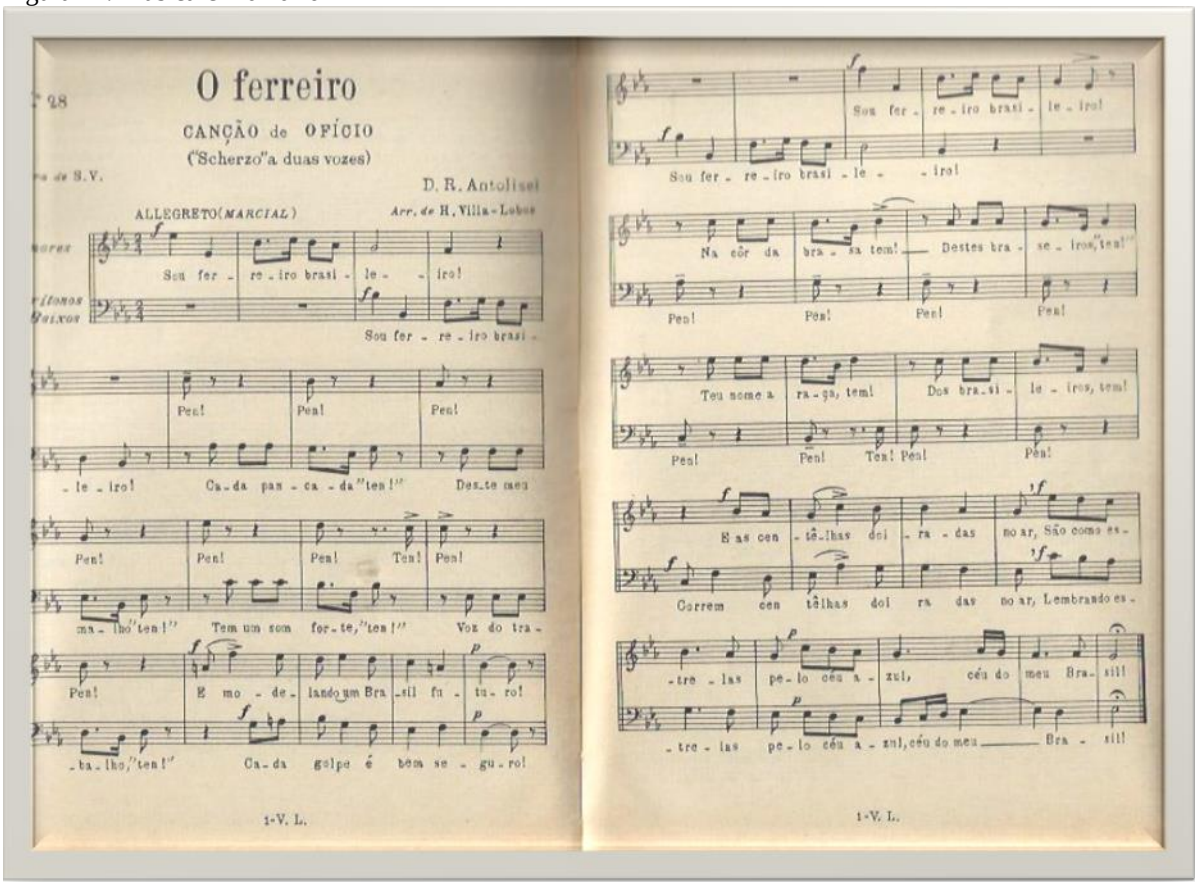
feminino nas fábricas. Nessa época, muitas eram as mulheres que, para complementar a renda familiar ou para produzir roupas para os membros de sua família, faziam essas máquinas soarem madrugada a dentro (BECKER, 2011). Muitas vezes, essas atividades eram realizadas nas casas das costureiras, que conciliavam a costura com os seus afazeres domésticos (SOBREIRA, 2011).

Essa relação da mulher com a costura parece ser o motivo de Villa-Lobos ter escrito essa música especificamente para coro feminino a quatro vozes, no contexto das *Canções de Ofício*, que exalta os trabalhadores e suas profissões, numa época em que o governo vigente fomentava a eficiência e grande produção operária em largas escalas (BEDÊ, 2004). Nesse sentido, a peça *As costureiras* também parece indicar a mudança do trabalho da mulher, que era do lar, para uma classe profissional, com atuação nas confecções que estavam crescendo no país. Há no texto uma mensagem política de crescimento econômico e "belo futuro" vinculada à produção.

Villa-Lobos classificou essa música, que era cantada no Instituto, como uma embolada, um ritmo folclórico nordestino, fato que também destaca a identidade nacional. O ostinato da peça é o elemento musical que sinaliza certa proximidade com o gênero, que perpassa praticamente toda a música, composto por quatro semicolcheias por pulso, num compasso quaternário, com ênfase na nota Mi bemol, o quinto grau do acorde da tônica, pois a música está em Lá bemol maior. Dessa maneira, esse ostinato rítmico, com raras variações melódicas e harmônicas, ao soar, parece bastante com os sons das máquinas das confecções que fabricam as roupas, onde se "cose a manga, a blusa, a saia".

Na canção *O Ferreiro*, não há vínculos diretos com a realidade rural ou urbana, como no *Canto do Lavrador*, mas também há menos espontaneidade musical. É imposto no texto o compromisso com as representações do trabalho e da identidade nacional. No meu entender, sua poesia parece pouco natural ao associar as estrelas às faíscas dos martelos do ferreiro, buscando construir uma ponte para falar do céu do Brasil, com o objetivo de evidenciar o ferreiro como um brasileiro. Talvez, por isso, essa canção não tenha feito tanto sucesso como *As Costureiras*, uma composição de Villa-Lobos.

Figura 24. Música *O Ferreiro*




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 58-59.

A canção orfeônica tenta travestir o ferreiro moldando o seu caráter, sua formação moral, seus costumes, pelo modo de entender o trabalho e a voz pública da pátria. A letra sugestionando a busca pela excelência, a virtude, o transforma no próprio "operário-padrão" do Estado, ou seja, em um "eu" já completamente domesticado e entusiasmado pelo sistema que funcionaria como a representação do exemplo de virtuosismo e de conduta nacionalista.

A canção escrita para vozes masculinas apresenta o ferreiro como um brasileiro que se junta, por meio do trabalho, ao movimento nacionalista. Essa canção, segundo as entrevistadas, além de nas concentrações orfeônicas, dentro do Instituto, era cantada apenas nas apresentações da Escola Primária, pois os meninos gostavam da peça. Talvez pelo fato de relacionar-se mais com o universo masculino, na primeira estrofe, diretamente no trabalho do ferreiro que em "cada pancada" vai "modelando um Brasil do futuro".

Na segunda estrofe, Villa-Lobos focaliza principalmente as questões referentes às pertenças do povo como uma raça e destaca a questão da pele com uma cor específica do brasileiro, no trecho anuncia: "A cor da brasa, ten!", "Destes brasileiro, ten!" – o que parece incentivar a coesão do país, pela abordagem étnica. Em outras palavras, o Maestro destaca a questão da mestiçagem que aconteceu no Brasil, ao incluir na música uma valorização da cor

do mestiço. Esta perspectiva étnica pode ser compreendida como um dos diferenciais da Era Vargas, principalmente se comparada com a Primeira República, quando se defendia o "embranquecimento" da nação (SCHWARCZ, 1993), principalmente por meio da imigração de europeus.

Na terceira e última estrofe, a canção vincula as fagulhas douradas, que lembram fogos, às estrelas e ao Céu do Brasil. O fogo e os fogos fascinam as crianças e podem chamar a atenção de alguns para a profissão em questão, que lida com esse elemento. Há séculos, as óperas e sinfonias fazem associação da música com as explosões e com o fogo, como em algumas montagens da *Flauta Mágica*, de Mozart, em que há uma explosão na ária da Rainha da Noite ou como na *Abertura 1812*, de Tchaikovsky – peça que quando apresentada em espaços abertos, utiliza canhões como recurso visual e sonoro. Em *O Ferreiro,* Villa-Lobos traz no hinário a representação do fogo, por meio da paisagem sonora, porém de maneira segura, para o contexto infanto-juvenil, e vinculada ao trabalho.

Assim como as *Canções Escolares* fazem onomatopeias que se referem aos elementos da cultura material da escola, há nas *Canções de Ofício* sons que se referem aos instrumentos de trabalho. Nessa canção, especificamente, o *ten* e o *pen* soam várias vezes na música fazendo referência aos sons dos instrumentos de trabalho do ferreiro. Esse trabalhador lida com objetos de ferro e aço, forja metais por meio de ferramentas, como o martelo, a bigorna e o fole que corta, dobra ou faz outros moldes do metal, de forma não líquida ou aquecida, quando fica avermelhada ou laranja. Na Idade Média, o ferreiro era bastante respeitado por fabricar espadas, lanças e machados, por isso os guerreiros valorizavam bastante o seu trabalho (LIMA, 1950). Entretanto, para Villa-Lobos o que era importante valorizar no trabalho do ferreiro é que "cada golpe é bem seguro", pois esse grupo de trabalhadores gerava crescimento na confecção de ferramentas úteis para vários segmentos. Na *Canção do Trabalho*, fica explícita uma definição do trabalhar, que, segundo a letra da música, *"é lidar sorridente",* mostrando o trabalho como um momento de alegria para o cidadão, como também o afastando do trabalho intelectual questionador que poderia colocar em dúvida o resultado previsível de vencer na vida, o "alento e conforto", e fomentar a revolta dos trabalhadores. Isso parece fazer referência aos direitos que foram sendo conquistados e depois oficializados, na Era Vargas, com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), Decreto-lei nº. 5.452, de 1º de maio de 1943.

Canção do Trabalho

Trabalhar é lidar sorridente,
Num empenho tenaz p'ra vencer,
E' buscar alentado conforto,
No fecundo labor 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! (VILLA-LOBOS, 1940, p. 66-68

Por um lado, como é notório para um enorme grupo de pessoas, o trabalho tem uma conotação de muito sofrimento e de infelicidade, mas as canções apresentam todos felizes vencendo a "luta sem trégua" e a "dura e exaustiva peleja". Em outras palavras, a canção faz referência a uma verdade, à grande gama de aspectos que interferiam na vida profissional dos indivíduos, nos dissabores do desempenho de seu ofício. Por outro lado, a canção destaca que o "trabalho enobrece e seduz" e "faz noss'alma pairar nas alturas", fato que desconsidera as dificuldades impostas pelas precárias condições de trabalho em que viviam muitos brasileiros e "as manifestações operárias e a efervescência dos movimentos populares que se alastraram, conquistando algum poder para pressionar o governo" (COSTA, 2005. p. 122).

Além disso, a afirmação de que o trabalho é um dever que se impõe às diferentes classes sociais, seja "ao rico que a sorte bafeja" ou "ao pobre que luta sem trégua", parece pouco verdadeira, pois coloca que ser abonado financeiramente é uma questão de sorte e não fruto da exploração dos meios de produção e, sobretudo, dos trabalhadores. Ou seja, a canção ameniza as diferenças, as desigualdades sociais, pondo os menos favorecidos na mesma posição dos que nasceram num contexto economicamente favorável, não considerando as díspares realidades sociais. Destaca unicamente o crescimento do país, com a justificativa da "nossa terra que reclama em favor do seu grande e imponente futuro" e também coloca os pobres e os ricos brasileiros numa posição de semelhança, de irmãos, sob a ordem de "que seus filhos com honra se esforcem".

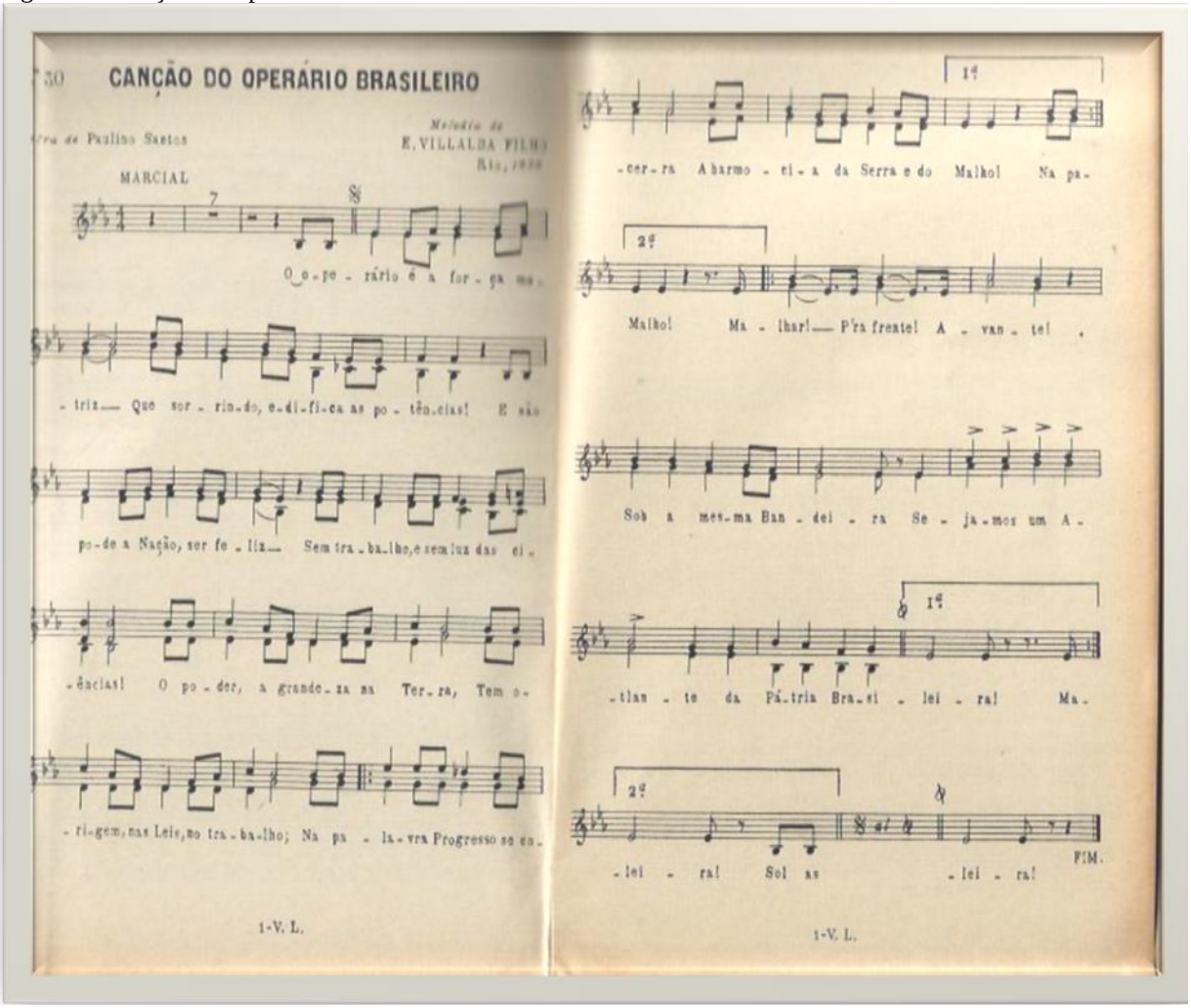
Na *Canção do Operário Brasileiro* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 64-65), há semelhante supervalorização do trabalho como uma atividade edificante; mas nessa, o próprio Maestro,

com o pseudônimo Villalba Filho, valoriza as representações de um personagem importante do contexto do trabalho para o regime: o operário. A canção apresenta uma condição para a transformação desse profissional brasileiro em um atlante[51], ao juntar-se "sob a mesma bandeira", e atribui um grande valor ao operário que é visto como uma força motriz que "edifica as potências". E, ao mencionar as potências, o Maestro parece atribuir uma responsabilidade a essa classe de trabalhadores no Brasil, pois associa o sucesso dos países ricos aos resultados alcançados pela produção operária.

Na canção em questão, simultaneamente, são valorizados profissionais "mais intelectualizados" como os cientistas, pois "não pode a Nação, ser feliz sem trabalho, e sem luz das ciências". Porém, por um lado, Villa-Lobos parece querer fomentar uma harmonia entre os operários e os cientistas. Por outro lado, acaba demonstrando que existe a diferença entre ambos, porque o operário aparece como o trabalhador, uma ferramenta para o desenvolvimento, e a produção científica como algo dado, como fruto de esforço menor ou como o resultado de um grupo de privilegiados que não trabalha. Em outras palavras, parece que o Maestro queria camuflar que o Brasil, no governo de Getúlio Vargas, apesar do movimento populista, queria seguir o modelo internacional, "o padrão produtivo tecnológico dominante nos países mais industrializados, que facilitava a acumulação capitalista no país pelo controle e a integração limitada da classe operária" (COSTA, 2005, p. 122), ao negar as diferenças muitas vezes veladas que envolviam muitas famílias brasileiras.

[51] O termo atlante, em arquitetura, refere-se a um tipo de coluna antropomorfa onde, no lugar do fuste, se apresenta à forma esculpida de um homem.

Figura 25. Canção do Operário Brasileiro




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 64-65.

Por exemplo, na canção *"Esperança da Mãe Pobre"* (VILLA-LOBOS, 1951, p. 12-13), o trabalho envolve toda a família: o filho que deve fazer os deveres escolares, a Mãe que cuida da casa e o Pai que trabalha na busca de recursos para manter o lar. Dessa maneira, nesta canção de caráter maternal, há uma associação das representações do "bom conselho" materno ao estudo infantil, como também ao trabalho adulto. A construção das virtudes, segundo as representações construídas pela ideologia do sistema, manifestava-se para as diferentes funções sociais e etárias: por um lado, para o "pae que foi trabalhar", por outro lado, para a criança com "livrinho p'ra estudar", além do trabalho doméstico realizado pela "Mãe Pobre".

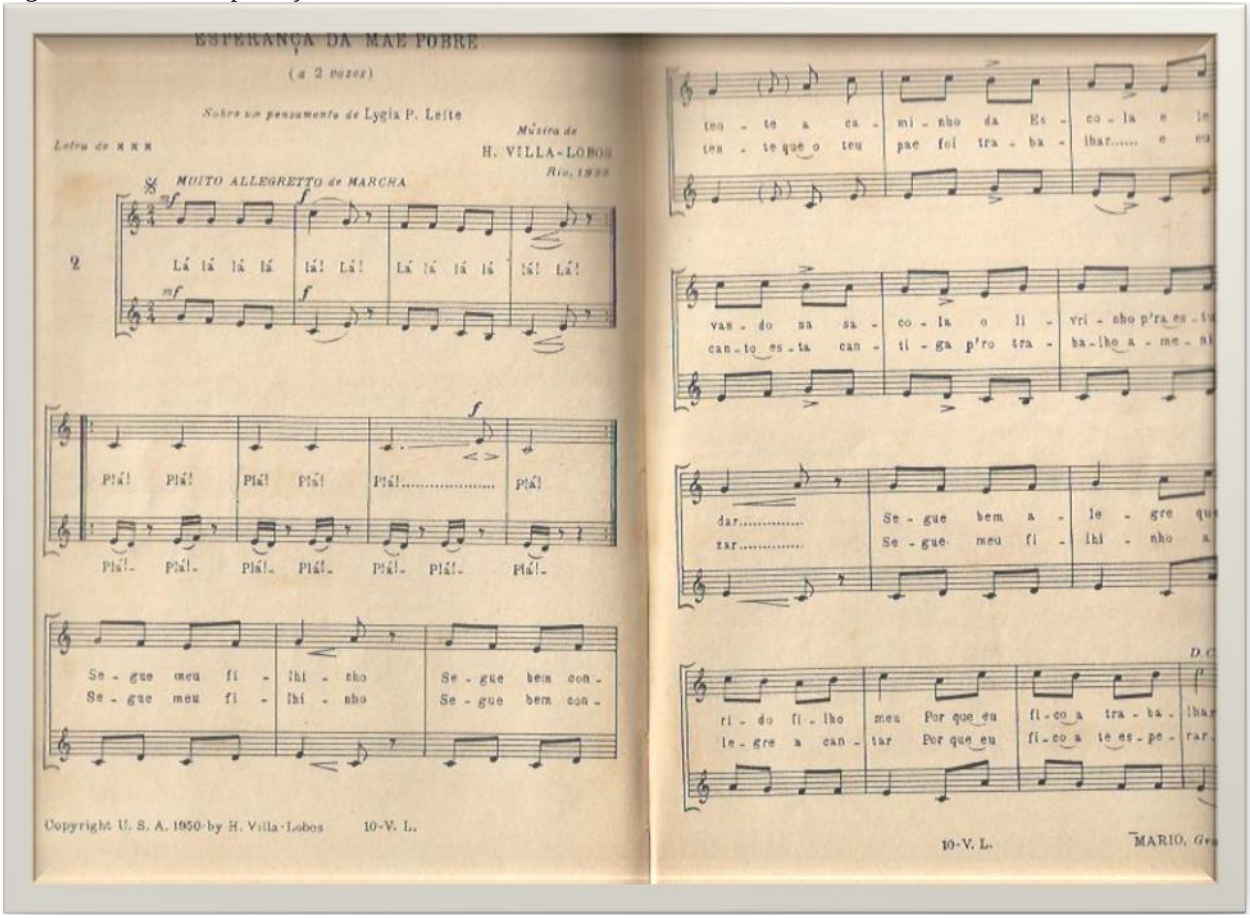
Nesta música, as alunas do Instituto cantavam "travestidas" como a mãe pobre e davam uma ordem carinhosa – "Segue, meu filhinho" –, que determina até mesmo o estado emocional do filho – "Segue bem contente a caminho da Escola". Destaco também que este discurso "materno" cantado pela mãe pobre enaltece o exemplo de um bom trabalhador como

uma motivação para filho: o pai – “Segue bem contente que o teu pae foi trabalhar”. Ao mesmo tempo, no interior do Instituto, as vozes das professoras de música e professorandas, ao catarem essa canção, podiam simular o papel da mãe, num tipo de apelo emocional à criança, que deveria valorizar o esforço da família.

A canção mostra tanto o trabalho do pai quanto o da mãe como relevante, ao afirmar: que ela entoa a cantiga “p´ro trabalho amenizar”. Conjuntura que legitima o papel da mulher do lar no projeto nacional, pois é a voz materna que suaviza a dura jornada de trabalho do pai na sua missão de consolidar o Brasil. Porém, essa música que ameniza é a mesma música que deixa escapar o trabalho visto como um fardo, pois, como argumenta Durand (2004, p. 36), qualquer manifestação que representa um alívio, “num espaço intermediário entre o inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”, é a evidência de um fardo, de uma opressão ou de uma violência simbólica.

Porém, entre as *Canções de ofício,* apenas nas peças *Esperança da Mãe Pobre* e *As Costureiras*, há referências ao sexo feminino. Acredito que a maior parte das canções seja referente aos homens pelo fato de serem as representações do trabalho objetivadas na figura masculina, já que na época o número de trabalhadores homens era bem maior que o de mulheres nas fábricas ou outros ambientes do mundo do trabalho nos quais se esperava um bom desempenho para o crescimento econômico do país. Então, é possível afirmar que há, nas canções, consistentes vestígios da antiga divisão social de trabalho entre homens e mulheres. Em outras palavras, as canções indicam que o mundo do trabalho também inclui o lar e a escola e apontam estes como possibilidades de lugares de sua ação feminina. Ou seja, as músicas em questão valorizam o trabalho da mulher num espaço circunscrito.

Figura 26. Música Esperança da Mãe Pobre




A canção villlalobiana parece refletir o tipo idealizado de mulher brasileira, com subjetividades desejadas pelo governo de Getúlio Vargas. A música estabelece uma ligação entre a mãe pobre e as imagens que se associam às metas do regime populista, à exaltação ao trabalho, à família e ao nacionalismo. Diferente das músicas populares que tocavam nas rádios, que rapidamente eram difundidas pela larga expansão e alcance deste meio de comunicação, pois nesse contexto é possível perceber outras identidades femininas que destoam das propostas do discurso oficial. O estudo de Ana Maria Veiga elucida que, a partir das canções tocadas nas rádios, é possível observar que nos cotidiano das camadas populares do Rio de Janeiro havia destaques para as mulatas, morenas como bambas, malandras e cabrochas (VEIGA, 2006).

As *Canções de Ofício*, de um lado, retratam a mulher que – conforme o repertório – ocupava tradicionais atividades de dona de casa como: educar, socorrer e cuidar dos filhos e do marido e, no máximo, realizar um trabalho cuja atividade fosse feita dentro de casa para a devida conciliação com as atividades domésticas. Nas músicas, nem mesmo há referência à possibilidade do magistério como uma profissão feminina. De outro lado, há no homem, a representação do chefe de família, do operário, do ferreiro ou, ainda, de um militar artilheiro,

heróis que são apresentados como se fossem ajudados pelos *ladrões do fogo*. Pois, no repertório, é notória a apresentação do regime na figura de Getúlio Vargas como uma espécie de *Prometeu* da mitologia grega, que buscava a qualidade de vida dos homens menos favorecidos, oferecendo-lhes fogo, com o objetivo de propiciar ao pobre a conquista de um futuro promissor.

## 2.6 **Canções Folclóricas: as questões étnicas e identitárias**

No hinário *Canto Orfeônico 1º Volume (1940)*, a cultura musical folclórica é pouco abordada, ao contrário do grande número de canções contidas no *Guia Prático (1932)*. Porém, como 31,1% do *Canto Orfeônico 2º Volume*, de 1951, é cópia do *Guia Prático*, nele há um número bem maior de peças folclóricas que no 1º volume da coleção. Esse fato me leva a pensar que Villa-Lobos tenha concebido as diferentes publicações com fins específicos, norteado pelos objetivos políticos, independentemente da coleção, para atender aos desafios de ampliação e manutenção das vozes e das peças necessárias aos objetivos ideológico e nacionalista.

Essas *Canções Folclóricas* são portadoras dos registros, das marcas culturais que contribuíram na construção do imaginário social à representação da identidade do brasileiro formada por diferentes etnias que caracterizam a nacionalidade. Nos dois volumes da coleção *Canto Orfeônico,* há 13 músicas folclóricas das 86 que compõem os dois hinários. Um número pouco significativo quando comparado com os outros temas abordados e ao se considerar a infinidade de culturas dos diversos povos indígenas do Brasil e as diferentes etnias africanas trazidas para o país no período do tráfico de escravos. As obras folclóricas de Villa-Lobos que envolvem ou, de alguma maneira, refletem, mobilizam e inventam as tradições folclóricas nos cancioneiros, que são utilizados como fontes nessa investigação, estão divididas em três subcategorias criadas pelo próprio Maestro na organização dos hinários, a saber: *Folclóricas ambientadas, Folclóricas adaptadas* e as de *Inspiração folclórica*.

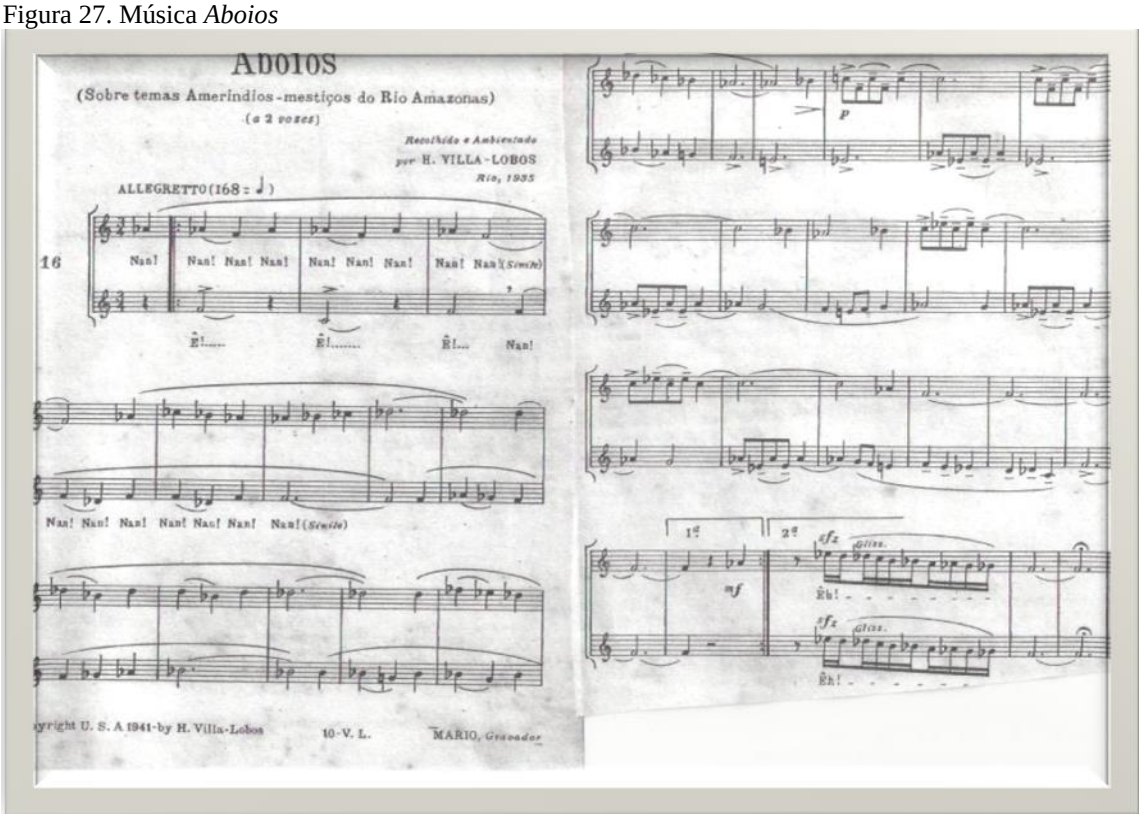
O termo "ambientado" é utilizado na adaptação e harmonização de melodias folclóricas que remontam à paisagem do lugar que as melodias foram coletadas. Para Maria Eugênia, essas canções, ao soarem no Instituto de Educação do Distrito Federal, faziam menção ao "vento soprando, assobiando, silvando, zumbindo, rugindo, avançando, estalando

nas palmeiras, nas ondas" (MELLO, 1987. p. 46). Por exemplo, a canção *Aboios* (VILLA-LOBOS, 1951, p. 33-34) foi coletada numa aldeia de índios próxima ao Rio Amazonas, logo o arranjo vocal da peça remete-se ao som da corrente de suas águas.

A música consta no cancioneiro pedagógico vilallobiano sem letra e, no aspecto musical, não há algo que defina a peça como uma referência à prática dos índios. Apesar de não apresentar alterações na armadura, o La bemol na primeira voz e o Fá natural na segunda sugere um trecho em Fá menor, que depois passa por Ré bemol mixolídio e por cromatismos que direcionam para Lá bemol maior, faz num uníssono na nota Fá e termina numa coda, constituída por uma escala cromática em glissando que inicia no Mi bemol 4 e termina com a nota Fá natural 3.

Dessa maneira, mesmo sem letra, o Maestro parece que tentava configurar e instaurar no Instituto de Educação do Rio de Janeiro a paisagem sonora do Rio Amazonas, por meio da voz, com elementos sonoros do Norte do Brasil, pouco comuns na Capital da República. Os Aboios são cantos e interjeições que homens e mulheres utilizam com o intuito de conduzir o gado, uma das tradições mais antigas "na história da humanidade. Caracteriza-se por liberdade rítmica, emprego sistemático das fermatas." (GROVE, 1994, p. 3)

Figura 27. Música *Aboios*




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. Canto Orfeônico. Rio de Janeiro, 1951. 2.º volume. p. 33-34

Assim como nessa canção folclórica, há outras sem letras, como: o *Cântico do Pará,* o *Canto de Cairé,* a *Evocação* (Solo do Amazonas), o *Xangô,* o *Regozijo de uma raça* (canto africano), o *Canto Mestiço,* que não foram reconhecidas pelas entrevistadas sem solfejar, como também não encontrei registro no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Somente Cecília Fernadez Conde identificou algumas das canções por seus conhecimentos prévios. A professora sabe o que é um aboio e conseguiu identificá-lo ao ler o título da canção. Por essas músicas constarem nos hinários, acredito que Villa-Lobos tentava fazer essas peças, sem letras, com os orfeões do Distrito Federal, mas, talvez pela pouca frequência dessas experiências, pela pouca aceitação do público, ou pelo fato de não estarem relacionadas com os objetivos políticos do projeto por uma letra, elas não foram muito difundidas.

As canções *Folclóricas ambientadas*, em sua grande maioria, foram recolhidas dos povos ameríndios, africanos e europeus – nesses últimos foram provenientes, mais precisamente, do povo português. Entretanto, nesta subcategoria existe um predomínio das canções de origem africana e ameríndia. Da cultura folclórica portuguesa, só há uma canção, que tem como título *Vira (*VILLA-LOBOS, 1951, p. 116-120). Essas canções coletadas originalmente e arranjadas com base em fragmentos musicais rítmicos, melódicos, dos elementos sonoros da cultura dos africanos e dos índios. O Maestro utilizava, nessas ambientações, as possibilidades vocais dos alunos. Dentre os cancioneiros orfeônicos, apenas no *Canto Orfeônico 2º Volume* e no *Guia Prático*, no rodapé das páginas dessas músicas, consta o nome do gravador – Mário[52] – sem seu sobre nome, e no cabeçalho da partitura vem o registro: Ambientado por Heitor Villa-Lobos.

As *Folclóricas adaptadas* são aquelas cujos textos são encaixados em melodias folclóricas ou populares. Como no caso da melodia do "*Cai, Cai, Balão*", que é utilizada no *O balão do Bitu. (*VILLA-LOBOS, 1941). Em outras palavras, Villa-Lobos fazia paródias, as melodias folclóricas eram adaptadas com textos diferentes. As canções de *Inspiração folclórica*, que abrangem o grupo de músicas realmente compostas por Villa-Lobos e outros músicos, são as que se remetem às lendas do folclore nacional originários dos povos indígenas e africanos.

Na música *Estrela é Lua Nova***,** que segundo Carolina Miguez Macedo era muito cantada no Instituto – canção número 37 do *Canto Orfeônico 2º volume* –, as frases são apresentadas em duas línguas: em português, de maneira compreensível, e num possível

[52] Como já mencionado, talvez seja uma referência às gravações e catalogações de Mário de Andrade.

dialeto africano. Tal simultaneidade provavelmente transparece uma pseudo-integração por fragmentos de elementos da língua africana transcritos na partitura e no soar como estruturas musicais da cultura europeia. Isso possivelmente porque, como aponta Roberto Conduru (2010, p. 35), "historicamente, a cultura negra tem se destinado a produzir valores emocionais para a comunidade.". Entretanto, a única frase da música em português é utilizada como o título da música, o que novamente coloca a cultura africana em segundo plano.

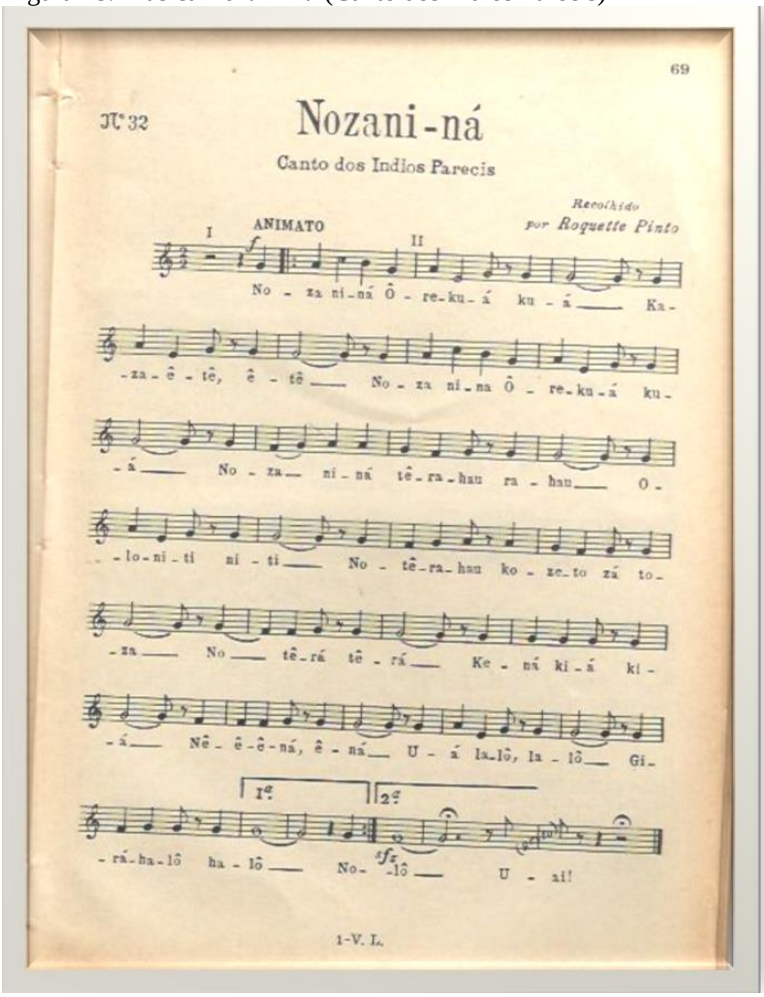
À época, o termo macumba tinha conotações positivas e negativas (PRENDI, 1990). Nesse caso, me parece que a referência era mais positiva, sobretudo quando se pensa que o governo Vargas alterou o Código Civil que permitia a perseguição contra esta e outras religiões africanas e afro-brasileiras. Sendo assim, falar em "macumba da época passada" parece um indício das transformações na macumba, indicando inclusive uma história para a mesma. Isso talvez seja demonstrado na letra que evidencia, por meio de um ostinato rítmico[53], os termos "Ê! Makumbabêbê! Ê! Makumbê! Ê! Makumbábá! Ê! Makumbê!", criando uma paisagem sonora mística, a partir dos sons comuns dos ritos das religiões africanas e afro-brasileiras. Se Villa-Lobos conhecia, ou acompanhou de alguma forma, a história da religião afro-brasileira no Rio de Janeiro, pode ser que quisesse, com essa derivação da palavra, demonstrar as diferentes fases pelas quais passaram os rituais até se organizarem como culto religioso na virada do século XX (PRENDI, 1990), como aconteceu também na Bahia. Isto pode ser ratificado pela evocação de uma macumba de outra época. Na tradição musical da macumba um instrumento similar ao reco-reco era utilizado nos cultos religiosos. Parece que o Maestro também queria, com a repetição, trazer essa referência ao movimento contínuo do instrumento musical. Ainda no que se refere à ambientação, cabe destacar as representações de sons dos que vivem na selva como *"Niá",* na linha do contralto.

> Estrela é Lua Nova
> (Côro mixto a seco)
> Gênero de Makumba da época passada
> Ê! Makumbabêbê! Ê! Makumbê!
> Ê! Makumbábá! Ê! Makumbê!
> Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê.
> O'ia makumbêbê
> O'ia makumbaribá,
> Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê.
> O'ia makumbêbê
> O'ia makumbaribá! (VILLA-LOBOS, 1951, p. 95-97).

[53] Estritamente falando, o ostinato é uma repetição exata, mas, no uso comum, o termo cobre a repetição com alguma variação. O musicólogo Bohumil Méd (1996) define o ostinado como qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente. Nessa definição padrão, implica ser a recorrente antes reconhecível do que ser uma repetição exata. Os conceitos gerais podem ser aplicados às técnicas quase-ostinato ou tipo ostinato sem que haja simetria rítmica ou repetição regular.

Numa análise do texto em português, é possível perceber a relação dessa canção folclórica com um metal de valor, no verso *"Estrela do céu é lua nova cravejada de ouro makumbêbê"*. O metal precioso está presente na música porque no ciclo do ouro, assim como no do café, foram formadas sociedades secretas de negros que faziam seus ritos religiosos de oferenda a divindades – orixás, voduns e enquices – com músicas sagradas e objetos confeccionados com o referido metal para oferecer alimentos aos espíritos (LIMA, 2003, v. 1. p. 14-17). O que me leva a pensar que a canção refere-se aos negros, cujo trabalho escravo era realizado em minas de extração do ouro. Mas essa relação é muito pouco perceptível. Somente numa análise mais apurada identifiquei essa relação com o mineiro, o negro e o escravo por meio desse elemento da cultura material dos cultos, a estrela e lua cravejada de ouro.

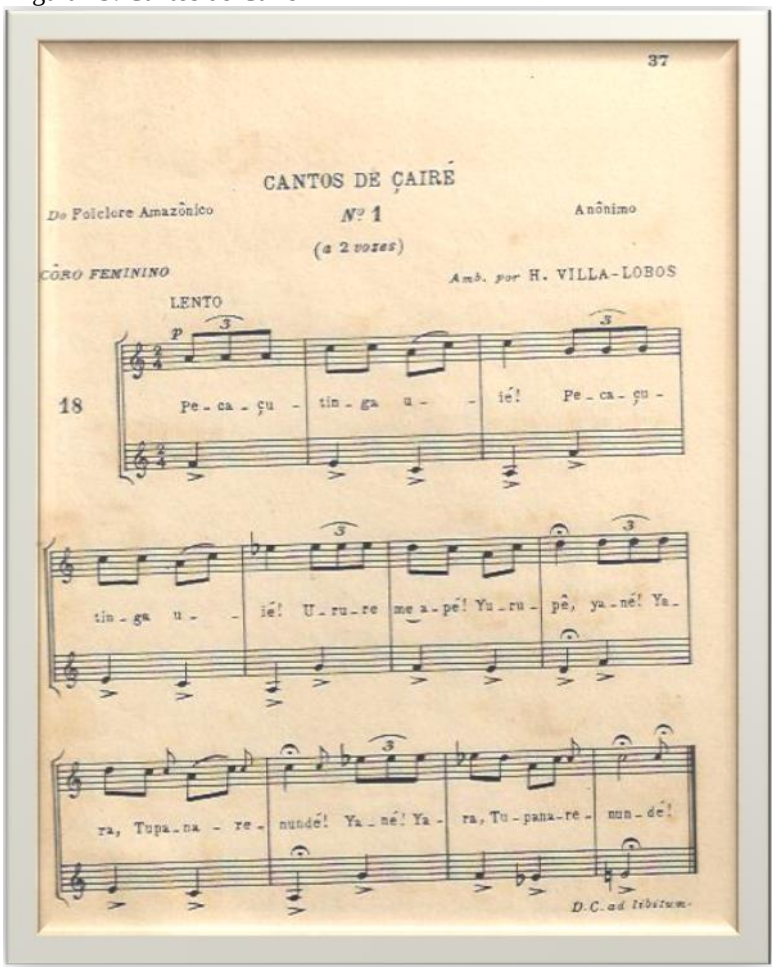
Figura 28. Música *Nozani-ná* (Canto dos Índios Parecis)




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume, p. 69.

Em algumas outras canções folclóricas, há total descontextualização na letra da música, como acontece na canção *Nozani-ná (Canto dos Índios Parecis)* (VILLA-LOBOS, 1940, p. 69), na qual a ancoragem é realizada na cultura indígena apenas por meio dos fragmentos musicais e, para quem possui o hinário, pelo subtítulo da peça que consta na partitura. Assim, o Maestro parece que tentava formar a identidade nacional ao compartilhar representações de variadas culturas e orientações religiosas, mencionando os diferentes movimentos religiosos do país. Entretanto, sem divulgar as doutrinas dos grupos minoritários, pela falta da letra ou, quando há os versos, pela ausência da tradução dessas músicas religiosas, que não são vinculadas à predominante no Brasil. Dessa forma, esses cantos estavam presentes no Instituto, mas sem interferir na relação das alunas com a Igreja Católica Romana.

Figura 29. Cantos do Cairé




Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1951. 2.º volume, p. 37.

Outro bom exemplo: nos hinários, há diferentes versões para os Cantos de Cairé, que se referem aos rituais em que os índios cultuam a lua cheia, entendida na cultura indígena

como uma divindade. Em nenhuma das peças existe uma explicação do que significa ou representa essa música, como também não há uma tradução; a única sinalização indicada no cabeçalho é que a música faz parte do folclore amazônico.

A música intitulada O *Canto do Pagé*, uma das obras orfeônicas mais executadas no Instituto e no Brasil, também muito conhecida no exterior, é um bom exemplo das obras de inspiração folclórica indígena de Villa-Lobos. Logo na nota explicativa abaixo do título, há referência ao encontro de diferentes povos e culturas, pois a canção é baseada, segundo o Maestro, "na música primitiva dos aborígenes brasileiros com fragmentos de ritmos da música popular hespanhola" (VILLA-LOBOS, 1940, p. 34). Talvez por estar em português, e também ser articulada musicalmente com elementos musicais europeus, essa música tenha ficado tão famosa no Brasil e no mundo. Porém, há o termo "música primitiva" no subtítulo seguindo "uma infeliz tradição disciplinar da história da arte, a preferência a caracterizar estilos e denominá-los com chistes, [com] equívocos preconceituosos, como [...] arte primitiva" (CONDURU, 2010, p. 35),

> O Canto do Pagé(a 3 vozes a seco)
>
> Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!
> Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum!
> O' manhã de sol!
> Anhangá fugiu.
> Anhangá hê! hê!
> ah! foi você!
> quem me fez sonhar
> para chorar a minha Terra!
> Coaraci hê! hê!
> Anhangá fugiu!
>
> O' Tupan Deus do Brasil
> que o céu enche de sol
> de estrelas, de luar e de esperança!
> O' Tupan tira de mim esta saudade!
> Anhangá me fez sonhar com a Terra que perdi.
>
> O' manhã de sol!
> Anhangá fugiu.
> canta a voz do rio
> canta a voz do mar!
> Tudo a sonhar
> o mar e o céu o campo e as flores!
> O' manhã de sol
> Anhangá fugiu!
>
> O' Tupan Deus do Brasil
> que o céu enche de sol
> de estrelas, de luar e de esperança!
> O' Tupan tira de mim esta saudade!
> Anhangá me fez sonhar com a Terra que perdi. (VILLA-LOBOS, 1940, p. 34-37)

A questão da religiosidade também aparece em relação aos grupos minoritários, na mais conhecida canção orfeônica, *O Canto do Pagé*. Ao declarar "O' Tupan Deus do Brasil que o céu enche de sol de estrelas, de luar e de esperança!", a música sugere um sentido de unidade do "homem branco" com os índios brasileiros pelo fato do termo "deus" estar com letra maiúscula, indicando que ambos cultuam ou adoram a mesma divindade, algo muito significativo no contexto teológico e religioso.

Nessa canção, assim como em outras de inspiração folclórica, há sonoridades características do mundo selvagem, dos animais, dos nativos que habitam nas florestas e de seus instrumentos. No *Canto do Pagé*, o primeiro verso, "Don! Dongondon! Don! Don! Don! Don! Don! Don!", e o segundo, "Tum! Dongondon! Tum! Tum! Tum!", imitam os tambores indígenas. No final da primeira estrofe, os fonemas "coaraci he! he! Anhangá!" remetem aos sons dos seres sobrenaturais da selva, uma vez que o termo Anhangá etimologicamente pode ser entendido como um espírito "invisível" que vive e corre nas matas protegendo os animais e seus filhotes. A parte inicial do termo "ang", significa "alma" e o final, "nhã", significa "correr" e é, portanto, a tradução da palavra: uma alma que corre (FURLANETTO, 2010).

Tais termos da língua dos índios – que já habitavam as nossas terras quando os portugueses aqui chegaram em 1500 – na poesia desta canção são postos lado a lado no Instituto com as frases bem comuns do mundo branco, como "O' manhã de sol!"; "Tudo a sonhar"; "o mar e o céu o campo e as flores!", relação que sugere uma representação nacional e certa homogeneidade da cultura indígena com a europeia.

Apesar da celebração, todos os anos, no dia 19 de Abril, no Dia do Índio, quando a canção era cantada – uma data comemorativa que foi criada em 1943, por Getúlio Vargas, pelo decreto lei número 5.540 –, ainda hoje há praticamente muito pouco para se comemorar nas relações entre os brasileiros que são os "homens brancos" e os povos nativos do Brasil. Basta levar em consideração que um número expressivo de índios foi massacrado ou escravizado pelos colonizadores, que lhes tiraram as terras e tomaram suas mulheres. Uma triste realidade que o governo Vargas não foi capaz de transformar, mesmo com uma cenográfica invocação orfeônica da divindade "pagã" (na visão dos brancos) chamada *Tupan*, o deus onipotente cultuado pelos índios nativos do Brasil.

O número de peças orfeônicas e representações das culturas africanas e indígenas no repertório do Instituto de Educação do Rio de Janeiro é pequeno, apesar do grande sucesso da canção *O Canto do Pagé,* quando comparado com o quantitativo das músicas relacionadas com o mundo "branco" e com o significativo predomínio da língua portuguesa, língua oficial do Brasil. Assim, o Canto Orfeônico no Instituto valorizava mais as representações do grupo

majoritário do que outras, de grupos minoritários, originários de outras comunidades que chegaram ao país posteriormente.

Na perspectiva do idioma utilizado, é possível constatar que as outras línguas, além do português, que foram introduzidas no repertório, nas poucas canções indígenas e afro-brasileiras, não são conhecidas pelas entrevistadas que cantaram no Instituto, no contexto da Era Vargas. Elas não sabem nem mesmo a tradução. Ao que parece, as letras destas canções são compreensíveis, até mesmo decifráveis, para uma quantidade bastante limitada de brasileiros, o que ressalta nessas poucas peças folclóricas, em outras línguas, a representação de uma pseudo-aliança das três raças formadoras da nacionalidade brasileira.

Além da questão religiosa, essas canções, estrategicamente por meio do mecanismo de desconhecimento da letra, afastavam a possibilidade de uma análise consciente dos orfeonistas, uma vez que podiam ser utilizadas como um poderoso instrumento de inspiração por meio dos inconscientemente repetidos termos das línguas indígena e africana, sem proporcionar um aprofundamento da história de sofrimentos dos índios e negros em nosso país. Em outras palavras, os fragmentos de termos desconhecidos traziam as representações dos povos indígenas e africanos, sem gerar, porém, uma reflexão consciente.

Cabe enfatizar que a "aliança" das três raças, aludida nas peças folclóricas, parece ter criado uma representação nacional, a paisagem sonora de uma nação musicalmente harmonizada por uma idealizada visão de participação, colaboração mútua e pacífica na construção de um grande "concerto" cívico. Um espetáculo em que a simulação dos fragmentos sonoros das culturas dos índios e negros em consonância com as ferramentas musicais composicionais, harmônicas e contrapontísticas europeias parecem soar em prol do silenciamento das desigualdades, do sincretismo, da violência simbólica e da desvalorização das culturas dos grupos menores e marginalizados.

## 2.7 **Do artístico ao utilitário**

De maneira geral, destaco que as canções das diferentes temáticas do repertório orfeônico villalobiano são fruto da experiência do Maestro numa fase musicalmente madura. Uma Realidade que possibilitou a utilização de sua experiência como compositor para mobilizar complexas ferramentas musicais e agregar músicas e enunciações sofisticadas de maneira bastante simples. Essas obras não foram cantadas somente nas aulas de Canto

Orfeônico e nas apresentações dos Orfeões do Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas, porque reverberavam em todo Distrito Federal e no Brasil. E, ainda hoje, são cantadas e ecoam, inclusive pelas vozes do Orfeão Carlos Gomes, que correspondem ao grupo que na Era Vargas foi chamado de Orfeão Artístico do Instituto. Isso em parte confirma o entendimento de Villa-Lobos sobre as suas músicas, pois como deixou registrado o educador musical e está gravado em sua lápide: "Considero minhas obras como cartas que escrevi a posteridade sem esperar respostas"[54].

Na esfera política, as polifonias foram reafirmando o trabalho como atividade indispensável para o crescimento econômico do país, como elemento relevante que dignifica o homem e como um pacto entre governo e povo, no qual ambos caminham juntos para garantir um futuro feliz mediado por Getúlio Vargas, o "pai dos pobres". Por outro lado, por meio das análises num confronto com o contexto do Brasil, os hinários revelam que as políticas do regime impunham uma marcha rumo ao progresso e não consideravam as diferenças entre empregado e patrão; pobres e ricos; brancos, índios e afro-descendentes; homens e mulheres.

Na perspectiva pedagógica, as vozes cantadas estabelecem acordos cívicos e disciplinares que ordenavam o tempo e estabeleciam a lição escolar como um dever que, ao ser honrado pelas crianças e jovens, glorificava o Brasil, além de garantir um saudável futuro por meio do canto como um exercício respiratório. Ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, o Canto Orfeônico como uma disciplina que visava a uma democratização de acesso ao ensino da música era uma atividade obrigatória, o repertório era determinado e resoluto na apologia do governo vigente e exaltação a Getúlio Vargas.

Sobre a consonância identitária, a obra de canto coletivo de Villa-Lobos indica índios, negros e brancos irmanados numa nação harmonizada e feliz, que convive bem com as diferentes culturais e religiosas e que pode até cantar o Tupam como Deus, com letra maiúscula. Entretanto, essa mesma produção não apresenta a tradução das crenças dos grupos minoritários na língua oficial, o que dificulta bastante o entendimento de suas práticas e rituais no país.

Por todos estes motivos, compreendo que Villa-Lobos compôs para o projeto orfeônico brasileiro, inspirado nas ideias de Leo Kerstenberg (FULCHER, 2005), peças musicais com fins estéticos fundamentadas em temas funcionais, porque as canções abordam temáticas claramente definidas para cidadãos leigos, cantores em formação – possíveis intérpretes amadores –, sobretudo, com objetivos sociais e com perspectiva pedagógica. Em

[54] Epitáfio inscrito na lápide do Maestro Villa-Lobos, no cemitério São João Batista, RJ.

outras palavras, o Maestro, de maneira semelhante a muitos compositores parisienses influenciados por Kerstenberg (FULCHER, 2005), escreveu canções e mobilizou músicas folclóricas para o canto coletivo escolar com perspectivas estéticas em que, simultaneamente, encontram-se elementos com características bastante utilitárias. Como, por exemplo, a finalidade referente à saúde, o canto como uma ginástica para os pulmões, promovendo o bem estar físico dos discentes.

Sendo assim, o educador musical brasileiro seguiu um modelo internacional compondo músicas híbridas, com características utilitárias e estéticas. O Maestro formulou um repertório que servia aos objetivos pedagógicos – por apurar o gosto artístico, a percepção musical, a qualidade vocal; por abordar as ideologias nacionalistas fortemente fomentadas na Era Vargas – e com vieses puramente estéticos apresentados nos palcos, teatros e salas de concerto, sem compromisso com as demandas didáticas. Pois muitas destas músicas, até hoje, são apresentadas nos palcos brasileiros e gravadas por cantores nacionais e estrangeiros desvinculados do âmbito internacional.

Enfim, entre encantamentos nacionalistas, contradições políticas e objetivos educacionais, essa obra marcou de maneira positiva e negativa uma geração de intelectuais, políticos, docentes e discentes que transitavam pelo Instituto. Porém, para divulgar essa obra pelo Brasil e cuidar da sua carreira internacional, percebo como necessário indagar: como o Maestro conseguia conciliar as suas atividades artísticas com a demanda de trabalho de uma instituição de grande porte que começava ensinando as primeiras letras na Escola Primária aos pequeninos, educava adolescentes e jovens na escola secundária e formava professores para atuarem nas escolas? Com quem ele podia contar? Qual era a formação desses colaboradores? Quais eram as atividades e a produção intelectual desses educadores musicais que trabalhavam sob a liderança de Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro?

# 3 **POLIFONIAS NAS REDES DE SOCIABILIDADE**

> Rio, 2 de Junho de 1932.
> Villa Lobos
>
> Foste ontem, 4ª. Feira às 17 horas, de uma impropriedade inqualificável. Não havia oportunidade para intolerável grosseria, e no entanto saíste da sala como um bárbaro, em vez de agradecer o nosso sacrifício.
>
> Estávamos cantando havia uma hora e meia, fatigadas do trabalho diário e contínuo, porque a professora de música dá aulas seguidas e de pé todo o tempo, continuando a trabalhar em casa pela escola.
>
> Copiamos também as músicas que a Prefeitura não dá e quando as compramos tiramos do pão do próprio lar. Já não é pouco o que se despende em material e condução.
>
> Com toda tua impropriedade matas o estímulo que possuímos, trabalhando como funcionárias, para nossa manutenção, e como artistas para, com sacrifício de tempo, saúde, e ausência do seio da família, manter tua opinião e auxiliar-te no arremedo de uma obra grandiosa, que ao nascer já a fazes antipática e impraticável.
>
> Como patriota aceitaste o desempenho de um curso de pedagogia da música, com que tentas envenenar o magistério pelo teu gênio arbitrário. Não percebes que as colegas se podem infiltrar desses teus modos estúpidos e passar a fazer o mesmo com as criancinhas?
>
> Se tu continuares a ameaçar-nos com os poderes absolutos de que te prosas, faremos uma representação ao Diretor Geral.
>
> Cuidado com a "revanche", não precisamos de ti, a tua disciplina é arcaica, a tua pedagogia é errada e a música é uma só. Damos-te tudo: trabalho abnegado e inteligente, sacrifício de saúde e tempo e até dinheiro para pagar as tuas músicas.
>
> Convença-te da verdade: tu és que precisas de nós para tuas fitas.
>
> As professoras revoltadas pelo teu trato.[55]

Essa carta escrita por um grupo de docentes, sem um remetente específico, relata um turbulento ensaio na sala 133 do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Demonstra que nem sempre o clima das atividades do famoso conjunto musical do Distrito Federal era harmonioso. A correspondência expressa, ao Maestro, a insatisfação dos professores pela ausência de suporte, a falta de investimento da prefeitura do Distrito Federal e a dura jornada de trabalho. O ensaio do Orfeão que encantava o público nas apresentações e que marcou a vida de músicos de destaque no cenário artístico, como o professor e pianista José Vieira Brandão[56], algumas vezes era, para os orfeonistas, uma hora de grande tensão e fadiga.

[55] Carta escrita pelas docentes do Orfeão de Professores do Distrito Federal, em 2 de junho de 1932, documento do acervo da Biblioteca Nacional, publicada na Revista Época, em 1º de setembro de 2003.

[56] BRANDÃO, José Vieira. Manuscrito da Palestra da Villa-Lobos no Canto Orfeônico. Apresentada no IV Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos em 9/6/1969. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Atividade na qual Villa-Lobos se mostrava um regente que exigia muito dos profissionais, sem considerar as condições físicas de trabalho dos cantores.

Villa-Lobos era diferente da grande parte dos intelectuais e artistas gestores da Era Vargas, mantinha o fazer musical. Conciliava a liderança do projeto orfeônico com a produção musical, continuou compondo e regendo. Entretanto, geralmente as pessoas de confiança do governo, que ocupavam muitos desses postos administrativos no período, afastavam-se por um tempo das atividades intelectuais e artísticas. Prestavam "serviços estritamente burocráticos que não guardam, por vezes, qualquer relação com o trabalho intelectual propriamente dito para desenvolver as atividades funcionais." (MICELI, 1979, p. 159). Esses intermediadores do mundo artístico e intelectual com o governo instauravam uma espécie de negociação entre as partes, como também "uma situação de dependência material e institucional que passa a determinar as relações que as clientelas intelectuais mantém com o poder público, cujos subsídios sustentam as iniciativas na área da produção cultural." (MICELI, 1979, p. 159) Dessa maneira, eram aplaudidos e por vezes também muito criticados, principalmente quando não "colocam os intelectuais a salvo das oscilações de prestígio, imunes às sanções de mercado e não definem o volume de ganhos de parte a parte." (MICELI, 1979, p. 159)

Além disso, a missiva também indica que os professores de Música e Canto Orfeônico das escolas vinculadas à prefeitura do então Distrito Federal, que se deslocavam de diferentes bairros do Rio de Janeiro para o Instituto de Educação, discordavam das abordagens pedagógicas de Villa-Lobos, pois, para alguns, a sua prática no ensaio era errada. Vale destacar que o Orfeão de Professores era considerado (CONTIER, 1998) um dos melhores grupos vocais do período. Talvez pelo elevado grau de dificuldade do repertório, o Maestro fosse tão exaustivo e repetitivo nos ensaios. Aquele momento, ao que parece, era bastante tenso, porque era o tempo que havia de preparação do grupo para as apresentações de grandes oratórios e cantatas. O Orfeão pagou um "preço" alto para ser o primeiro conjunto de cantores a entoar nos palcos brasileiros algumas peças de grande porte. Em outras palavras, nas atividades como regente de professores, Villa-Lobos era bastante exigente e isso gerava um desconforto nos cantores-docentes mais voltados para a perspectiva didática do repertório e, por vezes, afastados da performance musical.

Assim, é possível depreender que as ideias pedagógicas de Villa-Lobos não eram unânimes entre os professores de música, os seus liderados no Rio de Janeiro. Por meio das atividades do Orfeão, os docentes das escolas do Distrito Federal, intelectuais do ensino da música, mantinham contato com o Maestro. Possivelmente, o convívio era um "termômetro"

para de alguma maneira o líder saber o que os educadores pensavam sobre o seu trabalho, mesmo que por meio de uma carta com remetente indeterminado, um dia depois do ensaio. Como elucida Antonio Castillo Gómes, muito do que não é possível ser falado com "emoções, feitos, situações e pensamentos encontram como canal de expressão a prática epistolar." (CASTILLO GÓMEZ, 2014). Assim, talvez por medo de retaliação, os professores preferiram enviar suas críticas e revindicações por escrito, sem identificação nominal.

O ensaio na sala 133 do Instituto de Educação do Rio de Janeiro era um momento de experiências coletivas dos docentes, no qual compartilhavam informações, repertório, ideias e juízos de valor sobre o trabalho do músico líder do projeto. Como explica Ângela de Castro Gomes, na Era Vargas, "o convívio entre intelectuais era fundamental para o desenvolvimento de ideias e sensibilidades" (GOMES, 2004. p. 51). Então, para o trabalho, seja a produção artística ou a pedagógica dos docentes, era importante participar do Orfeão de Professores do Distrito Federal, pois "o intelectual precisava envolver-se em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situava no mundo cultural e lhe permitia interpretar o mundo político e social de seu tempo." (GOMES, 2004. p. 51).

Neste sentido, penso que no ensaio do Orfeão de Professores do Distrito Federal havia uma pluralidade de ideias e que, no intervalo de uma música para outra, eram compartilhados conceitos, juízos e concepções entre os pares. Conforme a carta supracitada, os orfeonistas eram docentes que participavam de uma sociedade que acreditava no Canto Orfeônico de maneira cambiante. Horas com a mesma concepção do Maestro e, outras vezes, de maneira diferente. Tanto havia professores-cantores que o criticavam na sala 133 pela dureza do trabalho, quanto, no decorrer destas práticas artísticas de canto coletivo, o Maestro conquistou aliados.

Assim como articulava o grupo com seus aliados, de certa forma, não abria espaço para aqueles que não o apoiavam. Conforme os programas dos concertos do Orfeão Artístico do Instituto, que se perfilava muitas vezes junto ao Orfeão de Professores do Distrito Federal, Villa-Lobos não dava muitas oportunidades para a ação dos que destoavam das suas diretrizes - legitimadas pelo Estado - nas apresentações do grupo. Por exemplo, Ceição de Barros Barreto, professora concursada, catedrática de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação, também catedrática de Canto Coral do Instituto Nacional de Música, não teve as suas composições selecionadas e incluídas nos programas das apresentações ou menção do seu nome como regente do grupo. Percebo, assim, que não era tanto a habilidade musical ou pedagógica do professor de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação do Rio de Janeiro que possibilitava a sua inserção numa rede de sociabilidade, era a sua consonância

ideológica com a rede que demarcava o nível de inserção no contexto artístico-cultural da instituição.

José Vieira Brandão, quando ensaiou pela primeira vez no Orfeão, teve uma experiência estética muito marcante, momento que considerava o ato fundador de seu trabalho no Instituto de Educação.[57] Também foi com o prestígio deste conjunto de canto coletivo que Heitor Villa-Lobos conquistou o público carioca em espaços e palcos nobres, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com estreias de obras do compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernandez.

Villa-Lobos, como gestor público, empreendedor e professor do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, cercou-se de outros músicos nacionalistas que ganhavam espaço e se consolidavam pedagógica e artisticamente na então capital da república. Dentre outros artistas, aliou-se a Oscar Lorenzo Fernandez, exímio artista, refinado poeta, laureado como Aluno Medalha de Ouro, tradicional título do Instituto Nacional de Música oferecido aos melhores alunos desde o Brasil império, quando se chamava Conservatório de Música (SILVA, 2007). Sendo assim, como era a relação do Maestro com o colega de trabalho e amigo? Como se aproximavam nos aspectos composicionais, pedagógicos e administrativo? De que maneira compartilhavam as suas ideias?

Para responder estas questões, no presente capítulo analiso as relações estabelecidas entre Villa-Lobos e três professores de Música no Instituto de Educação do Rio de Janeiro – Oscar Lorenzo Fernandez, José Vieira Brandão e Ceição de Barros Barreto. Utilizo como fonte documental as produções escritas destes educadores, tais como: artigos científicos e de periódicos de grande circulação, livros, relatórios, transcrição de depoimentos e palestras, assim como os relatos das professoras Cecília Fernandez Conde, Josefina Figueiredo Antunes e Carolina Miguez Macedo.

## 3.1 **Oscar Lorenzo Fernandez: contribuições e parcerias**

Como sinalizou Villa-Lobos (1946), o corpo docente do Instituto de Educação foi composto por professores concursados e outros convidados pelo próprio Maestro, como no caso do compositor e poeta Oscar Lorenzo Fernandez. Docente que não trabalhou diretamente

[57] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

com as turmas da Escola Primária da instituição, mas que dedicou parte de sua trajetória preparando musicalmente e pedagogicamente adolescentes e jovens que passaram pela escola do Distrito Federal, além de contribuir planejando e pensando a estrutura da educação musical no Brasil.

Na década de 1930, o compositor Lorenzo Fernandez era uma personalidade bastante respeitada no meio musical, pois já se destacava desde 1922, quando conquistou o primeiro lugar em três categorias do Concurso Nacional de Composição, com as peças: *Noturno* e *Arabesco*, para piano, e *Cisne*, para canto e piano. O evento era promovido no Distrito Federal pela Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro. Foi nesse período também que o artista estabeleceu amizade com o modernista José Pereira Graça Aranha, escritor que tornou o músico um assíduo apreciador da obra de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922 (CORRÊA, 1992).

Sua carreira musical era bastante vinculada às personalidades do movimento modernista. Mario de Andrade, em muitas oportunidades, o destacou como um dos maiores músicos do Brasil (ANDRADE, 1934). Em 1934, no principal evento do aniversário da cidade de São Paulo, aconteceu um concerto realizado com obras sinfônicas e *liedees* de Lorenzo Fernandez. Sobre esta comemoração, no jornal Diário de São Paulo, o poeta e musicólogo paulistano escreveu o seguinte:

> Lorenzo Fernandez é, no momento, uma das figuras mais altas da música brasileira. No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contém ainda Villa-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que os outros o conhecimento técnico, o lado por assim dizer "acadêmico", desde que se tire desta palavra a significação odiosa. De fato, Lorenzo Fernandez joga no certo, e ainda as suas peças sinfônicas, de ontem, só agora executadas aqui, provaram isso bem. Tristão de Ataíde teve uma feita, pra caracterizar dois escritores, uma imagem feliz. Disse que ia botar os seus trilhos nas terras em que já havia cidades, ao passo que o outro botava os seus em paragens desertas, na esperança de cidades futuras. Lorenzo Fernandes é dos que gostam de servir a cidades já existentes. A sua criação não tem aquelas invenções em paragens desertas, na esperança de cidades futuras. Lorenzo, a sua criação não tem aquelas invenções arroubadas com que Villa-Lobos dispensa a técnica pra criar uma possível "técnica" que só a boniteza da obra parece justificar. Nem a inquietação tormentosa, o excesso de inteligência crítica que perturbava a liberdade criadora de Luciano Gallet. Lorenzo Fernandez muito embora usando as conquistas da técnica musical do nosso tempo, se compraz em adaptá-la com segurança, onde elas sejam duma lógica imprescindível, como que indispensáveis (ANDRADE, 1934).

Após a Semana de Arte Moderna - Semana de 1922 - , em 17 de julho de 1923, Oscar Lorenzo Fernandez foi nomeado professor substituto de Harmonia Superior, para atender a demanda que surgiu pelo impedimento da atuação do seu professor. O catedrático Frederico Nascimento ficou afastado das atividades docentes por motivo de saúde. Assim, o compositor

nacionalista tornou-se o mais jovem professor do Instituto Nacional de Música. Mesmo antes de terminar o curso de Contraponto e Fuga, em 18 de dezembro de 1923 (CORRÊA, 1992).

Nessa instituição de ensino, começou a estudar em 1918, com professor Frederico Nascimento, que se tornou "seu mentor artístico" (CORRÊA, 1992) e que lhe apresentou a Alberto Nepomuceno, compositor considerado o "pai" da música nacionalista erudita no Brasil. Um mestre no campo da estética nativista, influência que perpassa as produções de Lorenzo Fernandez. (PÁDUA, 2009). Porém, o compositor somente tomou posse como catedrático de Contraponto e Fuga, em 1943, quando o Instituto Nacional de Música já se chamava Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

Patrícia Inês Rholfs Peres, em 1994, analisou a opera *Malazart* (PERES, 1994) e Simpson de Brito Melo Baumann fez a investigação sobre *Nacionalismo Musical nas Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez* (BAUMANN, 1996), em 1996. Ambos os estudos utilizam a ideia de Mário de Andrade sobre o universalismo na música, conceito que auxilia na compreensão do perfil do artista como compositor, no entendimento de como mobilizava as ferramentas composicionais e os elementos do folclore para escrever suas músicas.

Vale destacar que os estudos existentes sobre o músico apenas mencionam sua atuação pedagógica, ou seja, não focalizam e analisam esse aspecto da sua identidade. Escrevo de outra forma, não há dissertações e teses que aborde a história de Lorenzo Fernandez como educador. Seu acervo pessoal está no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, tratado e disponível, porém os investigadores abordam especificamente a sua produção musical. Não há investigações acadêmicas sobre Lorenzo Fernandez numa perspectiva da História da Educação Musical ou da História da Educação. Não há trabalhos que abordem as suas produções direcionadas à formação de músicos e a sua atuação na formação de professores de música na Escola Nacional de Música, no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, no Conservatório Brasileiro de Música e no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

No Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (CEMI) há diferentes documentos, marcas do fazer musical pedagógico do artista, tais como: todas as edições da *Revista Ilustração Musical* organizada por Oscar Lorenzo Fernandez e sua nomeação como professor daquela casa. Outras fontes mobilizadas neste estudo foram selecionadas na Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, instituição fundada pelo compositor, sediada no Rio de Janeiro. Lugar onde estão arquivados os seus documentos pessoais, partituras manuscritas, discoteca e biblioteca,

além de um amplo número de artigos de periódicos e jornais de grande circulação que evidenciam sua relevância no cenário musical brasileiro e seus empreendimentos como fundador de escolas de música públicas e privadas no início do século passado.

Os registros do obituário de Lorenzo Fernandez demonstram como a sociedade artística da capital da república ficou surpreendida com o abreviamento de sua vida, em 27 de agosto de 1948, quando sofreu um "edema agudo de pulmão, com hipertensão e nefro esclerose."[58] Seus primeiros problemas cardíacos foram identificados pelos médicos em 1945, quando concluiu sua primeira sinfonia. Orientado pelos médicos, repousou alguns dias em São Lourenço e Caxambu, porém logo voltou às suas atividades no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e nas outras instituições onde trabalhava.[59]

Oscar Lorenzo Fernandez circulava por muitas instituições na Era Vargas. Além do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, do Instituto Nacional de Música, liderou a fundação do Conservatório Nacional de Música juntamente com Antonieta de Souza, Francisco Mignone, Aires de Andrade, Milton de Lemos, Rossini Tavares de Lima, Roberta Gonçalves de Brito e Amália Conde Fernandez, sua irmã. Um grupo inspirado pelas "novas" metodologias do ensino da música que não eram aceitas pelo Instituto Nacional de Música, desejoso de um espaço, de uma escola que trabalhasse com ideias musicalmente livres.[60] Oscar Lorenzo Fernandez era um homem que trabalhava muito, segundo sua sobrinha Cecília Fernandez Conde:

> O tio Oscar era muito trabalhador, tinha um ideal. [...] Ele não era meu professor na Escola Primária do Instituto. Eu lembro bem de Villa-Lobos, principalmente nos ensaios para as apresentações orfeônicas. Eu sei que o titio era docente no Instituto, mas era para os alunos mais avançados. Havia até curso de música universitário lá. Ele formou muitos professores de Canto Orfeônico com Villa-Lobos, mas era diferente do Viera Brandão, um grande pianista, que também foi diretor e presidente aqui do Conservatório. Ele trabalhou no Instituto e em muitas escolas, acho que isso o fez morrer muito moço. [...] O tio Oscar tinha ótimos planos musicais para o Brasil.[61]

[58] Certidão de Óbito, 2ª Circunscrição – 1ª zona – Freguesia de Sacramento e São José – Comarca da Capital. (Acervo Histórico da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário)

[59] Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI (2014-2019) do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

[60] Idem.

[61] Cecília Fernandez Conde. Depoimento ao autor no dia 9 de junho-2012, no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, no bairro Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro, RJ.

Outro dado bastante importante na trajetória de Lorenzo Fernandez é a implantação da revista *Ilustração Musical*, em 1930. Por questões econômicas, o periódico especializado em música encerrou suas atividades em 1931, com oito números. No ano seguinte passou a trabalhar com Villa-Lobos na implantação do Canto Orfeônico por meio da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal e como professor do Instituto de Educação. Em 1935, foi nomeado professor da Universidade do Distrito Federal. Com um grupo de discentes do Conservatório do Distrito Federal, fundou o Conservatório Nacional de Música, em 1936, e no ano seguinte foi designado para a Comissão Nacional de Teatro.

Em 1938, foi indicado pelo Maestro e comissionado pelo então presidente Getúlio Vargas para atuar como regente e ministrar palestras como representante brasileiro no Festival Internacional de Música, período que viajou para diferentes países hispano-americanos. Sua atuação era nacionalmente intensa, porém no exterior, como músico, trabalhou somente pela América Latina, representando o Brasil em eventos. Nestes percursos, ganhou prestígio internacional, ao dirigir concertos e viajar pela "Colômbia, Chile, Uruguai, Argentina, Cuba, Panamá e Peru, interpretando obras de sua produção e de autores brasileiros, como: Villa-Lobos, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignome, Henrique Oswald" (CORRÊA, 1992, p. 23). No decorrer da turnê foi nomeado membro honorário da Universidade de Belas Artes da Universidade Nacional do Chile, como também, Acadêmico Correspondente da Academia Nacional de Letras e Artes de Cuba.

Apesar de ser filho de um casal europeu - espanhóis da Galícia -, sua rota foi diferente da maior parte dos seus contemporâneos e outros músicos eruditos de destaque que o antecederam, já que sua formação musical foi totalmente realizada no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. "Na verdade, embora sua música, ainda em vida do autor, tenha sido executada nos EUA e na Europa, ele próprio nunca saiu da América Latina. Os projetos de viagem ao exterior não chegaram a ser realizados." (IGAYARA, 1997. p. 6).

A Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil era a única instituição musical de destaque da capital da república na qual os dois músicos não trabalharam juntos, no decorrer da Era Vargas. Em 1942, passou a atuar no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que dirigiu algumas vezes enquanto Villa-Lobos viajava com José Vieira Brandão. Os três amigos músicos fazem parte do grupo que fundou a Academia Brasileira de Música, em 1945, seguindo o modelo francês (CASTAGNA, 2008b, p. 32-57).

A parceria dos dois compositores é bastante contundente no *Boletim Latino Americano de Música*, publicado em 1946. No periódico, há um texto de Heitor Villa-Lobos chamado

*Oscar Lorenzo Fernandez* e outro de Lorenzo intitulado *A Contribuição harmônica de Villa-Lobos*, registro que demonstra a afinidade da relação estabelecida entre ambos. Esses textos foram publicados logo após o final do primeiro governo de Getúlio Vargas, presidente que era um forte apoiador do movimento nacionalista. Com o afastamento do líder populista do governo, esses músicos passaram a se apoiarem ainda mais, pela incerteza no momento da transição presidencial. Possivelmente, estavam receosos do que aconteceria com o ensino da música nacionalista na esfera das instituições públicas. Eles estavam há anos inseridos no contexto daquele governo. Isto porque, como sinaliza Pádua, as primeiras décadas da Era Vargas representaram:

> Uma mudança de orientação na vida política e econômica do país. A burguesia industrial, agora no poder, define uma política econômica voltada para a indústria. Após 1930, essas mudanças no quadro social e político brasileiro alteram de certa forma os rumos do movimento modernista. A Arte e a literatura modernas, até então marginalizadas, serão reconhecidas e legitimadas e surge o interesse pelo conhecimento da realidade social do país. (PÁDUA, 2009)

Nesse sentido corporativista, Villa-Lobos abre o texto *Oscar Lorenzo Fernandez* exaltando os compositores de um modo geral. Assim, ele acaba se incluindo nos elogios e nos pedidos que faz aos leitores pelos "arquitetos" da música. Depois de enumerar diferentes tipos e adjetivos dos músicos compositores, faz a seguinte colocação:

> Todos merecem a consideração alheia. Foram e são lutadores pelo ideal de uma arte que não faz mal a ninguém. O mais revolucionário dos verdadeiros compositores quer viver no turbilhão de suas ideias, terá sempre o direito de ser perdoado, porque é um sofredor sentenciado a lidar com os sons que devem exaltar ou amenizar as almas de outrem. E se cometer alguma falta ou crime, nunca o fará no pleno exercício das suas funções mentais de um visionário dos sons e sim como simples homem social, porque tem sempre o espírito e a alma envolvida nas imagens sonoras da música; nunca será um pecador. (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590).

O texto indica o manuseio dos elementos da música como algo que desequilibra o homem, e utiliza isso para justificar algum erro ou falha que os compositores possam ter cometido em nome dessa subjetividade da arte. Depois dessas considerações, Villa-Lobos delimita suas análises sobre Lorenzo Fernandez, afirma que fará uma abordagem técnica "de um compositor sobre outro compositor" (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590) e não entrará em outras questões de Oscar. O que sugere mais uma parceria entre ambos os músicos, pois, quando alguém desejava denegrir Heitor, logo mencionavam o desquite com Lucília Guimarães Villa-Lobos para ficar com sua segunda companheira, Arminda Neves de d'Almeida, fato que também aconteceu com Lorenzo, que deixou sua primeira esposa, Irene

Sotto, para juntar-se à Helena Abud. Inclusive, o compositor, mesmo na direção do Conservatório Brasileiro de Música na época, fundou uma instituição até hoje concorrente – a Academia Lorenzo Fernandez – para sua segunda mulher trabalhar.

Villa-Lobos, apesar de afirmar que trataria apenas dos adjetivos e predicados artísticos do seu amigo nas demais páginas do artigo, não cumpre o anunciado. Aborda em outros parágrafos do texto as questões morais do companheiro de trabalho no Instituto de Educação ao escrever:

> Julgo Oscar Lorenzo Fernandez um homem perfeito como artista e um artista que tem o direito de viver com uma perfeição relativa, porque é senhor de um nobre caráter, moral e artístico, e de uma inteligência filosófica e musical, culta e segura, que o fazem certamente um dos sólidos alicerces da música erudita no Brasil. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 592)

Também me parece que Villa-Lobos estava justificando-se pelo envolvimento de ambos com um governo ditatorial, por meio da articulação do canto orfeônico com as ideias e ações de Getúlio Vargas. Entretanto, vale destacar que apesar de Lorenzo Fernandez trabalhar em instituições públicas, os documentos não o apresentam tão vinculado ao Governo Vargas, diferentemente do líder do projeto orfeônico nacional. Segundo o depoimento de Cecília Fernandez Conde, sobrinha de Oscar, o compositor não se aproximou tanto da ditadura, na década de 1930, por estar de algum modo ainda ideologicamente vinculado às ideias anarquistas da família. O próprio Maestro trata desta questão com muita leveza ao chamá-lo de "suave revolucionário" (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590).

Como declarou Cecília Conde (2012):

> [...] nossa família é de espanhóis anarquistas. Vovô, minha mamãe [a cantora e pianista Amália Conde] e titio [Oscar] eram avessos às ordens de Getúlio Vargas. Beijar e jurar uma bandeira com ordem e progresso, JAMAIS! Pelo amor à música, como eles precisavam, e o governo estava aberto para a arte, ele cedeu um pouco

Assim, Villa-Lobos ao não especificar os "erros", as "falhas" e valorizar os aspectos musicais do seu amigo, ameniza este vínculo familiar e ideológico de Lorenzo Fernandez que o remete ao anarquismo.

Conforme Nicolas Walter (2000), o movimento anarquista, há mais de 100 anos, fomenta uma relação educacional bastante vinculada às concepções libertárias e artísticas. Fato que talvez explique o paradoxo na trajetória de Oscar Lorenzo Fernandez, que trabalhava com o ensino da música nesta instituição do Estado, o Instituto de Educação do Rio de Janeiro, e em parceria com Villa-Lobos, músico que estava conectado às políticas e ações

governamentais na Era Vargas. As palavras de Heitor, no artigo, de uma maneira indireta, justificam esta dualidade do seu companheiro de trabalho.

Villa-Lobos escreveu que buscava orientações e que também era amigo de Frederico Nascimento, professor que teve significativa influência na formação de Lorenzo Fernandez no então Instituto Nacional de Música. O líder do orfeonismo no Brasil conta que sua relação com Oscar começou por meio desse catedrático que era a pessoa comum aos dois. Em suas palavras:

> Lembro-me bem: tendo ido ao Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música, procurar o grande mestre Nascimento para combinar algumas visitas à sua residência em Santa Teresa, a fim de saborear como de meu costume aquela rara sabedoria de esteta e cientista, fui testemunha de referências excepcionais do professor ao aluno presente, que excusava timidamente daqueles elogios francos e leais. (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590)

Dentre estes elogios do professor Frederico Nascimento, Villa-Lobos menciona que o mestre considerava Lorenzo Fernandez "um tímido revolucionário [...] um autêntico compositor [com] ousadia harmônicas" (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590). Em diferentes documentos e textos científicos é mencionado o refinamento de Oscar no trato cotidiano com as pessoas, como músico nacionalista, como intelectual do campo da literatura, que falava muito bem francês, sem ter saído uma vez da América do Sul. Um perfil bastante diferente de Heitor, um homem excêntrico, exótico, bastante direto, que viveu na França e que, mesmo assim, como registrou a pianista Magdalena Tagliaferro (1979) em suas memórias, chegava a ser cômico quando falava na Europa com seu péssimo francês.

Villa-Lobos (1946. p. 595), considerado por muitos como um boêmio, um fanfarrão talentoso, não nega sua admiração por seu colega de trabalho e amigo ao escrever que: "dificilmente um compositor pode escrever sobre um colega, sem achar defeitos e 'coisinhas' mais.". O Maestro afirma que no caso de Oscar Lorenzo Fernandez isso não seria possível, porque ele possuía "qualidade inata e indestrutível do verdadeiro compositor vocacional, completado com uma cultura geral acima dos clássicos conhecimentos musicais." (VILLA-LOBOS, 1946. p. 595).

Com a consolidação do movimento modernista no Brasil, Oscar centrou seu foco nos elementos musicais do folclore, criando uma linguagem musical própria. Para Mário de Andrade a sofisticação musical de Lorenzo Fernandez estava no fato de ele dialogar e articular com o passado, não provocar uma ruptura com a tradição musical e vincular a identidade cultural brasileira às técnicas musicais mais eruditas. Também por ter utilizado

ferramentas composicionais oriundas de diversos gêneros e estilos como o romantismo, o impressionismo e o expressionismo. Como destacou Andrade, compete aos músicos do movimento nacionalista, no qual estava inserido o compositor, "esquematizar, metodizar as lições do passado" (ANDRADE, 1987. p, 26).

Nessa perspectiva, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez trabalharam de maneira próxima. Ambos geralmente utilizavam os temas folclóricos como saci-pererê e mitos indígenas. Porém, Oscar criava músicas reconhecidas como nacionalista pelos padrões melódicos e células rítmicas vinculadas à paisagem sonora brasileira, mas suas melodias eram novas, diferenciando-se de Heitor, compositor que fazia mais arranjos e ambientações a partir das melodias folclóricas e populares já existentes, algumas bastante conhecidas, e que por vezes eram até consideradas como plágio.

Assim, a partir de uma prática composicional diferente, Villa-Lobos afirma que a obra de Lorenzo estampa um estilo mais livre, que é genuinamente "inspirada, trabalhada e ambientada nas expressões típicas das manifestações das músicas de danças e canções brasileiras." (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590). No artigo que escreveu sobre o amigo, expressou que compreendia "o alcance daquela obra no conceito da elevada edificação moral e cívica que o Brasil iria mais tarde utilizar para justificar a sua independência artística" (VILLA-LOBOS, 1946. p. 590). Em outras palavras, o Maestro entendia as características nacionalista de Oscar, seu talento como compositor, suas técnicas que absorviam elementos da música afro-brasileira e indígena, sem geralmente mencioná-las diretamente na melodia em si. Acreditava que o "suave anarquista" tinha o "direito de ser livre e pensar à sua maneira, mas sempre possuído de um caráter [brasileiro] definido" (VILLA-LOBOS, 1946. p. 591).

Em direção inversa, no artigo sobre o Maestro republicano, em *A Contribuição harmônica de Villa-Lobos para a Música Brasileira,* Lorenzo Fernandez inicia o texto com foco na produção do compositor. Destaca nos primeiros parágrafos que "a obra de Villa-Lobos, imensa e opulenta, está, há muito reclamando estudo sério e meticuloso, tal a enorme riqueza que apresenta sob qualquer ângulo em que seja observada." (FERNANDEZ, 1946. p 283). Ainda neste trecho, Oscar justifica o motivo do texto e caracteriza a perspectiva musicológica do artigo, ao declarar para os leitores que "inúmeros são os interessantes problemas e magníficas soluções apresentadas em sua obra, quer a vejamos sob o ponto de vista do ritmo ou do timbre, quer a estudemos na sua realização harmônica ou contrapontística." (FERNANDEZ, 1946. p 283) Dessa maneira, Lorenzo mostra que o seu parecer é bastante técnico e que dedicou tempo preparando o texto que tem um caráter científico. Em suas palavras:

> [...] quando se consulta e estuda a obra de Villa-Lobos, o que demanda tempo, dada a sua espantosa fecundidade, adquire-se logo a convicção de estar tratando com uma grande música, seguro do seu *mètier*, de um músico que estuda, absorve muito e que além de acompanhar a evolução da música contemporânea, ainda em muitos pontos, traz a sua própria contribuição, com soluções que, longe de serem meros acasos, como a muito se afigura, são fruto de longas e pacientes observações (FERNANDEZ, 1946. p 283).

Lorenzo Fernandez demonstra que estudou a obra do amigo para compor o texto e que se tratava de um musicólogo tratando da obra de um compositor. Também desmistifica os conceitos emitidos por aqueles que consideravam a produção de Villa-Lobos como fruto do acaso ou plágio. Afirma que as músicas analisadas eram elaboradas com ferramentas composicionais aprimoradas, sofisticadas, consolidadas, com o passar do tempo, e que o compositor sabia utilizar com propriedade diferentes técnicas e recursos para a criação musical. Como segue, menciona também que poderia escrever isso não só pela análise das músicas, mas também porque havia acompanhado a trajetória do seu contemporâneo.

> Só quem convive com esse grande artista, exteriormente tão desigual, é capaz de compreender a sua evolução lenta e segura, pois, Villa-Lobos, desde os seus trabalhos de mocidade, em que se sente uma técnica deficiente e mão incerta, embora já se notem acentos da sua força criadora, começa uma ascensão em que a técnica vai melhorando dia a dia, vai enriquecendo-se até um período em que atinge grande complexidade, para alcançar, no momento atual, uma maior simplicidade de meios e, ao mesmo tempo, grande poder de síntese e de emoção, numa cristalização total de sua poderosíssima personalidade (FERNANDEZ, 1946. p 284).

Os defensores de Villa-Lobos que escreveram no período, de uma maneira geral, mencionavam as primeiras lições musicais que ele recebeu do pai, da tia pianista e, depois, uma trajetória fantástica de um gênio autodidata, que transitava entre os músicos eruditos e populares, como escreveu o diplomata Vasco Mariz na primeira biografia villalobiana, publicada em 1949 (MARIZ, 1949). Entretanto, mesmo que de alguma forma o texto de Lorenzo Fernandez tenha se diferenciado por apontar um déficit do Maestro, não é possível deixar de questionar o artigo de Oscar, porque "talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária que não deixou e não deixa de reforçar [...] uma história desprovida de significação." (BOURDIEU, 2006. p. 185)

Sendo assim, ressalto que depois de demarcar a trajetória musical do amigo, Lorenzo Fernandez defende diretamente o músico que liderava o projeto orfeônico brasileiro e que trabalhava com ele no Instituto de Educação, colocando-o entre os renomados compositores do mais alto "quilate", entre os grandes mestres da música ocidental do período Barroco,

Clássico e Romântico. Igualmente como Villa-Lobos fizera com ele, ressalta ser o Maestro um homem muito trabalhador, virtude bastante valorizada na Era Vargas (GOMES, 1988). Em outras palavras, Oscar insere no perfil do seu companheiro adjetivos referentes à concepção ideológica de consolidação da República, destacando-o como um homem exemplar, que cumpria a sua tarefa eminentemente civilizadora, o trabalho. Um artista que estava em consonância com o perfil ideal de cidadão, compatível com as demandas e mudanças sociais e políticas que se processavam no Brasil. Isso com as seguintes frases "proféticas":

> É esse, geralmente, o quadro lógico dos grandes mestres, o de um Bach, o de um Beethoven, o de Wagner e será, sem dúvida, surpresa para muitos saberem que Villa-Lobos, tido pela maioria por louco, não sei por que, é um artista perfeitamente normal, observador, estudioso e, mais que tudo, um grande trabalhador. Suas atitudes pessoais, que às vezes espanta um pouco os incautos, são somente para o uso externo e não deixam de ser uma legitima defesa [...]. Aqueles que tiverem dúvida sobre o que estou afirmando, aconselho a leitura e estudo dos seus Trios e Quartetos, das suas Sinfonias e Poemas Sinfônicos e, se tiverem tempo e coragem, dos seus Choros, [...], sem falar nas Bachianas, tão sugestivas e de fácil compreensão (FERNANDEZ, 1946, p. 284).

Lorenzo Fernandez, naquele período, acreditava que Heitor Villa-Lobos faria parte da galeria dos grandes compositores, por sua produção musical expressar de maneira "rica, variada e original o fluir da seiva exuberante que nascendo das camadas profundas do nosso povo se afirma à luz do sol solidamente apoiada nas raízes da mais avançada técnica, sem que esta venha absorver a sua extraordinária força criadora" (FERNANDEZ, 1946, p. 300). Por ser a sua obra um conjunto artístico onde perpassa "sempre um largo e generoso sopro de vida." (FERNANDEZ, 1946, p. 300) Isso porque julgava que, para a música e para a educação nacionalista, "a obra de Villa-Lobos é a mais forte e bela mensagem de liberdade para a música brasileira." (FERNANDEZ, 1946, p. 300).

Isso posto, percebo que ambos os compositores eram próximos e possuíam um ideal nacionalista em comum. Entretanto, enquanto Heitor Villa-Lobos dizia-se livre das formas consagradas, não se colocava como legado de algum mestre ou sucessor de algum compositor, Oscar Lorenzo Fernandez foi reconhecido como um compositor acadêmico, com larga cultura e erudição, que transitava como um músico do modernismo sem abandonar as estruturas morfológicas musicais clássicas.

Penso que suas ideias sobre a obra de Villa-Lobos são bastante paradoxais, uma vez que Lorenzo Fernandez era um músico oriundo de uma família de espanhóis anarquistas e que considerava a música produzida nas esferas artísticas e educacionais de Heitor, com

patrocínio de uma ditadura, uma expressão de liberdade. Também é possível que ele realmente tenha passado por um processo de mudança de pensamento, que o fez transitar entre os dois grupos de pertença: o núcleo familiar (anarquista) e mundo do trabalho (republicano). Sendo assim, cabe indagar: o que ele divulgava como professor de música? Que conceitos perpassavam suas aulas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro?

### 3.1.1 Educação e canto coletivo na revista Illustração Musical

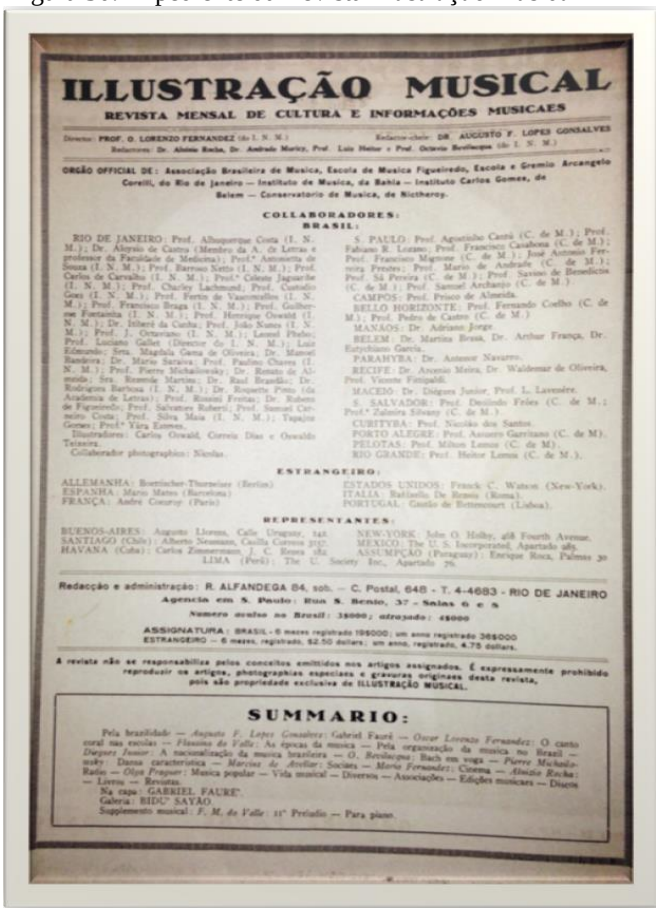
Segundo o depoimento de Carolina Miguez Macedo (2011), aluna de Lorenzo Fernandez no Curso de Formação de Professor Especialista em Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, nas aulas ministradas pelo compositor, a revista *Illustração Musical* era utilizada frequentemente para abordar os "grandes mestres da música e as pedagogias para fazer o aluno aprender música, que era o canto orfeônico no Brasil." O músico nacionalista foi diretor desse periódico e como há exemplares das publicações de 1930 e 1931 no Centro de Memória Institucional (CEMI), considero que os artigos de Oscar veiculados por esse impresso representam parte do seu pensamento musical e pedagógico que transitava pela instituição nos primeiros anos da Era Vargas. Até mesmo porque o músico escreveu, no primeiro editorial, que sua proposta para a revista era "exclusivamente informativa educadora" (MACEDO, 2011). Escrevo com outras palavras, a revista era um canal para a divulgação do que era realizado e pensado sobre o ensino da música no período em questão.

Juntamente com Denice Barbara Catani (1996. p. 117), compreendo que os periódicos são entradas para investigações no campo da História da Educação, porque as "revistas especializadas, no Brasil e em outros países, de modo geral, constituem uma instância privilegiada para a apreensão dos modelos de funcionamento do campo educacional." Isso acontece pelo fato de que estes impressos fomentam a circularidade de informações referentes "ao trabalho pedagógico e o aperfeiçoamento das práticas docentes, o ensino específico das disciplinas, a organização dos sistemas, as reivindicações da categoria do magistério" (CATANI, 1996. p. 117), bem como outros diferentes temas que surgem nesse campo do saber. Ainda com as ideias de Catani, acredito que "é possível analisar a participação dos agentes produtores do periódico na organização do sistema de ensino e na elaboração dos

discursos que visam a instaurar as práticas" (CATANI, 1996. p. 117) que podem configurar modelos pedagógicos de um período.

Sendo assim, ressalto que a revista *Illustração Musical* foi criada por Lorenzo Fernandez na Era Vargas. Seu primeiro número foi publicado em agosto de 1930, o redator-chefe era Augusto F. Lopez Gonçalves. No Brasil, além dos participantes da capital da república, o informativo contava com colaboradores de São Paulo, Belo Horizonte, Manaus, Belém, Paraíba, Recife, Salvador, Curitiba, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. Também colaboravam com o periódico pessoas dos seguintes países: Alemanha, Espanha, França, Estados Unidos, Itália e Portugal. Havia representantes do impresso musical em Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile), Havana (Cuba), New York (EUA), México, Assunção (Paraguai) e Lima (Peru)[62]. Dados que indicam que a revista estava vinculada às atividades pedagógicas e musicais dos vários estados brasileiros e, igualmente, com contatos estabelecidos em diferentes países.

Figura 30: Expediente da Revista *Illustração Musical*



ILLUSTRAÇÃO MUSICAL

REVISTA MENSAL DE CULTURA E INFORMAÇÕES MUSICAES

Director: PROF. O. LORENZO FERNANDEZ (do I. N. M.) Redactor-chefe: DR. AUGUSTO F. LOPES GONSALVES (do I. N. M.)

Redactores: Dr. Alceu Bocha, Dr. Andrade Muricy, Prof. Luiz Heitor e Prof. Octavio Bevilacqua (do I. N. M.)

ORGÃO OFFICIAL DE: Associação Brasileira de Musica, Escola de Musica Figueiredo, Escola e Gremio Arcangelo Corelli, do Rio de Janeiro — Instituto de Musica, da Bahia — Instituto Carlos Gomes, de Belem — Conservatorio de Musica, de Nictheroy.

COLLABORADORES:

BRASIL:

RIO DE JANEIRO: Prof. Alhuquerque Costa (I. N. M.); Dr. Alcyrio de Castro (Membro da A. de Letras e professor da Faculdade de Medicina); Prof.ª Antonietta de Sousa (I. N. M.); Prof. Barroso Netto (I. N. M.); Prof. Carlos de Carvalho (I. N. M.); Prof.ª Celeste Jaguaribe (I. N. M.); Prof. Charley Lachmund; Prof. Custodio Gois (I. N. M.); Prof. Fortes de Vasconcellos (I. N. M.); Prof. Francisco Braga (I. N. M.); Prof. Guilherme Fontainha (I. N. M.); Prof. Henrique Oswald (I. N. M.); Dr. Ilsbert da Cunha; Prof. João Nunes (I. N. M.); Prof. J. Octaviano (I. N. M.); Lionel Fluhr; Prof. Luciano Gallet (Director do I. N. M.); Luiz Edmundo; Sra. Magdala Gama de Oliveira; Dr. Manoel Bandeira; Dr. Mario Saraiva; Prof. Paulino Chaves (I. N. M.); Prof. Pierre Michailowsky; Dr. Renato de Almeida; Sra. Resende Martins; Dr. Raul Brandão; Dr. Rodrigues Barbosa (I. N. M.); Dr. Roquette Pinto (da Academia de Letras); Prof. Rossini Freitas; Dr. Ruberto de Figueiredo; Prof. Salvatore Ruberti; Prof. Samuel Carneiro Costa; Prof. Silva Maia (I. N. M.); Tapajós Gomes; Prof.ª Yara Esmeraldo.

Illustradores: Carlos Oswald, Correia Dias e Oswaldo Teixeira.

Collaborador photographico: Nicolas.

S. PAULO: Prof. Agostinho Cantú (C. de M.); Prof. Fabiano R. Lozano; Prof. Francisco Casabona (C. de M.); Prof. Francisco Mignone (C. de M.); José Antonio Ferreira Prestes; Prof. Mario de Andrade (C. de M.); Prof. Sá Pereira (C. de M.); Prof. Savino de Benedictis (C. de M.); Prof. Samuel Archanjo (C. de M.)

CAMPOS: Prof. Prisco de Almeida.

BELLO HORIZONTE: Prof. Fernando Coelho (C. de M.); Prof. Pedro de Castro (C. de M.)

MANAOS: Dr. Adriano Jorge.

BELEM: Dr. Martins Brasil, Dr. Arthur França, Dr. Estychiano Garcia.

PARAHYBA: Dr. Antenor Navarro.

RECIFE: Dr. Arsenio Moira, Dr. Waldemar de Oliveira, Prof. Vicente Fittipaldi.

MACEIÓ: Dr. Diógenes Junior, Prof. L. Lavenère.

S. SALVADOR: Prof. Diocleciano Feles (C. de M.); Prof.ª Zulmira Silveira (C. de M.)

CURITYBA: Prof. Nicoláo dos Santos.

PORTO ALEGRE: Prof. Assuero Garcirano (C. de M).

PELOTAS: Prof. Milton Lemos (C. de M).

RIO GRANDE: Prof. Heitor Lemos (C. de M.).

ESTRANGEIRO:

ALLEMANHA: Bomtscher-Thurneisen (Berlim)

ESPANHA: Mario Matos (Barcelona)

FRANÇA: André Cossirp (Paris)

ESTADOS UNIDOS: Franck C. Watson (New-York).

ITALIA: Raffaello De Rensis (Roma).

PORTUGAL: Gastão de Bettencourt (Lisboa).

REPRESENTANTES:

BUENOS-AIRES: Augusto Llovera, Calle Uruguay, 142.

SANTIAGO (Chile): Alberto Neumann, Casilla Correos 357.

HAVANA (Cuba): Carlos Zimmermann, J. C. Rosas 182.

LIMA (Perú): The U. Society Inc., Apartado 76.

NEW-YORK: John O. Holby, 468 Fourth Avenue.

MEXICO: The U. S. Incorporated, Apartado 989.

ASSUMPÇÃO (Paraguay): Enrique Roca, Palmas 30

Redacção e administração: R. ALFANDEGA 84, sob. — C. Postal, 648 - T. 4-4683 - RIO DE JANEIRO

Agencia em S. Paulo: Rua S. Bento, 37 - Salas 6 e 8

Numero avulso no Brasil: 3$000; atrasado: 4$000

ASSIGNATURA: BRASIL - 6 mezes registrado 19$000; um anno registrado 36$000

ESTRANGEIRO — 6 mezes, registrado, $2.50 dollars; um anno, registrado, 4.75 dollars.

A revista não se responsabilisa pelos conceitos emittidos nos artigos assignados. É expressamente prohibido reproduzir os artigos, photographias especiaes e gravuras originaes desta revista, pois são propriedade exclusiva de ILLUSTRAÇÃO MUSICAL.

SUMMARIO:

Pela brasilidade — *Augusto F. Lopes Gonsalves*: Gabriel Fauré — *Oscar Lorenzo Fernandez*: O canto coral nas escolas — *Flausino do Valle*: As épocas da musica — Pela organização da musica no Brasil — *Duguet Junior*: A nacionalização da musica brasileira — O, Revolução! Bach em voga — *Pierre Michailowsky*: Dansa caracteristica — *Marcina de Avellar*: Sociais — *Maria Fernandes*: Cinema — *Alcides Rocha*: Radio — *Olyn Prapper*: Musica popular — Vida musical — Diversos — Associações — Edições musicaes — Discos — Livros — Revistas.

Na capa: GABRIEL FAURÉ.

Galeria: BIDU SAYÃO.

Supplemento musical: *F. M. de Valle*: 11º Preludio — Para piano.

Fonte: Revista Illustração Musical Ano II – Número 3, março de 1930

[62] Documento com o nome dos colaboradores e representantes da Revista Illustração Musical e suas respectivas origens vide anexo.

A revista organizada por Lorenzo também agregava as instituições que se propunham a transitar no campo da música e da educação. Era um órgão oficial das seguintes instituições: Associação Brasileira de Música, Escola de Música Figueiredo, Escola e Grêmio Arcangelo Corelli do Rio de Janeiro, Instituto de Música da Bahia, Instituto Carlos Gomes de Belém e Conservatório de Música de Niterói. Interessante notar que, apesar de quase todos os colaboradores do Rio de Janeiro serem do Instituto Nacional de Música, o periódico não representava essa instituição. Não estar vinculado ao Conservatório Brasileiro de Música é compreensível, pois esta escola, fundada por Fernandez, ainda não existia. A ausência do Instituto de Educação também é justificável, porque o foco principal da instituição era a formação de professores, o ensino da música não era o objetivo principal.

Penso que o distanciamento oficial do Instituto Nacional de Música se deu por uma questão burocrática, política ou de lutas por espaço e legitimidade no cenário musical e pedagógico do Rio de Janeiro. Porque esta instituição musical era um núcleo onde os músicos e educadores como Ceição de Barros Barreto e, principalmente, Sá Pereira eram os protagonistas. E estes educadores adotavam uma metodologia de Iniciação Musical que não comungava com a proposta pedagógica orfeônica villalobiana.

Tabela 1. Dados da Revista Illustração Musical

| **TÍTULO DO EDITORIAL** | **MÊS** | **ANO** | **Nº** | **CAPA** |
|---|---|---|---|---|
| O nosso Programa | Agosto | 1930 | 1 | Beethoven |
| O nosso aparecimento | Setembro | 1930 | 2 | Schumann |
| A propósito de um centenário | Outubro | 1930 | 3 | José Maurício |
| Novo Rumo | Novembro | 1930 | 4 | Berlioz |
| Esperanças que se reacendem | Dezembro | 1930 | 5 | Wagner |
| Pela música brasileira | Janeiro | 1931 | 1 | Carlos Gomes |
| A educação musical do povo | Fevereiro | 1931 | 2 | Verdi |
| Pela brasilidade | Março | 1931 | 3 | Gabriel Fauré |

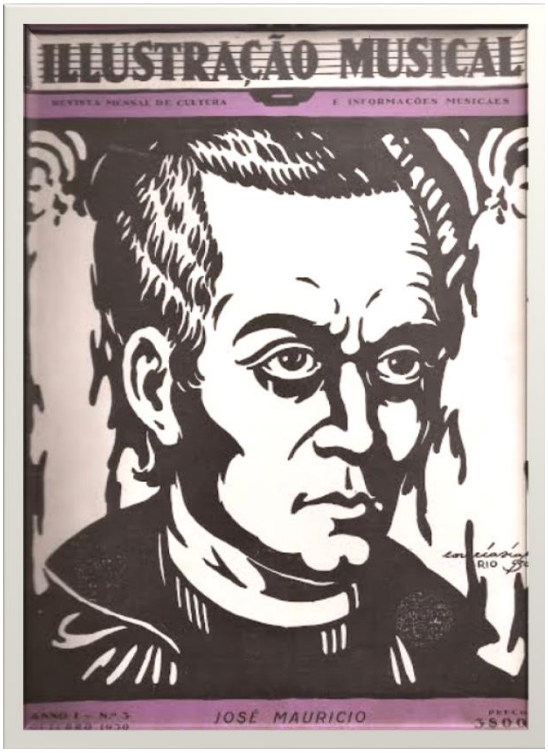
Segundo Eurico Nogueira França – médico, pianista, professor de Música e Canto Orfeônico formado pelo curso da Universidade do Distrito Federal (UDF), escritor da biografia *Lorenzo Fernandez: compositor brasileiro* (FRANÇA, 1950) –, a *Illustração Musical* era a revista mais versátil de música que existia naquele período, porém imprópria para um momento de revolução política, econômica e cultural. Acredito que esse contexto

seja o motivo do término da vida do periódico, que possui oito números, publicados mensalmente com frequência ininterrupta, conforme consta na tabela que segue.

Todos os editoriais do periódico *Illutração Musical* foram escritos por Lorenzo Fernandez. Nesses textos, é recorrente o destaque para a música nacionalista e aspectos do seu ensino. A cada mês um compositor era homenageado na capa, porém, em oito números, apenas dois músicos brasileiros foram contemplados. Um deles, o padre José Maurício Nunes Garcia, na revista número 3, de outubro de 1930, como celebração e tributo por ocasião do centenário de sua morte. Edição com textos que exploram a trajetória do religioso, descendente de escravos, profundo conhecedor das ideias iluministas. Artista que foi mestre da Capela Real do Brasil, nomeado por D. João VI, posto mais importante que um músico poderia alcançar naquele período.

A trajetória do Padre José Maurício se destaca na História da Educação pelo fato de ele solicitar, juntamente com Francisco Manuel da Silva - autor do Hino Nacional Brasileiro -, ao Governo Imperial a criação do Conservatório de Música (AZEVEDO, 1956). A escola foi instituída pelo Decreto Imperial nº. 238, de 27 de novembro de 1841, que permitiu a Sociedade de Música recolher, de duas loterias anuais, recursos para a criação e a manutenção da instituição (SILVA, 2007).

Figura 31. Capa da revista *Illustração Musical* com Pr. José Maurício Nunes Garcia




Fonte: Revista Illustração Musical. Ano I, Nº 3 de outubro de 1930.

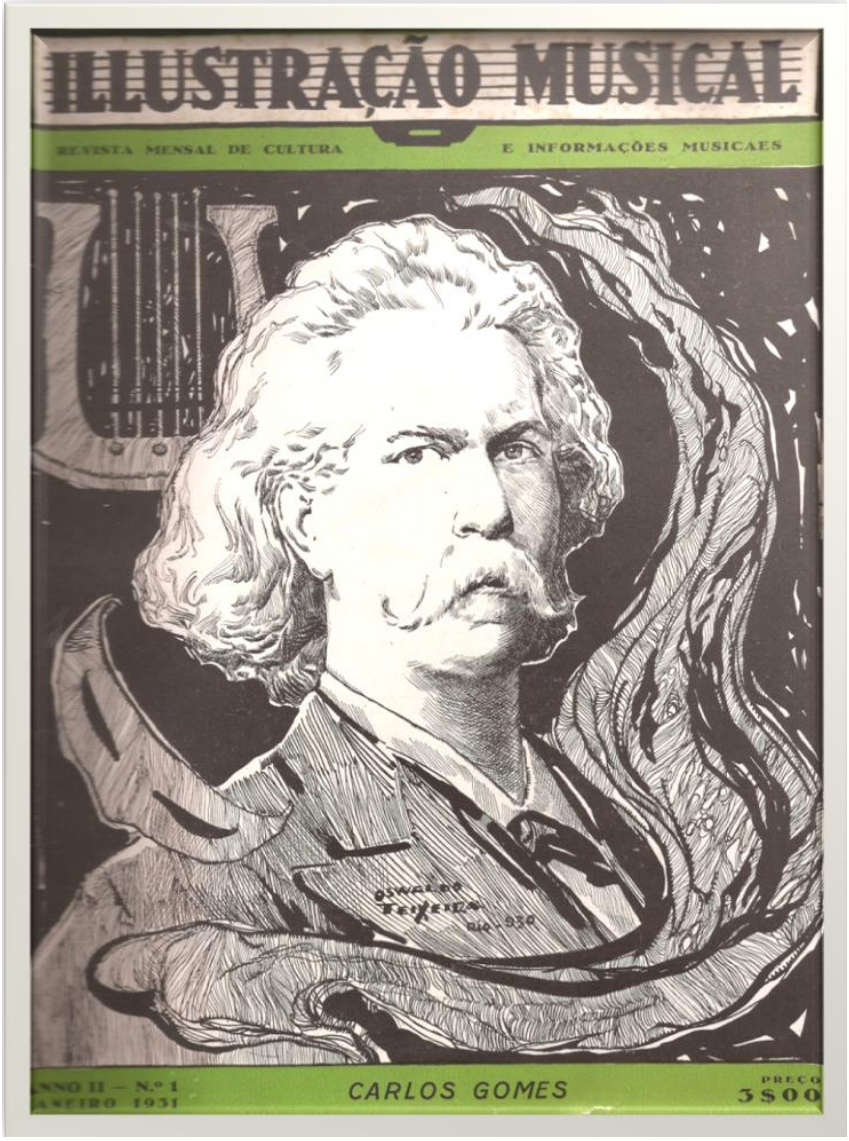
O desenho da capa foi feito por Fernando Correia Dias (1892-1935), o primeiro esposo de Cecília Meireles. Fato que demonstra as relações de Oscar Lorenzo Fernandez articuladas com as redes de sociabilidade das diferentes expressões artísticas e o cuidado do músico com o projeto gráfico da revista. Além disso, o nome do artista que estudou na Universidade de Coimbra também agregou valor ao periódico, uma vez que desfrutava de significativo prestígio no Brasil na Era Vargas. Segundo Arnaldo Saraiva (1998, p. 55-59), Fernando Dias,"o depressivo suicida", tornou-se conhecido, principalmente, por meio da revista *O Cruzeiro*, que publicava artigos ressaltando suas obras que ficaram famosas na década de 1930, bastante conhecidas como as cerâmicas nacionalistas.

No editorial desse número, Lorenzo Fernandez (1930. p. 1) menciona que a homenagem era merecida, porque "deixou-nos José Maurício, pois, herança de incalculável mérito, que é a sua obra, o mais caro patrimônio da música brasileira. E esta riqueza impressa por ahi jaz, abandonada aos quatro ventos, calmamente em destruição pelo cupim, pela traça, pela humildade e pela ignorância". Depreende-se, portanto, que Oscar utilizava a revista para divulgar os compositores brasileiros entre os alunos do Instituto de Educação e, ao mesmo tempo, para manifestar sua indignação e reivindicar a preservação da produção musical desse artista com trajetória relevante por sua produção, e pela própria história de vida em si. De alguma maneira a revista era utilizada como um veículo para denunciar o pouco investimento financeiro, ou mesmo o descaso, na manutenção dos documentos históricos portadores da memória da música brasileira.

No primeiro número, de 1931, há, na capa, a imagem do busto de Antônio Carlos Gomes, "mestre da ópera romântica na tradição de Verdi." (GROVE, 1994, p. 377). Um importante compositor brasileiro, muito conhecido até os dias atuais pela abertura da opera *O Guarani*, que foi estreada em 19 de marco de 1870, peça não considerada pelos críticos musicais e musicólogos como a sua melhor obra. Seus estudos mais avançados foram realizados na Itália, na cidade de Milão. Há estudiosos que entendem algumas de suas composições como criptonacionalistas, motivo que pode ter estimulado Oscar Lorenzo Fernandez a homenageá-lo na capa da Revista Illustração Musical.

O desenho do compositor Antônio Carlos Gomes na capa da revista *Illustração Musical* é de Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974), pintor e violonista que fundou o Museu Nacional de Belas Artes. O artista nascido no Rio de Janeiro é autor do retrato em tamanho natural do presidente Getúlio Vargas e atuou como avaliador de obras de arte da Prefeitura do Distrito Federal (IGOTTI, 2003), ou seja, um funcionário do Estado que também estava vinculado ao governo vigente.

Figura 32. Capa da revista *Illustração Musical* com Carlos Gomes




Fonte: Revista Illustração Musical. Ano II, Nº 1 de janeiro de 1931. Arquivo do CEMI.

Além do editorial da Illustração Musical, revista dirigida e utilizada pelo compositor Lorenzo Fernandez nas aulas do Instituto de Educação, também há dois artigos seus sobre a educação musical no corpo do periódico em questão. O primeiro texto está publicado na revista número 4, de novembro de 1930, que expressa os seus pensamentos sobre a estrutura da educação musical em âmbito nacional, desde os primeiros anos de escolaridade até aos cursos em nível superior. O segundo artigo do compositor está na revista número 3, última publicação do periódico, de março de 1931, no qual aborda as ideias pedagógicas para a prática do canto coral nas escolas regulares.

Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa afirma, no Catálogo Geral de Lorenzo Fernandez, que o compositor já antecipava a reforma da educação musical implementada por Villa-Lobos. A justificativa de Corrêa é embasada no fato dos textos de Oscar antecederem as

propostas villalobianas. Ou seja, antes do Maestro implementar o Canto Orfeônico, Oscar já havia apresentado para as autoridades políticas e culturais do "governo um vasto plano de mudanças e de incremento, para melhor aproveitamento do ensino musical" (CORRÊA, 1992, p.22). Principalmente, por meio "da criação de mais conservatórios e de novos métodos de ensino, além de apresentar uma série de requisitos para a implantação do canto coral" (CORRÊA, 1992, p.22) nas escolas brasileiras.

É bem verdade que as *Bases para a organização da música no Brazil* (FERNANDEZ, 1930, p. 1) - de Oscar - é um texto que precede os escritos de Villa-Lobos sobre a educação musical no Brasil. Por meio deste artigo, Lorenzo Fernandez apresenta a transformação do Instituto Nacional de Música na Escola Nacional de Música, elevando os cursos da instituição ao nível superior, como também propõe a criação de carreiras musicais pedagógicas, direcionadas às classes com grande número de alunos. Isso porque nessa época não havia a formação oficial para docentes de música para as escolas de formação geral. O Instituto de Música formava seus alunos para carreira musical e para atuar nos conservatórios ou outras escolas específicas da área musical. Nesse período, com o crescimento da escola pública, havia a necessidade de professores preparados para trabalhar com turmas de alunos sem formação musical específica.

Nessa proposta de estrutura, havia articulações dos cursos pedagógicos com as escolas públicas, visando à implantação do canto coral nas unidades escolares e à criação de um curso livre para crianças no Instituto Nacional de Música. Lorenzo não utiliza o nome canto orfeônico para estas atividades pedagógicas. O intelectual também sugere a transformação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro num teatro nacional para estágios dos alunos de performance dessa escola superior de música. Entretanto, seu projeto não se efetivou no âmbito da instituição fundada pelo Padre José Maurício Nunes Garcia.

Depois, em 1937, houve a transformação do Instituto Nacional de Música na Escola Nacional de Música, que ficou vinculada à Universidade do Brasil. Porém, antes dessa mudança, ocorreu a criação da Universidade do Distrito Federal - UDF, instituída pelo decreto municipal n° 5.513, em abril de 1935. Instituição na qual surgiu o primeiro curso superior de música do Brasil. A UDF foi criada por Anísio Teixeira e o Instituto de Educação fez parte da vida temporalmente curta desse projeto do governo do Distrito Federal (MENDONÇA, 2002). Oscar Lorenzo Fernandez não foi designado como responsável pela implantação do curso. Villa-Lobos foi o nomeado pelos gestores da prefeitura do Rio de Janeiro para estruturar e dirigir o Curso de Formação de Professores com Especialização em Música e Canto Orfeônico.

Villa-Lobos utilizou parcialmente a estrutura proposta por Lorenzo Fernandez no artigo *Bases para a organização da música no Brazil* (FERNANDEZ, 1930, p. 1), publicado na Revista *Illustração Musical*. Entretanto, destaco que isso aconteceu de comum acordo entre os dois músicos, pois Oscar fez parte do corpo docente em todo período de existência do curso da UDF. Também é interessante pensar que o Instituto de Educação era a instituição que possuía as melhores condições para a articulação das pesquisas no campo da educação musical e dos estágios dos professores de música em formação, pois lá havia cursos da escola primária ao ensino superior. Possibilidade que Lorenzo Fernandez não pensou ou deixou registrado nos seus artigos.

A utilização do projeto de Lorenzo Fernandez não foi integral. Reafirmo como parcial porque a parte voltada para os alunos dos cursos de performance, que seria articulada com um teatro nacional, não foi implantada na Universidade do Distrito Federal. Até mesmo porque o Instituto de Educação possuía uma vocação acentuada na formação de professores e, ao que parece, a música foi incluída porque faltavam professores de Música e Canto Orfeônico nas escolas públicas e privadas.

A transformação do Instituto Nacional de Música na Escola de Música, finalmente, ocorreu na gestão de Sá Pereira, em 1937. Portanto, dois anos após a criação do curso de Formação de Professor Especializado de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação e sete anos depois da publicação de Lorenzo na revista *Illustração Musical*. A orquestra, para articulação dos alunos com formação em performance com a vida profissional, aconteceu somente na década de 1970, na administração de Baptista Siqueira, quando a Escola de Música fez um novo regimento, que organizou a administração acadêmica em sete departamentos. A Orquestra Sinfônica da instituição foi reformulada, fazendo os alunos da graduação tornarem-se a principal base do quadro de instrumentistas (SIQUEIRA, 1972).

Outra “ideia” de Lorenzo Fernandez não implantada na década de 1930 foi a criação dos conservatórios equiparados à Escola Nacional de Música nas principais capitais do Brasil, como também a transformação das normas das instituições de música já existentes para equiparação. Somente, em 1942, quando o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – CNCO foi instituído é que houve tal possibilidade. O estabelecimento especializado na formação de professores de música para atuação nas escolas era uma instituição modelo, padrão a ser rigorosamente seguido por outros conservatórios com a mesma finalidade, conforme o Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de Novembro de 1942, que institui o CNCO. A liderança da instituição foi de força tamanha que chegou ao ponto que a formação de todos os educadores musicais que ministravam a disciplina Música e Canto Orfeônico em escolas dos

diferentes estados brasileiros deveriam ter seus diplomas equiparados ou reconhecidos, por meio de inspeção federal, aos certificados do CNCO (BRASIL, 1942).

Considero importante ressaltar que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por muitos momentos, foi dirigido por Lorenzo Fernandez, enquanto Villa-Lobos passava longas temporadas no exterior. Na década de 1940, o Maestro conheceu os Estados Unidos da América. Os resultados das suas apresentações foram notórios e sua obra foi bem aceita, fatos que o tornaram conhecido e bastante solicitado na América do Norte. Várias orquestras americanas encomendaram a Villa-Lobos novas composições. Além disso, instrumentistas com carreiras consistentes que lá moravam tocaram suas peças. Se no início de sua carreira internacional sua rota era Rio-Paris, na década de 1940, seu eixo passou a ser Rio-Nova Iorque (MARIZ, 1949), o que tornou o Maestro bastante ausente no CNCO e no Instituto de Educação. Esses espaços fizeram com que Oscar e José Vieira Brandão ganhassem notoriedade no campo educacional e se tornassem referências pedagógicas do ensino da música no Brasil.

O artigo *O canto coral nas escolas* aborda mais a esfera pedagógica, quando comparado ao *Bases para a organização da música no Brazil*. Não fica vinculado à estrutura e à gestão da música como o primeiro texto publicado por Oscar na *Illustração Musical*. Na introdução do segundo artigo, Lorenzo Fernandez se mostra um compositor nacionalista bastante purista. Escreve que somente os povos mais civilizados sabem cantar e, como máxima, afirma que os brasileiros não sabem cantar, que são melancólicos e pessimistas, que "só canta coletivamente no Carnaval; mas antes o não fizesse, pois os cantos desse gênero são, em geral, o que há de mais grotesco." (FERNANDEZ, 1931, p. 67)

Em outras palavras, Lorenzo Fernandez passava para os alunos uma visão bastante comum entre os músicos nacionalistas, pois, para esse grupo de artistas, a música modernista deveria buscar uma sofisticação estética e pedagógica do Brasil. Um processo "que resultasse da incorporação e sublimação da rusticidade do folclore (do povo ingênuo)" (WISNIK, 2001, p. 134) no qual a alta cultura erudita – articulada com o folclore – deveria neutralizar "a agitação urbana (o povo deseducado)," (WISNIK, 2001, p. 134) a massa deseducada pelo rádio. Em outras palavras, a música popular urbana era compreendida como agitadora, sobretudo as composições musicais do carnaval, e as folclóricas como uma rica fonte para os músicos eruditos. Pessoas "capazes" de tratá-las e utilizá-las como um instrumento disciplinador cívico e artístico.

No entanto, juntamente com José Miguel Wisnik, penso que Villa-Lobos destoava desse grupo na medida em que também utilizava de maneira recorrente dados da música

popular, fruto dos grupos urbanos "menos" cultos. Essa estratégia talvez tenha aumentado a atratividade de sua música. O Maestro era mais popular porque transitava na música popular:

> Villa-Lobos porque se formou musicalmente no meio dos chorões seresteiros e sambistas do Rio de Janeiro no início do século, e a sua música trabalhava pela sua formação erudita em processo de atualização modernista, nasce tangencialmente a mesma fonte sócio-cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado. [...] Ou seja, embora sempre propagasse a superioridade do *folclore* sobre a música popular [urbana], Villa-Lobos deslanchou a sua fulminante trajetória a partir da convivência intima do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano, com o que projetou, pela bricolage de diferentes técnicas e fontes, e noves-fora o seu talento genial, um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo (WISNIK, 2001, p. 136).

Além disso, o compositor Lorenzo Fernandez, no artigo *O canto coral nas escolas*, enfatiza os conhecimentos musicais, o entusiasmo e o saber pedagógico como elementos necessários na atuação do professor. Não apresenta um currículo para a formação dos docentes de música como fez Villa-Lobos, Oscar aponta três itens como condições indispensáveis, diretrizes, para o professor-regente ter competência de liderar os alunos na prática de canto coletivo, a saber: a) sólida cultura musical; b) entusiasmo e devotamento à Arte; c) capacidade pedagógica.

Entende que o professor-regente precisa ter conhecimentos musicais "vastos e profundos" (FERNANDEZ, 1931) – *Cultura Musical* – para poder adentrar na essência de uma obra musical e, para isso, "não basta o conhecimento material da teoria e do solfejo" (FERNANDEZ, 1931, p. 67). Assim, segundo sua proposta, o docente de música precisa estudar harmonia, contraponto e fuga. Também considerava altamente desejável que houvesse nos cursos de formação oficinas de composição e ensinamentos filosóficos no campo da estética. Lorenzo ressalta no artigo que "uma cultura não se improvisa, e é triste entregar a juventude escolar, sempre tão ávida de curiosidade, nas mãos de professores que por deficiência cultural lhes ministrem noções falsas, senão errôneas, sobre a verdadeira arte." (FERNANDEZ, 1931, p. 67) Vale lembrar que este texto foi publicado antes da implantação da disciplina Música e Canto Orfeônico nas escolas do Distrito Federal, portanto, não se trata de uma crítica ao trabalho de Villa-Lobos no âmbito da formação de professores.

Lorenzo Fernandez afirma ainda que os regentes dos coros escolares devem ter boas referências musicais, ouvir gravações de peças vocais, instrumentais e sinfônicas de excelência, pois, assim, "pelas leituras e pela audição contínua, formar[iam] uma sólida cultura teórica experimental" (FERNANDEZ, 1931, p. 67) Dessa maneira, demonstra que o educador musical pensava como um intelectual da música, com formação ampla e profunda.

Não esperava formar somente um músico que apenas saber ler notas e ritmos (solfejar), um reprodutor do que está escrito nas partituras dos hinários e cancioneiros escolares. E, para tanto, propõe o acesso a gravações de referência para a construção de uma escuta criteriosa.

Entendo que alguns outros aspectos pensados por Lorenzo Fernandez são ideias para uma formação dos professores de música compatíveis com um curso na Escola Nacional de Música, porém utópicas para a proposta que acontecia no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Pois, como explica Diana Gonçalves Vidal, o curso regular de formação do professorado no Instituto era realizado em dois anos: "o primeiro geral; o segundo, comportando a especialização para classes de primeiro, segundo e terceiro graus primários, e quarto e quinto graus." (VIEIRA, 2010, v. 1, p. 112). Para quem desejava uma especialização em Música, Desenho, Artes Industriais e Domésticas, Educação Física e Educação e Saúde exigia-se um tempo maior, mais um ano letivo. Contudo, entendo que a formação musical ampla e profunda proposta por Lorenzo Fernandez não poderia ser alcançada nesse curto espaço de tempo, em apenas um ano a mais que era destinado à música.

Sobre o entusiasmo e devotamento à arte, escreveu que o docente de música "necessita de comunicar-se diretamente com o aluno através do entusiasmo. Só o entusiasmo é fecundante. É preciso que o professor desperte no aluno, de início, a alegria de cantar." (VIEIRA, 2010, v. 1, p. 112). Também demarca alguns desafios da profissão, sinalizando para o professor que o seu ofício não é realizado com facilidade. Que "a tarefa, no começo, é árdua; mas o professor devotadamente e com fervorosa constância irá transfundindo todo o entusiasmo nas almas juvenis, sempre tão propensas aos nobres atos." (VIEIRA, 2010, v. 1, p. 112). Esta parte do texto parece ser um conselho de Lorenzo Fernandez sobre algo que ele vivenciou musicalmente em sua infância, leu na vida adulta ou observou na experiência de algum professor na Escola Primária do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, porque não há nos seus documentos e nos estudos científicos evidências do músico ter trabalhado diretamente com crianças.

Assim, possivelmente por falta de um conhecimento de causa, por pouca proximidade da realidade com o trabalho com crianças nas escolas de formação geral, o compositor tenha apresentado poucos elementos no tópico que retrata o cotidiano escolar. Ressalto que Oscar Lorenzo Fernandez era um exímio músico, intelectual, poeta, um homem da academia e das artes, talvez por esse motivo o seu texto reflita mais suas vivências voltadas para os aspectos artísticos, administrativos da educação e da formação de professores, com pouca ênfase no dia-a-dia das comunidades escolares.

Dessa maneira, Lorenzo Fernandez ao escrever sobre a capacidade pedagógica, destaca o que parece faltar em seu *currículum vitae*, a experiência de trabalhar com crianças. Segundo os seus pressupostos, "o contínuo contato com a alma infantil fará com que, compreendendo-a, nos tornaremos compreensíveis." (VIEIRA, 2010, v. 1, p. 112), um preâmbulo para abordar a questão da transposição didática, com as seguintes palavras:

> O professor deve explanar sempre as ideias com clareza e simplicidade. (A erudição melhor fica numa academia do que numa sala de infantil). Sendo simples deve evitar, no entanto, a monotonia: ora transformando certos elementos teóricos em jogos infantis; ora amenizando a aula com histórias adequadas e anedotas relativas à música e aos músicos (VIEIRA, 2010, v. 1, p. 112).

Lorenzo Fernandez não menciona métodos específicos, relacionados ao ensino da música, que eram conhecidos no Brasil. Contudo, faz considerações sobre explorações sonoras como exercícios para se obter, de maneira sistemática, o aprimoramento da afinação. Sugere exercícios rítmicos com marchas, enfatizando o primeiro tempo de cada compasso e práticas de ginásticas para o aluno incorporar outros ritmos. Num segundo momento, "quando o aluno já estiver bem familiarizado com o sentido nas suas relações fortes e fracas" (FERNANDEZ, 1931, p. 68), indica o trabalho com marchas rítmicas alternadas com lições de entoação e, por último, num terceiro momento, sugere o canto de frases musicais completas simultaneamente com a ginástica rítmica. Portanto, Oscar, mesmo sem indicar o método do educador musical suíço Émile Jaques-Dalcroze, demonstra conhecer os princípios do ensino da música por meio da euritmia. Possivelmente, não indicava o método suíço por falta de familiaridade com essas metodologias, que ainda estavam em processo de divulgação no Brasil, para a musicalização de crianças.

O texto de Lorenzo Fernandez que apresenta o canto coral nas escolas como uma estratégia de musicalização é um marco na educação brasileira, mesmo que apenas alguns aspectos tenham ganhado vida na prática, no decorrer de décadas do século XX. Infelizmente, Oscar não viveu para ver algumas das conquistas dos projetos desse grupo dos músicos nacionalistas que transitavam no Instituto de Educação. O músico faleceu com pouca idade, aos cinquenta anos, com problemas cardíacos, em 1948. Conforme narrado por Corrêa:

> Por ocasião do primeiro centenário da Escola Nacional de Música a 26 de agosto, Lorenzo Fernandez rege o concerto oficial comemorativo daquela efeméride e é ovacionado de pé. Com o Salão Leopoldo Miguez inteiramente lotado e a presença maciça de todos os seus numerosos alunos de harmonia, contraponto e composição, como a preverem ou vaticinar qualquer despedida, Lorenzo Fernandez sente uma emoção mais forte do que nunca. Aquele incansável trabalhador estava realizando o

> seu derradeiro esforço em prol da cultura musical da pátria. Na manhã do dia 27, [dia seguinte ao evento] é encontrado morto em seu leito (CORRÊA, 1992, p. 25).

As identificações dele com Villa-Lobos eram tão intensas que às vezes as informações de ambos eram confundidas. Inicialmente, as rádios da capital da república equivocadamente anunciaram, nas primeiras horas da manhã do dia 27 de agosto, a morte de Heitor. Porque constava nos jornais e revistas de grande circulação da época que Villa-Lobos estava nos Estados Unidos da América, para fazer uma operação de câncer, e que Oscar havia sido laureado na noite anterior por ocasião do concerto comemorativo dos cem anos da Escola Nacional de Música. Somente depois de algumas horas as informações foram retificadas pelos radialistas (FRANÇA, 1950.).

Nessa perspectiva de proximidades, as temáticas abordadas em *Bases para a organização da música no Brasil* e no *O canto coral nas escolas* foram escritas e publicadas para um público mais amplo e chegaram ao Instituto de Educação por meio de Lorenzo Fernandez. Entretanto, boa parte do que foi executado aconteceu por seu "convênio" com Villa-Lobos. E, sobretudo, já havia reflexões sobre os temas recorrentes nos textos desde 1910 (GILIOLI, 2008). Digo de outra maneira, as ideias escritas por Lorenzo Fernandez não foram pensadas isoladamente, era o ideário de um grupo de músicos nacionalistas do período. Possivelmente ele já havia lido, ouvido reflexões e debatido sobre as questões que abordou no periódico *Illustração Musical*. Como explica Angela de Castro Gomes:

> O convívio entre intelectuais, assim como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de ideias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor, etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situe no mundo cultural e lhe permita interpretar o mundo político e social de seu tempo. Por isso afirma-se que [...] Intelectuais são, portanto, pessoas cuja produção é sempre influenciada pela participação em associações, mais ou menos formais, e em uma série de outros grupos, que se salientam por práticas culturais de oralidade e/ou escrita (GOMES, 2004, p. 51)

Ainda sobre esta rede de sociabilidade, no que refere aos docentes do Instituto de Educação, entre Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos havia uma relação de parceria em prol da música nacionalista e da educação musical brasileira. Por um lado, Oscar era o intelectual e, por outro lado, Heitor era a pessoa que conseguiu notoriedade e trânsito entre os gestores da educação pública e governantes da Era Vargas para efetivação das propostas musicais e pedagógicas.

Ambos os músicos foram professores de José Vieira Brandão, também docente de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Então questiono: será

que Brandão teve uma trajetória parecida com a de Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos? Quais eram suas ideais sobre a música nacionalista? Como se articulou nessa rede de artistas? Qual era sua vocação musical? Como o professor, transitou pelas instituições de ensino de música do Rio de janeiro além do Instituto? Sua carreira ganhou projeção nacional e internacional?

## 3.2 **José Vieira Brandão na órbita de Villa-Lobos**

> Tive o privilégio de iniciar minha carreira profissional na órbita de Villa-Lobos, no mês de maio de 1932. Conservei em minha memória a extraordinária emoção de que fui possuído, pianista egresso do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando ao penetrar na sala 133 do Instituto de Educação, ouvia as maravilhosas harmonias do Prelúdio número 22 de Bach cantado pelo Orfeão de Professores do Distrito Federal.
>
> Naquela época o meio musical do Rio de Janeiro não dispunha de corais organizados e muito menos de conjuntos vocais à capela. Daí a razão do impacto que recebi ao defrontar-me com a música levada para planos sonoros inteiramente novos para o neófito que então eu era. E isto, numa esfera de arte que se respirava com a presença impressionante de Villa-Lobos transmitindo nova vida a esta maravilhosa página escrita para cravo.
>
> A partir desse dia, compreendi que a missão do músico tem dimensões muito mais vastas, ultrapassando as fronteiras limitadas do instrumentista intérprete, colocado em sua torre de marfim, supervalorizando a si próprio. Envolvido em sua vaidade e soberba não tem a percepção da realidade de sua nobre missão de educador.
>
> Tive, pois, o privilégio de iniciar nessa ocasião uma íntima associação com o gênio musical mais discutido e controvertido de sua época, com o admirável compositor, com o artista e educador dinâmico, e principalmente, com a excepcional figura humana de Villa-Lobos, o amigo certo, leal e sincero, a quem passei a venerar como um pai espiritual (BRANDÃO, 1969).

Dentre os documentos dos tributos e homenagens prestadas a Villa-Lobos, por ocasião dos dez anos de sua morte, está o manuscrito da fala de José Vieira Brandão, quando se pronunciou no VI Ciclo de Palestras organizado pelo Museu Villa-Lobos, em 1969. A partir desse documento é possível refletir o encanto que o Orfeão de Professores do Distrito Federal exercia sobre a plateia e, igualmente, do Maestro sobre os orfeonistas nos ensaios da sala 133. Nesta esfera, até mesmo a alma de um músico com uma formação erudita consolidada foi tocada pelas polifonias que se articulam com a ideologia nacionalista, com o civismo e com símbolos que fomentam o amor à pátria.

José Vieira Brandão, assim como Lorenzo Fernandez, foi convidado por Villa-Lobos para lecionar a disciplina Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Numa entrevista dada à jornalista Ana Cecília Martins, relato que foi publicado no

*Jornal do Brasil*, em 10 de maio de 2001, explicou que havia ganhado uma bolsa para estudar com Marguerite Long, no Conservatório de Paris, quando Villa-Lobos o convidou para realizar atividades pedagógico-musicais no Rio de Janeiro. Em suas palavras: "mas nessa época conheci Villa-Lobos, no momento que implantava o ensino do Canto Orfeônico nas escolas do país. Já estava com a viagem marcada para a Europa, mas preferi ficar aqui e lecionar no Instituto de Educação." (JORNAL DO BRASIL, 2001).

Este professor de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação tinha uma formação pianística bastante consistente. A dedicação à performance instrumental de Vieira Brandão começou muito cedo, em Cambuquira, Minas Gerais, cidade onde nasceu, no dia 26 de setembro de 1911. Jane Borges de Oliveira dos Santos na *Biografia Documentada de José Vieira Brandão* (SANTOS, 2003) apresenta a família do pianista como um núcleo bastante conservador. Afirma que "seus pais traziam na sua história fortes lembranças de um passado aristocrático e rigorosa formação católica. Sua mãe, muito bonita, pequenina e submissa, era filha do Barão do Rio das Flores." (SANTOS, 2003, p. 10). Descreve que a "veia" artística de José era oriunda do seu pai, médico que foi prefeito de Cambuquira em diversos mandatos. Um homem apreciador das artes "que cultivava o gosto pela música e poesia" (SANTOS, 2003, p. 10).

Thomé Dias dos Santos Brandão desejava uma formação sofisticada para os seus filhos, José e Octávio. Por isso, quando o pequeno pianista estava com sete anos, seu pai mandou os seus herdeiros para a casa dos tios Adolfo e Luiza, no Rio de Janeiro, para terem acesso às melhores escolas e professores do Brasil, pois a cidade, capital da república, era considerada uma referência de excelência no país. Dessa maneira, ainda menino, Vieira Brandão teve suas primeiras aulas particulares de piano com os melhores professores do então Distrito Federal (SANTOS, 2003, p. 10).

Diferentemente do seu irmão, Octávio, que optou pela medicina, a mesma carreira do pai, colocando a música num plano secundário, José Vieira Brandão seguiu seriamente com os estudos de piano. Em 1924, ingressou no curso do Instituto Nacional de Música. Assim, aliou a sua bagagem cultural familiar com a formação acadêmica e, no ano seguinte, com quatorze anos, brindou o público carioca com um concerto na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, hoje conhecida como Rádio MEC.[63] Essa foi a primeira apresentação ao grande público na sua carreira musical, o início de uma trajetória que o levou para diferentes partes do mundo como instrumentista.

[63] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Conforme consta no livro de Registro de Diplomas do Instituto Nacional de Música[64], terminou o Curso de Piano com a premiação máxima, a Medalha de Ouro de 1928. Título aferido pelos professores da instituição por meio de prova para homenagear o melhor aluno formando do ano letivo. Neste concurso, José Vieira Brandão tocou o *Scherzo* op.39, em Do# menor, de Frédéric François Chopin; o Prelúdio e Fuga número 3, do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach; e a Sonata op. 57 - *Appassionata* – de Ludwig Van Beethoven.[65]

Após sua formatura, como era de costume acontecer com os alunos premiados do Instituto Nacional de Música, José Vieira Brandão foi convidado para tocar em muitas cidades do interior do Brasil, principalmente nos conservatórios estaduais de Minas Gerais, sua terra natal. Nesse período, sua carreira artística era intensa e ainda não estava vinculado com o projeto orfeônico de Villa-Lobos. Porém, já havia estabelecido relações com outros músicos de destaque, como Issac Feldman, Ibere Gomes Grosso, Oscar Borgerth. Apresentou-se como solista e camerista em audições em salas de concerto, associações, instituições de ensino, rádio e teatros (JORNAL DO BRASIL,2001, p. 7).

Em 1932, Vieira Brandão ingressou no curso de emergência para a formação de professores de Música e Canto Orfeônico, oferecido pela Superintendência de Educação Musical (SEMA) aos músicos portadores de diplomas. No ano seguinte, quando concluiu o sua formação pedagógica, o pianista tornou-se habilitado para ministrar aulas em escolas seculares. No decorrer do curso atuou como professor auxiliar na Escola Cesário da Mota, na Escola Álvaro Batista e no Colégio Resende. Dentre outros dados dos professores diplomados em 1933, há no programa de formatura um destaque para a formação musical de Brandão, especialmente para a Medalha de Ouro que conquistou no concurso do Instituto Nacional de Música.[66]

Neste período, como aluno do Curso de Formação em Música e Canto Orfeônico, Vieira Brandão começou a cantar no naipe de tenores do Orfeão dos Professores do Distrito Federal, grupo formado por discentes selecionados da disciplina Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação e por professores vinculados à Superintendência de Educação Musical e Artística. No convívio deste grupo musical, José aproximou-se de Heitor Villa-Lobos e,

[64] Livro de Diplomas do Instituto Nacional de Música, p 13. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

[65] Programa do Concurso para Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música de 1928. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

[66] Programa de Formatura da Superintendência de Educação Musical e Artística de 1933. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

depois de formado, tornou-se o pianista do grupo coral. Sua estreia como instrumentista do Orfeão foi no dia 24 de junho de 1934, numa apresentação no Teatro João Caetano.[67]

Vale destacar que, mesmo envolvido com o projeto orfeônico nacional, José Viera Brandão não abandonou sua carreira artística. Nesta direção, manteve seus estudos de piano. No período que o músico ficou sem o seu instrumento, para manter seus estudos, praticava duas horas no Instituto Nacional de Música, depois outras duas horas na casa de sua irmã, "e outras duas horas na casa de Villa-Lobos." (JORNAL DO BRASIL, 2001). Conta ainda que, nesta ocasião, Villa-Lobos pedia-lhe que "testasse suas composições." (JORNAL DO BRASIL, 2001) Assim, frequentado o lar do Maestro, tornou-se revisor das peças villalobianas. Também era ensaiador e pianista do Orfeão de Professores do Distrito Federal.

A visita de Marguerite Long à capital da república proporcionou projeção a José Vieira Brandão, principalmente como pianista. O músico participou tocando em todas as aulas públicas ministradas pela professora do Conservatório de Paris no Rio de Janeiro. Sua função era executar as peças que eram apresentadas como exemplo nas aulas. Depois dessa temporada com Long no Brasil, a musicista desejou levá-lo para Europa e para tanto ofereceu uma bolsa ao músico brasileiro. Brandão ficou muito animado com o convite e começou a se preparar para a viagem. Entretanto, naquele período, o artista já estava bastante envolvido com o Canto Orfeônico no Brasil e, ao compartilhar suas pretensões de morar na Europa com Villa-Lobos, o gestor do projeto solicitou que a viagem fosse deixada para o futuro, garantindo que o ajudaria na conquista de outra bolsa de estudos no exterior (JORNAL DO BRASIL, 2001). Considerando o contexto familiar do músico, sua trajetória acadêmica e o destaque que fez na entrevista ao *Jornal do Brasil* sobre sua renúncia ao convite da docente do Conservatório de Paris, é possível afirmar que não foi uma decisão fácil para o professor ficar Brasil.

Assim, em 1940, logo após o término das atividades da Universidade do Distrito Federal, Vieira Brandão foi convidado por Villa-Lobos para orientar e supervisionar o ensino da Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. No mesmo ano também foi nomeado, na gestão Oscar Lorenzo Fernandez, como professor titular de Piano e Canto Coral no Conservatório Brasileiro de Música, instituição na qual atuou como diretor e depois como presidente, de 1990 até a sua morte, em 2002.[68] O músico era satisfeito e grato

[67] Programa do Concerto do Orfeão dos Professores do Distrito Federal. 24 de junho de 1934. Acervo do Museu Villa-Lobos.

[68] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

pelas portas que foram abertas por seus professores, que se tornaram colegas de trabalho no Instituto (JORNAL DO BRASIL, 2001).

Nas palavras de José Vieira Brandão percebe-se que suas atividades musicais junto a Villa-Lobos não eram apenas com fins pedagógicos. Sua trajetória ao lado do Maestro valorizava a sua carreira como educador e como intérprete. Sobre sua atuação como pianista escreveu:

> Tem como credenciais concertos realizados no Brasil e no estrangeiro. Tendo se dedicado ao estudo da obra pianística de Villa-Lobos, foi pelo Mestre destacado como seu intérprete preferido. Devido à sua convivência com o grande compositor apresentou inúmeras primeiras audições mundiais de grande porte das obras para piano de Villa-Lobos, tendo gravado em 1940 na Victor Brasil o 'Ciclo Brasileiro' e peças do 'Guia Prático' e em 1952 na SINTER S.A. em Long-play 'Impressões Seresteiras', 'Festa no Sertão', 'Dança do Índio Branco', 'Guia Prático' e outras páginas do Mestre.[69]

O destino internacional de estudo de Vieira Brandão não foi Paris, como estava previsto na década de 1930. Sua rota foi do Brasil para os Estados Unidos da América e seus estudos, que seriam no campo das práticas interpretativas, ficaram focalizados na educação musical. No seu esboço autobiográfico registrou:

> Em 1945 viajou aos Estados Unidos em gozo de uma bolsa de estudos para observar a educação musical nas escolas americanas. Realizou palestras e recitais de música brasileira em Los Angeles, São Francisco, Chicago, Boston, New-York, Filadélfia, Washington e outras cidades americanas, tendo nesta oportunidade representado o Brasil na Bienal de Educação Musical em Cleveland, onde atuou como conferencista, pianista e regente de coros.[70]

Vale destacar que, do final do século XIX para as primeiras décadas do século XX, boa parte dos brasileiros que podia fazer uma viagem à Europa estava mudando sua rota para os Estados Unidos, pois o país norte-americano transformara-se em uma alternativa atraente nos aspectos políticos e culturais. Segundo Chamon e Faria Filho (2007, p. 47), para muitos brasileiros, o norte da América era um novo horizonte, principalmente na perspectiva de rompimento com o modelo europeu. Sendo assim, penso que Vieira Brandão estava em consonância com as ideias do signatário do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932, intelectual que estudou no *Theater College* da Universidade de Colúmbia, em Nova York, Anísio Teixeira.

---

[69] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

[70] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Essas viagens eram apoiadas por Villa-Lobos. Pelo que indicam as cartas, tentava honrar o que havia prometido a José Vieira Brandão. Contudo, este apoio villalobiano quase sempre acontecia vinculado com os interesses do próprio Heitor. É recorrente, nas correspondências do Maestro para os gestores do Departamento de Educação do Distrito Federal, a solicitação de afastamento do Instituto de Educação nos meses de janeiro a março de ambos os músicos, no mesmo pedido. É possível perceber que o educador utilizava de sua notoriedade para conseguir a dispensa dos músicos nos meses de férias. Como fez na carta que escreveu ao reitor da UDF, Afonso Pena Junior.

> Tendo sido convidado por algumas instituições culturais dos Estados Unidos para participar de várias realizações artísticas e educacionais nesse país, no período de 15 de janeiro a 20 de março, tomo a liberdade de solicitar por intermédio de V. Exa. a devida permissão para me ausentar do Brasil naquele período, que por coincidência é de férias normais no ensino, sem maiores ônus para o Departamento de Educação além dos vencimentos respectivos. [71]

É importante ressaltar que, no período dessa carta, Anísio Teixeira e Afrânio Peixoto já não eram mais os destinatários das correspondências administrativas dos professores de Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação. Apesar da Universidade do Distrito Federal destacar-se como uma instituição de ensino progressista no país, na década de 1930, o movimento comunista, de novembro de 1935, provocou muitas barreiras políticas para o seu bom desempenho, porque seu mentor, Anísio Teixeira, era considerado comunista (FAVERO, 1996). No mês seguinte à revolta comunista, o prefeito da capital da república, Pedro Ernesto, exonerou o seu secretário de Educação, Anísio Teixeira, como também o reitor da UDF, o médico, professor de História da Educação, Afrânio Peixoto, e mais um grupo de professores (MENDONÇA, 2002).

Esse fato gerou uma séria crise na Universidade do Distrito Federal no seu primeiro ano de funcionamento. Neste contexto, Afonso Pena Junior, destinatário da correspondência em questão, foi empossado como reitor. Em sua gestão, trabalhou na perspectiva de garantir a manutenção dos docentes e na capitação de novos mestres para atuarem na Universidade. Talvez, pela consciência da fragilidade e carência da instituição naquele momento, que não podia perder mais professores, Villa-Lobos tenha feito a solicitação de autorização à reitoria para ausentar-se do Brasil, pois sabia que precisavam do seu apoio. Nesse ensejo também incluiu Vieira Brandão, na carta expressou seu desejo assim: “Necessitando de auxiliares para tão importante missão, solicito outrossim a V. Exa. que seja estendida a mesma permissão, em

[71] Carta escrita por Heitor Villa Lobos ao Reitor da Universidade do Distrito Federal, Afonso Pena, 03 janeiro de 1936. Arquivo do CEMI.

idênticas condições ao professor JOSÉ VIERA BRANDÃO, que deverá acompanhar-me nesta viagem."[72]

Depreendo também que havia esquematizações entre os músicos do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, porque alternavam as oportunidades entre os que faziam parte dos seus núcleos, das suas redes de sociabilidades. E, como elucida Sirinelli, é a partir da troca, da alternância entre membros de um grupo, do intercâmbio, dos laços que se atam, de contatos e de articulações do microcosmo de um grupo que se constitui o perfil de uma rede de intelectuais (SIRINELLI, 2003). E, dessa vez no jogo, enquanto Villa-Lobos e Vieira Brandão foram abrir novas frentes no exterior, o líder do grupo sugeriu ao reitor outro membro para ficar no Brasil, planejar as atividades para o novo ano letivo e acompanhar as turbulências comunistas no Instituto de Educação. No documento epistolar o Maestro escreveu:

> Aproveito a oportunidade para sugerir a V. Exa., caso esteja de acordo, a designação do maestro OSCAR LORENZO FERNANDEZ para me substituir durante minha ausência na direção dos trabalhos musicais da Universidade do Distrito Federal, sem quaisquer ônus extraordinário para os cofres da prefeitura, além dos vencimentos já previstos com o ordenado do professor.[73]

Assim, por um lado, com esta solicitação de Villa-Lobos ao reitor da Universidade do Distrito Federal, deferida na semana seguinte, constata-se que o Maestro pode cumprir o que havia combinado com José Vieira Brandão. Ao mesmo tempo, na viagem aos Estados Unidos da América, pode usufruir do potencial do músico como pianista e colocar Oscar Lorenzo Fernandez, um compositor nacionalista de sua confiança, na liderança musical da Universidade do Distrito Federal.

### 3.2.1 O Hino do Instituto como uma oportunidade para o jovem compositor

Nas décadas de 1930 e 1940, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez já desfrutavam de consolidado prestígio como compositores, já que começaram a ganhar notoriedade na década de 1920, principalmente com os movimentos modernistas da Semana de Arte Moderna, em

[72] Carta escrita por Heitor Villa Lobos ao Reitor da Universidade do Distrito Federal, Afonso Pena, 03 janeiro de 1936. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

[73] Carta escrita por Heitor Villa Lobos ao Reitor da Universidade do Distrito Federal, Afonso Pena, 03 janeiro de 1936. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

1922. Entretanto, nos anos vinte do século XX, José Vieira Brandão ainda era um menino. Penso que ele não desfrutar de notório status como compositor, como os seus parceiros gozavam, seja o motivo dele ter sido indicado por seus pares para compor o Hino Oficial do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Hino do Instituto de Educação
Música: José Vieira Brandão
Letra: Ismael França Campos

Instituto fanal cuja história
Tradições e lauréis vem lembrar!
Óh, luzeiro sem par, tua glória
Vimos todos de pé celebrar!
Teu clarão nossas almas inflama
Faz bem presto convictos sentir
Que o destino da pátria reclama
Nossa oferta no altar do porvir!

(Refrão)
Salve! Glória te rendemos,
Com orgulho juvenil
Passo firme caminhemos
À vanguarda do Brasil!

Afirmamos no ardor do civismo
Nossas vidas ao bem consagrar
Santa Cruz jamais viu patriotismo
Tão grandioso o seu nome exaltar!
Prometemos formar paladinos
Conduzí-los em luz e labor
Corações que proclamem os hinos
Da justiça, da paz e do amor!

(Refrão)
Salve! Glória te rendemos,
Com orgulho juvenil
Passo firme caminhemos
À vanguarda do Brasil![74]

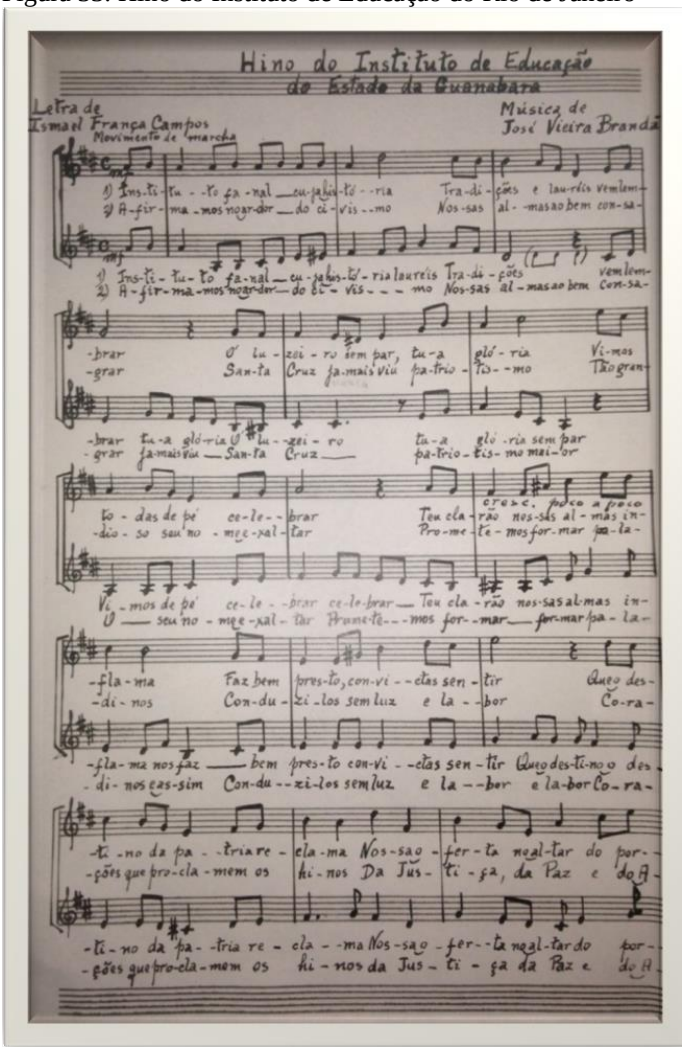
O hino em ritmo de marcha marcial é empolgante, cantado até os dias de hoje no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Sua melodia é bastante simples, com muitos graus conjuntos, uma estrutura que facilita a afinação e memorização. Na tonalidade de Ré maior, a nota mais grave é o Ré 3 e a mais aguda é o Mi 4. Ou seja, a tessitura da peça é mediana, o que torna a execução possível para quase todos os cantores. Há nas marginálias das partituras manuscritas, encontradas no acervo do Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, a data de setembro 1940, o vestígio mais antigo do hino. Não há nas músicas, nem em outros documentos, o dia específico da criação da música e da letra,

[74] Hino do Instituto de Educação do Rio de Janeiro (1942) – Acervo do CEMI.

ou o registro de um evento no qual a peça teria sido cantada pela primeira vez, numa estreia oficial.

Nas partituras de 1940, as mais antigas do acervo do CEMI, há duas versões. Uma com linha melódica para o canto e com acompanhamento para ser executado ao piano. A segunda, também com a parte vocal em uníssono, e um arranjo para banda sinfônica. Nesta última, na grade, consta parte para instrumentos de sopro de metal: trompete, tropa, trombone e tuba; sopro de madeira: flautim, flauta e clarinete; percussão: bumbo, caixa, tarol, prato, surdo, xilofone e metalofone. Vieira Brandão também vez um arranjo coral, à quatro vozes, para o hino que o Orfeão Artístico do Instituto de Educação cantava nas solenidades que participava dentro e fora da instituição. O Orfeão dos Professores do Distrito Federal também o entoava quando se apresentava no auditório do prédio da rua Mariz e Barros. Hoje conhecido como Teatro Fernando de Azevedo.

Figura 33. Hino do Instituto de Educação do Rio de Janeiro




Fonte: Hino do Instituto de Educação do Estado da Guanabara (1974) - Acervo do CEMI.

Além desses, existe um arranjo mais recente feito por José Vieira Brandão, com data de 1974, para o Orfeão Carlos Gomes cantar nas celebrações comemorativas referentes à fundação do Instituto de Educação. Esse arranjo é para vozes femininas, não há o acompanhamento para ser tocado ao piano ou qualquer outro arranjo instrumental, é à capela. Destaco que, nesse período, após a Era Vargas, no governo militar, o grupo era essencialmente formado pelas alunas do curso de formação de professores e regido pela maestrina Elza Lakschevitz. Por causa dessa estrutura do conjunto, houve alterações na letra. Nesta versão, o título na partitura aparece alterado para Hino do Instituto de Educação do Estado da Guanabara e algumas palavras passaram a ser cantadas no feminino. A primeira estrofe ficou assim:

> Instituto fanal cuja história
> Tradições e lauréis vem lembrar!
> Óh, luzeiro sem par, tua glória
> Vimos **todas** de pé celebrar!
> Teu clarão nossas almas inflama
> Faz bem presto **convictas** sentir
> Que o destino da pátria reclama
> Nossa oferta no altar do porvir!
> *(grifo do pesquisador)*[75]

Entendo que essa nova roupagem do Hino Oficial do Instituto de Educação do Rio de Janeiro demonstra o quanto a atuação e a produção de José Vieira Brandão, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez ainda reverberam, por décadas, na instituição de formação de professores. Muitas das peças do repertório trabalhado por estes educadores foram utilizados pelas maestrinas Elza Lakschevitz e Solange Pinto Mendonça. Educadoras que sucederam, respectivamente, o compositor do hino como regentes do Orfeão Artístico do Instituto, hoje chamado Orfeão Carlos Gomes.

Josefina Figueiredo Antunes conta que, quando voltou ao Instituto de Educação, no ano de 1973, para um evento de ex-alunas, vivenciou uma experiência muito marcante ao cantar o hino. Entoar a música oficial da instituição no prédio da rua Mariz e Barros, no bairro do Maracanã, com suas colegas, décadas depois de formada, foi como reviver o passado. Com a voz embargada e lágrimas contou:

> [...] abriu um túnel do tempo na minha frente, um filme de cinema. Eu voltei ao meu tempo de mocinha, eu era muito bonita, parecia que eu estava novamente com o uniforme impecável. Todas nós éramos muito exigidas. Nós cantamos com muita força, a palavra certa é vontade, aquele som vinha da alma. Naquele dia a regente nos chamou para cantar o Hino, a professora Elza, juntou as formadas com o orfeão

[75] Hino do Instituto de Educação do Estado da Guanabara (1974) - Acervo do CEMI.

> das alunas. Naquela hora eu vivi novamente. [chorando]. Meus mestres estavam ali: o Viera Brandão, alto sempre muito alinhado; Villa-Lobos, sempre se zangando e com perfume forte. Deus me deixou ser jovem novamente, por alguns minutos. [...] As normalistas estavam diferente, usavam uma beca muito bonita. No meu tempo nós usávamos o uniforme. Não sei o que é mais lindo. Esta tradição do Instituto não pode ser esquecida.[76]

Figura 34. Prof ª Elza Lakschevitz e o Orfeão Carlos Gomes (1974)

Fonte: arquivo do CEMI.

Vale considerar que, na década de 1970, o Instituto de Educação estava passando por um período em que sua comunidade resistia às perspectivas propedêuticas do governo Militar. Como explica Sonia de Castro Lopes, isso aconteceu por causa da Lei 5.692/71 que alterou a estrutura do Curso Normal, transformado-o no Curso de Formação de Professores de 1ª a 4ª série do, então, 1º grau. Assim a formação em magistério tornou-se apenas mais um curso profissionalizante, incorporando o perfil das demais habilitações criadas em nível de 2º grau. Perdendo sua especificidade, o curso do Instituto "assumiria um caráter propedêutico, recebendo todo impacto negativo sofrido pela política de profissionalização prevista pela reforma de ensino. Comprometia-se a identidade não só do professor, mas também daquela instituição." (LOPES, 2006, p 21)

[76] Josefina Figueiredo Antunes. Depoimento ao autor no dia 18 de setembro de 2012, em sua residência, no Bairro de Madureira, Rio de Janeiro, RJ.

Sendo assim, penso que naquele momento o canto da professora Josefina com suas contemporâneas e com as alunas da década de 1970, por meio da letra de Ismael França Campos – professor da disciplina Matemática – era uma expressão de resistência, pois retratava as tradições do Instituto, sua história relacionada ao patriotismo, sua marca nacionalista na trajetória daqueles que passaram por suas carteiras escolares.

A música de José Vieira Brandão leva a empolgação, reforça a poesia que possui um ardor juvenil e triunfal, que retrata orgulhosamente a instituição como fanal, clarão e luzeiro que invade a alma dos seus alunos, que ilumina o caminho e conduz os discentes, como guerreiros paladinos, nos momentos de trabalho e labor. Poesia que igualmente ressalta uma perspectiva de esperança dos cantores do hino num futuro com alegria, paz e amor, como resultado da consagração da vida ao Brasil.

Em outras palavras, a letra do Hino do Instituto de Educação escrita por Ismael França Campos, associada à música composta pelo maestro José Vieira Brandão, ajuda a construir e difundir os ideais nacionalistas de coesão do povo em prol da nação que progride e segue avançando com metas de civilidade, o sentido republicano do período, por meio do estudo e muito trabalho que transformaria a sociedade brasileira. Pensamentos que evidenciam e caracterizam a consonância da instituição e do compositor com a cultura política da Era Vargas.

### 3.2.2 A voz do nacionalismo resistente

Viera Brandão manteve-se na concepção ideológica e estética de seus mestres. A sua identidade artística foi bastante marcada pela formação em Música e Canto Orfeônico. Mesmo tendo contato com a segunda geração de nacionalistas, principalmente com o compositor Hans-Joachim Koellreutter, artista alemão que se mudou para o Brasil em 1937, educador que utilizava métodos de educação musical articulados com estruturas experimentais de composição –, José permaneceu trabalhando no Instituto de Educação do Rio de Janeiro com a proposta de Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandez.

Como registrou em seu esboço autobiográfico, Vieira Brandão atuou como professor titular de Piano e Canto Coral no Conservatório Brasileiro de Música[77]. Suas atividades na

[77] BRANDÃO, José Vieira. Esboço autobiográfico. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

instituição tiveram início em 1940 e Koellreutter, nesse mesmo período, participava do curso Especialização em Educação Musical que era dirigido por Liddy Chiaffarelli Mignone (FUKS, 1991). O músico germânico era professor de contraponto, fuga e composição nos cursos dessa escola de música. Então, ambos nacionalistas trabalhavam nos cursos do Conservatório que difundia pelo Brasil novas metodologias de ensino nos seus cursos regulares e de férias, até hoje realizados nos meses de janeiro e julho.

Vale destacar, que estes músicos mesmo com perspectivas musicais bastante diferentes, conviviam na instituição fundada por Lorenzo Fernandez, pois a proposta do Conservatório Brasileiro de Música, uma escola de significativo destaque na então capital da república, era, e ainda é até os dias de hoje, agregar as diferentes expressões da cultura musical e suas respectivas propostas pedagógicas, sobre o lema Tradição e Inovação. Forte marca da trajetória de seu fundador.[78]

Por um lado, nos arquivos do Conservatório Brasileiro de Música é possível encontrar muitos números do Boletim Música Viva[79] com o nome de José Vieira Brandão, sinalizando sua atuação como pianista e regente de peças musicais mais conservadoras nas atividades do Música Viva[80], um grupo criado em 1939, que no Brasil representa um movimento de mudança do velho para o novo na esfera da música nacionalista, principalmente, nas atividades de composição. Por outro lado, nos arquivos do CEMI não há documentos que sinalizem alguma apresentação, divulgação ou intercâmbio do movimento com o grupo de docentes, discentes ou do Orfeão Artístico do Instituto de Educação. Constatação que ressalta o perfil musical da instituição vinculado às ideias da primeira geração de músicos modernistas.

Para José Maria Neves, a liderança e atuação de Hans-Joachim Koellreutter, sobretudo, com a criação do grupo Música Viva, libertou os músicos brasileiros da "orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo" (NEVES, 1981, p 84). Contraposição que também aconteceu no campo da Educação Musical, porque, como disciplina, o Canto Orfeônico trabalhava pela estética do "belo civilizado" para apresentações apoteóticas. O espírito nacionalista mais inovador já começava a enfatizar a criação e as experiências sonoras a partir do microtonal, serialismo e da tecnologia eletrônica.

---

[78] Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI (2014-2019), do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

[79] Periódico fundado por Hans-Joachim Koellreutter como veículo de comunicação para difundir as praticas musicais alternativas, chamada pelo grupo de música contemporânea.

[80] Boletim Musica Viva, Ano I, Número 1, maio de 1940. Acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

As palavras de Rosa Fuks elucidam os objetivos do novo grupo nacionalista. No “que diz respeito ao ensino da música, evidencia-se que os caminhos abertos pelos novos educadores modernistas seriam distintos.” (FUKS, 1991, p. 136). Para eles, o “Canto Orfeônico revelaria uma incompatibilidade com o novo espírito libertário que estava se instaurando.” (FUKS, 1991, p. 136) A metodologia francesa articulada no Brasil pelos primeiros nacionalistas, como processo de “educação musical, pelas suas próprias características internas” (FUKS, 1991, p. 136),ou seja, a perspectiva patriótica e cívica, deveria passar “por um processo de metamorfose que a faria absorver o novo, fortemente marcado pela ideia de criatividade” (FUKS, 1991, p. 136), porque assim, dentro desta esfera de mudanças, “os educadores de iniciação musical voltar-se-iam para uma procura de formas musicais mais coerentes com as transformações que estavam passando o Brasil e o mundo.” (FUKS, 1991, p. 136)

Em outras palavras, diretamente vinculadas ao contexto político brasileiro, os músicos nacionalistas do grupo Música Viva valorizavam a liberdade criativa na música e no processo de educação musical, por isso desejavam o fim da expressão sonora aliada ao presidente Getúlio Vargas e o término do vínculo da música nas escolas com o Estado Novo, regime de governo que apoiava a prática do Canto Orfeônico no Brasil, principalmente por ser considerado um processo educativo de implantação e consolidação da educação cívica e artística em nível nacional. Tal fato tinha como objetivo a padronização da música de norte a sul do Brasil por meio de um repertório que, consequentemente, não abria muitos espaços para a criatividade proposta por Hans-Joachim Koellreutter.

Contudo, mesmo convivendo bastante com os membros do grupo Música Viva, José Viera Brandão mantém como sua principal referência, vínculo musical e modelo de prática pedagógica os professores Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, seus colegas de trabalho em ambas as instituições da capital da república, o Conservatório Brasileiro de Música e o Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Sendo que no CBM, por causa da sua proposta agregadora, trabalhavam os dois grupos de músicos nacionalistas e no IERJ, uma instituição pública administrada pela Prefeitura do Distrito Federal, só atuavam aqueles docentes vinculados ao Canto Orfeônico.

É possível afirmar que as principais referências de José Vieira Brandão eram os professores do Instituto de Educação, sobretudo, pelo fato das suas apresentações, como regente de coro e como concertista, serem predominantemente realizadas com o repertório de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. Como também por escrever sua tese para o concurso de

professor livre docente de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil a partir das ideias e das obras desses nacionalistas brasileiros, em 1949.

Além disso, em 1969, nas homenagens a Heitor Villa-Lobos, por ocasião dos dez anos de sua morte, reafirmou publicamente suas convicções educacionais fincadas no princípio do civismo, do amor à pátria e da união da nação. Conceitos que igualmente destacou como norteadores do Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico da "Universidade do Distrito Federal no Rio de Janeiro, que foi a célula mater do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Ministério da Educação e Cultura, fundado em 1942."[81]

José Vieira Brandão, como pianista e regente, apresentou-se com peças de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez até os seus últimos anos de vida. Nas celebrações dos seus noventa anos, tocou ao piano e regeu o Coral Harte Vocal[82] no auditório Lorenzo Fernandez do Conservatório Brasileiro de Música. Após o evento, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, contou que chegava à terceira idade sem parar de tocar por manter em sua memória a convivência com os seus mestres. Afirmou que era muito bom trabalhar "com Villa, tudo sempre foi divertido. Era uma pessoa muito espontânea e de grande vitalidade." (JORNAL DO BRASIL, 2001). Por isso, pedia saúde a Deus, pois ainda precisava trabalhar muito para disseminar a alegria da música pelo Brasil.

No exame para professor livre docente de piano da Escola de Música da Universidade do Brasil, em agosto de 1949, apresentou sua tese sobre a música nacionalista. Texto que pediu para Villa-Lobos analisar. Como Vieira Brandão dedicou um capítulo do estudo a Lorenzo Fernandez e outro ao próprio Villa-Lobos, percebo que ele desejava a aprovação do seu colega de trabalho no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, que o Maestro, como seu mestre, referendasse sua tese. Trabalho acadêmico que no ano seguinte foi defendido e aprovado por uma banca daquela instituição. Num rascunho do trabalho com data de novembro de 1948, há na primeira página recado para Heitor:

> Ao Maestro Villa-Lobos.
> Leia e faça uma severa crítica
> Do Amigo, Brandão[83]

[81] BRANDÃO, José Vieira. Manuscrito da Palestra da Villa-Lobos no Canto Orfeônico. Apresentada no IV Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos em 9/6/1969. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

[82] Coro formado por ex-alunas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, hoje regido pela professora Solange Mendonça.

[83] Rascunho da tese. O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano de José Vieira Brandão. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Na tese, Vieira Brandão destaca Villa-Lobos como o mais legítimo ícone da expressão sonora essencialmente brasileira. “O verdadeiro líder no movimento de renovação, do qual foi ele o primeiro a lançar os alicerces definitivos, tornando a música brasileira uma realidade no panorama da música universal.” (BRANDÃO, 1949, p. 18). Ressalta a inserção internacional das ideias pedagógicas e das obras musicais do Maestro com as seguintes palavras: “o seu grito de Independência artística e educacional ecoou fora das nossas fronteiras, com a exibição do seu labor, em busca de uma nova dialética, nos centros culturais do Velho Mundo.” (BRANDÃO, 1949, p. 18).

No capítulo que aborda um dos professores do Instituto de Educação - Lorenzo Fernandez-, José Vieira Brandão evidencia que a trajetória do compositor brasileiro “impõe-se na história da música brasileira como uma das mais fortes expressões de um ecletismo extraordinário e de acentuada originalidade.” (BRANDÃO, 1949, p. 13). Igualmente ressalta que “a pujança de seu talento se manifesta como acontece com todos os gênios [...] desde o período inicial de sua produção artística” (BRANDÃO, 1949, p. 13). Menciona que o conjunto da obra do descendente de europeus espanhóis está povoado de pensamentos educacionais e musicais que demonstram o seu sentimento puramente brasileiro, embasado com alto grau de intelectualidade.

Sendo assim, a tese do professor Vieira Brandão corrobora na projeção de sua rede de sociabilidade e identidade musical. Por um lado, os professores do Instituto de Educação, pertencentes ao seu grupo, são tratados como homens “possuidores de rara sensibilidade, de intuição como que uma antena receptora captando as pulsações da vida brasileira, nos estudos que realizaram sobre as manifestações folclórico-musicais.” (BRANDÃO, 1949, p. 13).

Por outro lado, ignora o trabalho de Ceição de Barros Barreto, docente concursada, Catedrática de Música e Canto Orfeônico, uma vez que não menciona a professora que atuava com ele e Lorenzo Fernandez, além de no Instituto de Educação, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

Como era a relação de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Vieira Brandão com Ceição de Barros Barreto? Quais eram suas credenciais? A quais redes de sociabilidade estava ligada no Instituto de Educação do Rio de Janeiro? Como sua produção intelectual dialogou com as diretrizes do governo?

## 3.3 **Ceição de Barros Barreto: olhares de uma catedrática**

O trabalho de Heitor Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro estava associado e vinculado ao empenho de outros docentes que desfrutavam de prestígio no campo da música e da educação. Entretanto, não eram apenas os músicos convidados pelo Maestro que trabalhavam na Instituição. Se havia educadores com ideias consonantes, também havia outros com pensamentos dissonantes no que se refere às diretrizes do projeto orfeônico nacional villalobiano. Dentre os trabalhos dos professores que não se aliavam plenamente ao governo instituído, é inegável a contribuição da educadora Ceição de Barros Barreto. A regente coral marcou a vida de alunos do IERJ no que se refere às práticas de canto coletivo e outras atividades pedagógicas. Seu livro *Côro Orfeão*, de 1938, na Era Vargas, foi muito utilizado nas aulas do curso de formação de professores de música, igualmente nas atividades dos profissionais já formandos pela escola do Distrito Federal.

Seu trânsito nas instituições da Cidade do Rio de Janeiro era bastante amplo, pois atuava também como Catedrática de Canto Coral na Escola de Música da Universidade do Brasil. A educadora foi conhecida no meio musical e acadêmico do Rio de Janeiro por fomentar o canto coletivo numa perspectiva estética, artística e profissional (SOUZA, 2011). Simultaneamente, trabalhava na formação de professores e estabelecia no contexto do Instituto de Educação diálogos relevantes entre distintos níveis de ensino. Seus estudos reverberavam e perpassavam pelo Jardim da Infância, Escola Primária, Ensino Secundário e Ensino Superior. Trânsito que tornava a educação musical articulada nos diferentes segmentos da instituição e retroalimentava o ensino pelas experiências e pesquisas científicas.

As experiências pedagógicas desenvolvidas no Instituto de Educação demoraram pouco tempo para alcançar um público abrangente, possibilitando a revisão de trabalhos que circulavam no contexto educacional. Isso aconteceu, sobretudo, por meio da publicação de livros: "*Como se Ensina História*, de Jonatas Serrano, publicado em 1935; *A Escrita na Escola Primária*, de Orminda Marques, 1936 e *Côro Orfeão*, de Ceição de Barros Barreto, em 1938." (VIDAL, 1996, p. 253). Produções frutos de desdobramentos dos trabalhos desenvolvidos na instituição, editados e publicados pela Cia. Melhoramentos do Estado de São Paulo, na coleção Biblioteca de Educação, organizada por Lourenço Filho.

A professora Carolina Miguez Macedo, que foi aluna da educadora musical nas duas instituições – Instituto de Educação e Escola Nacional de Música –, considera relevante a contribuição da educadora na sua formação profissional e pedagógica. A docente fez o curso

Normal no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e quando terminou sua formação docente queria se especializar, então fez o curso de Especialização em Música e Canto Orfeônico também no Instituto, em nível superior, pela Universidade do Distrito Federal, onde manteve o contato com os professores Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Ceição de Barros Barreto e José Vieira Brandão. A docente ainda manteve mais contato com a professora, conforme relatou:

> Na Universidade do Distrito Federal, a professora Ceição Barreto me indicou que eu devia estudar piano com uma professora da Escola Nacional de Música, que era outra universidade, a Universidade do Brasil. Eu comecei a estudar com a dona Inácia, professora da Escola Nacional, amiga da Ceição, na casa dela. Depois, eu fiz o exame e entrei para Escola Nacional de Música [...] Lá, no curso de Piano da Escola de Música, como eu já era mais experiente, eu ajudava nas aulas de coral da Ceição, porque no Instituto, no curso, a gente aprendia a utilizar muito bem a voz, com afinação perfeita e precisa, por causa das crianças da escola. Qualquer vacilo ela olhava de lado. Fazia ditado melódico com a voz. [...] Eu fazia [na ENM] como o Brandão [nos ensaios do Orfeão] no Instituto de Educação. Na verdade, no final, ele ensaiava mais o Orfeão que Villa-Lobos. O Villa era para o povo ver naquele cortejo cívico.[84]

Suzana Cecília Almeida Igayara Souza, no seu estudo sobre a produção musical de mulheres nas primeiras décadas do século XX (SOUZA, 2011), apresenta mais um motivo para os livros da educadora musical do Instituto de Educação, Ceição de Barros Barreto, ganharem grande circulação. Sinaliza a trajetória da catedrática como membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Educação e também, principalmente, por atuar na Comissão Nacional do Livro Didático.

A educadora não nasceu no Rio de Janeiro, sua carreira começou como professora de música no Nordeste, na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco. Antes de residir no então Distrito Federal para fazer o curso de Música e Canto Orfeônico, na modalidade de emergência, oferecido pela Superintendência de Educação Musical e Artística às pessoas que já possuíam formação musical, realizou viagens pelo Brasil e chegou a participar de eventos no exterior (SOUZA, 2011). Experiência que também legitimou sua intelectualidade, pois esta prática pode ser entendida como uma estratégia de consolidação intelectual (SILVA, 2012).

Ainda nesse sentido de consolidação por meio das viagens, residindo no Distrito Federal, Barreto participou de um evento na capital da Argentina, onde estiveram presentes educadores de destaque como José Caselli, Felippe Boero, Juan Massa, Prospero Allemandi. A temática principal do encontro foi centrada na discussão sobre os parâmetros aplicados na

[84] Carolina Miguez Macedo. Depoimento ao autor no dia 10 de maio de 2011, em sua residência, no bairro de Correas, Petrópolis, RJ.

organização do repertório dos orfeões das escolas elementares. Ela apresentou-se no congresso cujo maior objetivo dos músicos envolvidos era pensar como trabalhar as músicas do repertório orfeônico que "necessitavam apresentar um ritmo bem definido" (FELIZ, 1998, p. 144). Sua proposta era a utilização de músicas de "caráter humorístico, inclusão de trechos de óperas e operetas" (FELIZ, 1998, p. 144) nas aulas, como exercício rítmico.

Diferente de Villa-Lobos, que tinha uma personalidade polêmica, porém institucionalmente consonante com o governo, a catedrática era bastante ativa em movimentos que reivindicavam melhores condições de trabalho ao governo em favor dos músicos. Se, por um lado, o Maestro vinculava-se ao governo de Getúlio Vargas para a ampliação do trabalho pedagógico musical nas escolas, por outro lado, Ceição de Barros Barreto envolvia-se com movimentos dos docentes na luta para a ampliação, amadurecimento da educação musical e do canto coletivo nas escolas públicas e nos cursos de formação de professores. Entretanto, ambos estavam vinculados, por entenderem o orfeonismo como uma ferramenta importante no processo de musicalização e educação.

Nos estudos de Souza (2011) e na consulta ao acervo de Ceição de Barros Barreto que estão arquivados na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é possível perceber a significativa atuação da educadora em comissões de trabalho e em projetos que direcionavam esforços para a consolidação da música como uma disciplina no movimento de renovação da educação no Brasil, na década de 1930. Nesse sentido, segundo Souza (2011, p. 220):

> Seu principal tema é a defesa do canto coral como uma atividade artística e espaço profissional, ao mesmo tempo em que atua na formação de professores para o canto orfeônico. Foi também responsável por estudos e divulgação de repertório. Através de sua trajetória pode-se observar algumas relações entre o ensino da música em nível superior e o ensino primário e secundário e compreender as tensões existentes na prática do canto orfeônico, atividade que provocou o aparecimento de muitos manuais, coletâneas e livros didáticos.

Há focos distintos entre a perspectiva de Villa-Lobos e as ideias de Ceição de Barros Barreto na medida em que se entende a atuação dele em consonância com o governo, seus vínculos aos ideais de Getúlio Vargas, as apoteóticas concentrações orfeônicas que o credenciavam como líder do projeto numa esfera nacional. Enquanto a defesa dela era mais próxima das ideias e revindicações dos educadores musicais como: espaços com tratamento acústico para as aulas, cópias das partituras para os alunos e menor jornada de trabalho. Entendo, então, que havia dentro do Instituto de Educação do Rio de Janeiro prioridades políticas e pedagógicas diferentes relacionadas às práticas orfeônicas.

Vale destacar que a professora Ceição de Barros Barreto era bastante próxima de Antônio Leal de Sá Pereira. Educador musical que, assim como ela, atuava na escola voltada para formação de músicos profissionais. O músico foi um ativo catedrático no "então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932 e 1955, teve uma carreira notável como professor e disseminador de ideias inovadoras no campo da pedagogia musical." (CORVISIER, 2011, p. 163). Era conhecido no meio musical como o europeu baiano, uma vez que viveu praticamente duas décadas na Europa, experiência que tornou o seu sotaque muito particular para os ouvidos dos músicos que transitavam nas instituições de ensino e nos teatros do Distrito Federal (CORVISIER, 2011, p. 163).

Penso que o vínculo de Ceição de Barros Barreto e Sá Pereira pode ter origem numa vertente identitária, já que ambos são oriundos da mesma região do Brasil, o Nordeste. Inclusive, foi com o apoio da educadora que, em sua gestão como diretor da Escola Nacional de Música, o pianista implantou a disciplina Folclore Nacional, que passou a compor o currículo dos cursos daquela instituição. O músico fez questão que nesta cadeira houvesse ênfase na cultura musical nordestina, por meio do repertório pedagógico de caráter nacionalista e, principalmente, pelas obras arranjadas por esses dois educadores musicais (CORVISIER, 2011, p. 162-193).

Há nos diários de classe da educadora musical no Instituto temas e conteúdos do livro *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (PEREIRA, 1937), escrito por seu parceiro. Vale ressaltar que o texto de Pereira faz críticas ao trabalho de Villa-Lobos, por sua abordagem não centrada na música como um objeto em si mesmo. Em outras palavras, a professora do Instituto de Educação do Rio de Janeiro estava no grupo de educadores musicais que criticava a perspectiva pedagógica de Villa-Lobos e o programa oficial adotado pelas intuições educacionais do Estado.

O livro de Sá Pereira utilizado por Ceição de Barros Barreto era base pedagógica para a metodologia chamada *Iniciação Musical.* Segundo Souza (2011, p. 190), "tanto a Iniciação Musical como o Canto Orfeônico são de origem modernista, convivendo durante a década de 30 e o Estado Novo". Entretanto, a utilização dessa metodologia que transitava no Instituto Nacional de Música parece inadequada para o curso do Instituto de Educação do Rio de janeiro, pois não era compatível com as realidades das escolas públicas.

Rosa Fuks esclarece que a aproximação das duas vertentes era o repertório musical de perfil nacionalista, porque ambas utilizavam predominantemente as canções folclóricas nas aulas. Porém, o que tornava a Metodologia Iniciação Musical incompatível com a disciplina Música e Canto Orfeônico era o contexto das instituições de educação da Prefeitura do

Distrito Federal, porque as aulas eram realizadas com grande quantitativo de discentes, e a Iniciação Musical deveria acontecer com pequenos grupos para que se pudesse utilizar os jogos sonoros (FUKS, , 2007, p. 18-33). Como, por exemplo, acontecia nos cursos do Conservatório Brasileiro de Música, sob a liderança de Liddy Chiaffarelli Mignone (ROCHA, 2012).

Como destaca Jussamara Souza (1992, p. 17), a postura de Sá Pereira "indica que era possível para os educadores musicais uma forma de discussão, [na qual] os autores não [eram] obrigados a seguir a orientação cívico-política e a retórica nacionalista-ufanista de propaganda da ditadura do Estado Novo." De forma mais enfática, chegar a afirmar que para:

> Sá Pereira o acento racista-chauvinista ou a educação cívica através da música não tem nenhum significado. Sá Pereira concebe uma aula de música que seja baseada mais em conceitos musicais específicos, como por exemplo a educação auditiva, e que funcione assim como uma preparação para a educação musical nas escolas de música (SOUZA, 1992, p. 17).

Talvez por estar vinculada a Sá Pereira, Ceição de Barros Barreto não gozasse de alguns privilégios que Villa-Lobos desfrutava no Instituto de Educação. Sabe-se que o Maestro viajava para os diferentes continentes para reger suas obras, nos documentos do Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, há documentos que comprovam a liberação do músico para suas turnês.[85] Neste mesmo *corpus* documental há um pedido de aumento no valor dos vencimentos do Maestro, feito pela reitoria ao Departamento de Educação do Distrito Federal. A justificativa do pedido são os relevantes trabalhos de cunho nacionalista do músico.[86]

Em outras palavras, Villa-Lobos recebia dentro do Instituto de Educação um tratamento diferenciado, pois, no ano seguinte ao pedido e deferimento de aumento do salário e de liberação para viagem do Maestro, a professora teve seu pedido de estágio na Europa negado. Neste mesmo período, houve uma pressão da gestão da instituição para Ceição escolher entre trabalhar na Escola Nacional de Música e a cátedra do Instituto de Educação. Embate definitivamente solucionado, muitos anos depois, em 1949 (SOUZA, 2011). Problema que os aliados ao Villa-Lobos, como Oscar Lorenzo Fernandez e José Vieira Brandão, que mantinham atividades docentes nas duas instituições, não enfrentaram.

[85] Carta escrita por Heitor Villa Lobos ao Reitor da UDF, Afonso Pena, 07 janeiro de 1937. Arquivo do CEMI.

[86] Proposta salarial, 28 de abril de 1937. Arquivo do CEMI.

Tabela 2. Obras de Ceição de Barros Barreto

| Obra | Ano | Editora | Local | Tipo |
|---|---|---|---|---|
| Cantigas de quando eu era menina | 1930 | Pimenta e Mello & C. | Rio de Janeiro | Cancioneiro |
| Palestra-moldura para um ensaio de orfeão | 1932 | Pimenta e Mello & C. | Rio de Janeiro | Livro – Texto escrito |
| Organização do ensino de música nas escolas públicas do Rio de Janeiro | 1933 | Diretoria da Instrução Pública do Rio de Janeiro | Rio de Janeiro | Tese – texto escrito |
| Tema – tese apresentada na VI Conferência Nacional de Educação | 1934 | Pimenta e Mello & C. | Rio de Janeiro | Livro – texto escrito |
| Côro Orfeão (coleção Biblioteca de Educação) | 1938 | Companhia Melhoramentos | São Paulo | Livro – texto escrito |
| Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil | 1942 | Carlos Wehrs e Cia. | Rio de Janeiro | Livro – texto escrito |
| Um auto de Pastorinhas | 1950 | Agir | Rio de Janeiro | Cancioneiro |

O percurso dentro da instituição, documentado no seu arquivo pessoal, evidencia as disputas estabelecidas entre as duas correntes pedagógicas musicais. Neste contexto, Ceição de Barros Barreto fazia uso de suas credenciais e de suas produções intelectuais, pois era catedrática concursada e para tal posição escreveu e defendeu a tese *Organização do ensino de música nas escolas públicas do Rio de Janeiro*, em 1933. Além disto, a educadora também publicou livros e artigos em periódicos especializados. Assim, diferenciava-se de muitos músicos que ficavam focados na performance musical e na composição de peças pedagógicas e de concerto. Portanto, a educadora destacou-se por sua produção escrita, exposta na tabela que segue.

Como aponta a cronologia do quadro, a primeira publicação de Ceição de Barros Barreto foi um cancioneiro de músicas populares, seguindo a linha das coleções orfeônicas organizadas por Villa-Lobos, assim como a sua última obra, de 1950. Entretanto, esta mais recente é temática, para ser cantada no mês de dezembro, um auto de natal com músicas de caráter nordestino. Na obra, a musicista, como compositora, parece querer mostrar e legitimar suas origens como um espaço significativo de formação, pois os relatos sobre essa região do Brasil "permitem vislumbrar a existência de diferentes experiências e espaços de instrução pelo país, para além da esfera da capital, tida como lócus intelectual e vitrine do progresso e da modernidade." (SILVA, 2012, p. 139).

Ao mesmo tempo, percebo, juntamente com as ideias de Alexandra Lima da Silva, que a docente, ao se direcionar artisticamente às suas origens nordestinas, "reconstrói sua memória sobre si, remetendo-se, em muita medida, à noção de 'teatro da memória', em que a

escrita [musical] é interpretada enquanto palco onde ocorre encenação dos múltiplos papéis sociais e das temporalidades" (SILVA, 2012, p. 44). Com outras palavras, mesmo que não seja a intenção do artista, há na obra uma narrativa vinculada à sua identidade.

A produção de maior notoriedade, a mais vendida, bastante utilizada como manual na formação de professores do Instituto de Educação e, de igual forma, a publicação que lhe proporcionou mais prestígio é o *Côro Orfeão.* Segundo Vidal, a produção bibliográfica dos docentes que trabalhavam na formação de professores da instituição na Era Vargas era significativamente reconhecida como uma atividade "necessária ao aperfeiçoamento do magistério, tanto na ênfase à pesquisa, concebida como meio de renovação dos conhecimentos do mestre, quanto na ênfase à produção pedagógica." (VIDAL, 2001, p. 180). Valorizava-se também a "elaboração de textos de apoio ao exercício docente. Os trabalhos, entretanto, não eram realizados em cumprimento a determinações burocráticas da escola, mas visavam ao público mais amplo do professorado carioca." (VIDAL, 2001, p. 180).

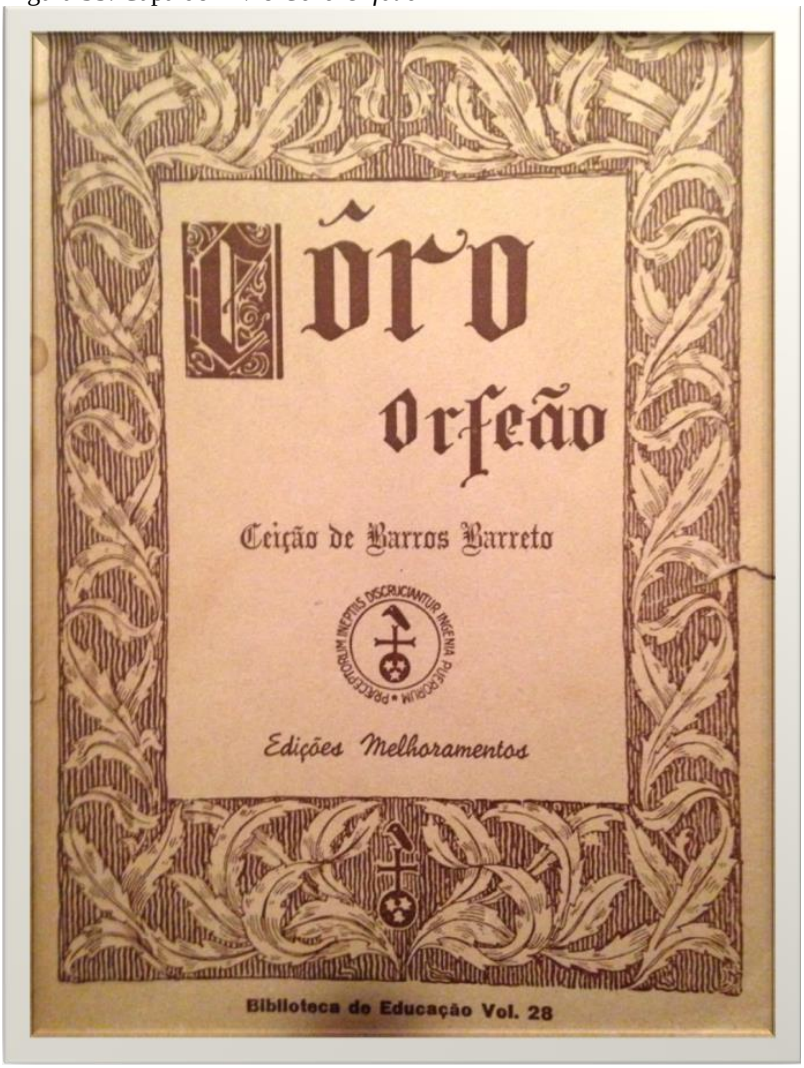
O *Côro Orfeão* é o vigésimo oitavo volume da Biblioteca Pedagógica, uma renomada coleção, organizada pelo educador Lourenço Filho, publicada pelas Edições Melhoramentos de São Paulo. O conjunto da obra organizada pelo signatário do Manifesto da Educação Nova é considerado um instrumento relevante no processo de transformação do contexto e da filosofia educacional do Brasil, que engajava diferentes segmentos intelectuais e políticos. Para o andamento dessas ideias de reforma da escola houve foco na edição e publicação de livros para a formação docente. Conjunto que configurava o acervo das bibliotecas particulares dos futuros professores. Essas bibliotecas eram o suporte de uma "espécie de repertório, de valores e de conhecimentos destinados a balizar a prática docente" (CARVALHO; TOLEDO, 2006, p. 48). Em outras palavras, cooperavam na consolidação de "uma nova cultura pedagógica apta a promover uma mudança de mentalidade do professorado, peça chave do programa de reforma da sociedade pela reforma da escola que estava em curso." (CARVALHO; TOLEDO, 2006, p. 48)

É inegável que a professora do Instituto de Educação teve, de alguma maneira, a sua formação bastante influenciada por Villa-Lobos. Sua trajetória musical foi vinculada ao Maestro por ser uma discente que desfrutava de destaque e prestígio pelos seus rendimentos nos cursos de emergência para a Formação de Professores de Música e Canto Orfeônico (SOUZA, 2011). O diferencial de Ceição Barreto era seu enfoque na perspectiva pedagógica, que, em alguns aspectos, se contrapunha às ideias políticas do músico responsável pelo projeto orfeônico nacional.

### 3.3.1 Pela perspectiva científica

A produção de Ceição de Barros Barreto representa bastante os aspectos do espírito científico do corpo docente do Instituto de Educação do Rio de Janeiro e vinha ao encontro da perspectiva do conceito professor-pesquisador difundido por Anísio Teixeira, que propõe a pesquisa aplicada para subsidiar os avanços no campo da educação escolar e vê a sala de aula como um laboratório ou oficina. Perspectiva relevante no processo de apropriação e institucionalização científica "da educação, o que permitiria superar o tratamento meramente empirista que até então se dispensava no país aos problemas educacionais, fornecendo a base indispensável para uma educação progressiva." (MENDONÇA, 2002, p. 41).

Figura 35. Capa do Livro *Côro Orfeão*




Fonte: BARRETO, Ceição de Barros. Côro Orfeão. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938.

A atenção ao livro *Côro Orfeão* de Ceição Barreto é importante, principalmente, por ser a obra fruto de investigações realizadas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e por estar vinculada aos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova; também porque contém perspectivas diferentes da concepção da educação musical do líder do projeto orfeônico nacional e por, também, difundir ideias em alguns aspectos dissonantes ao foco político de Villa-Lobos. Como destaca Souza, em sua investigação sobre a produção musical e pedagógica de mulheres, a análise do livro em questão, publicado em 1938, permite "uma leitura detalhada de como o canto orfeônico estava sendo praticado e das expectativas em torno de seu desenvolvimento e de seu papel educativo, por parte de uma professora especializada em canto coral." (SOUZA, , 2011, p. 221.).

O livro demonstra também que a professora de música do Instituto de Educação, apesar de ser muito próxima de Villa-Lobos - ícone do Canto Orfeônico no Brasil - era bem produtiva e contextualizada, pois no decorrer das décadas iniciais do século XX havia no âmbito da educação brasileira, e principalmente no Distrito Federal, um movimento bastante expressivo na busca da sistematização dos métodos pedagógicos. No campo da educação musical não era diferente, porque nesse período a música estava engajada e consolidada como uma disciplina. Os livros didáticos e os manuais pedagógicos ganharam destaque na condução pedagógica. Nesse sentido, como afirma Denice Catani, muitas das vezes contribuindo para as políticas governamentais e no alargamento do mercado editorial (CATANI, 2013, v. 1, p. 115-121.).

Os manuais e os livros didáticos de canto orfeônico no Instituto de Educação, a partir de Villa-Lobos, representavam materialmente um rompimento com a tradição antiga de utilização dos métodos que foram pensados para o ensino da música performática. Iniciava-se a criação e consolidação de uma nova cultura no ensino da música, voltada para o coletivo. Dentre as publicações orfeônicas, encontrei um exemplar do livro *Côro Orfeão*, obra de Ceição de Barros Barreto, no Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Havia também sete exemplares do livro na biblioteca. Em todos existiam várias marcas, evidências do desgaste não só pelo tempo, mas também pelo manuseio e utilização, além de algumas páginas com textos sublinhados. Rastros que demonstram que o livro era bastante utilizado pelos discentes da instituição de ensino do Distrito Federal, objeto de estudo da autora. Essas evidências legitimam a envergadura do trabalho e o status da professora de música. Como depreendeu Souza, as mulheres, como educadoras musicais, se destacavam pelo "brilhantismo do curso realizado, os sucessos conquistados, o fato de terem se destacado do conjunto de alunos, [e também] nas publicações

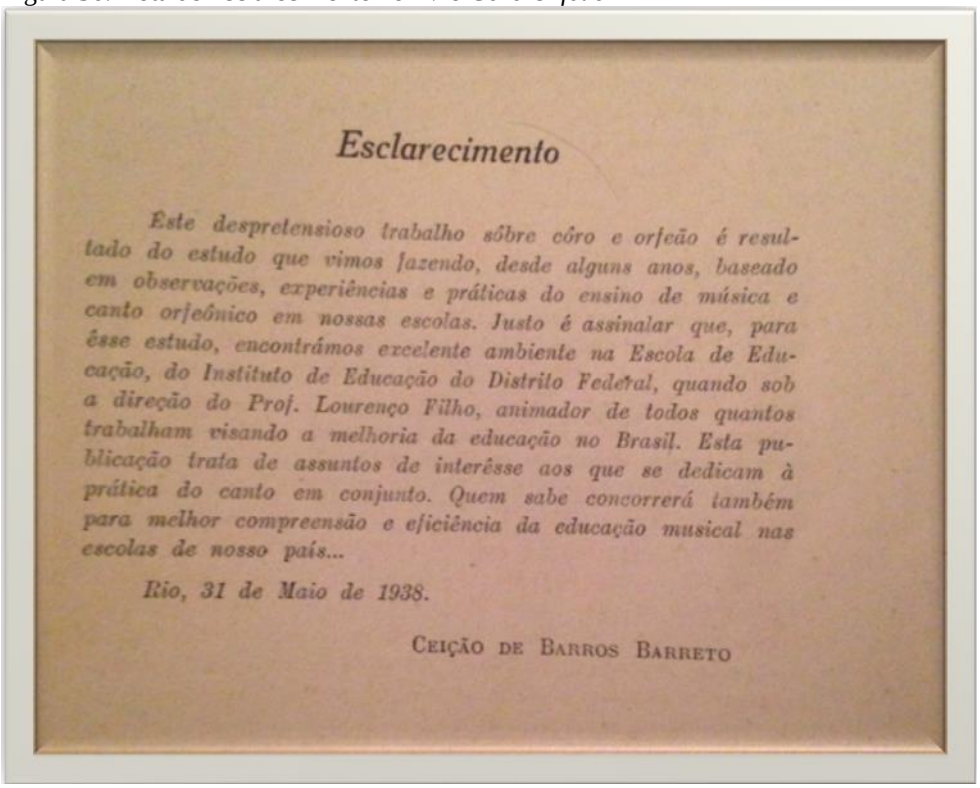
impressas, mencionadas e exibidas como uma espécie de credencial. ” (SOUZA, 2011, p. 268)

O vínculo das ideias contidas no livro e divulgadas no Instituto de Educação aos anseios dos signatários da educação nova é exposto logo no início do livro, a começar pelo título do prefácio escrito por Lourenço Filho: “A MÚSICA E A EDUCAÇÃO RENOVADA”. No primeiro parágrafo, o signatário destaca a música como uma linguagem importante, como recurso educativo que serve a tudo e a todos, que se revela humana principalmente quando executada por meio da utilização da voz, pela prática do canto. Em outras palavras, para o ideário escolanovista, as instituições de ensino do Estado eram entendidas como os mais relevantes órgãos na oferta do ensino democrático e de qualidade para todos, e, nesse contexto, a música era um importante recurso de humanização e desenvolvimento do processo educativo.

Segundo as ideias de Lourenço Filho, assim como o canto foi importante para os gregos, para os primeiros cristãos e para Martinho Lutero, “os propugnadores de um novo sentido na educação teriam de consagrá-lo como um elemento insubstituível na preparação da criança” (LOURENÇO FILHO, 1938). Por isso, naquele tempo de mudanças, os escolanovistas deveriam fomentar e prestigiar a formação artística, principalmente pela prática do canto coletivo que articula a educação estética e a educação social simultaneamente. Para o signatário, a prática musical proposta por Ceição Barreto era capaz de possibilitar o desenvolvimento do indivíduo e sua integração nos grupos sociais.

Nas referências bibliográficas, Barreto aponta algumas obras dos Pioneiros da Educação Nova: de Lourenço Filho, o livro *Introdução ao estudo da Escola Nova*; de Anísio Teixeira, a obra *Educação Pública;* e de Afrânio Peixoto, o manual *Elementos de História da Educação*. Nota-se que esses intelectuais foram gestores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro e mencioná-los demonstra também que a implantação das ideias escolanovista estava engajada na instituição. Porém, a educadora musical não menciona na bibliografia as obras de Heitor Villa-Lobos, seu professor, colega de trabalho e responsável pelo projeto pedagógico-musical em nível nacional, um silenciamento bastante significativo.

Figura 36. Nota de Esclarecimento no livro *Côro Orfeão*



## *Esclarecimento*

*Este despretensioso trabalho sôbre côro e orfeão é resultado do estudo que vimos fazendo, desde alguns anos, baseado em observações, experiências e práticas do ensino de música e canto orfeônico em nossas escolas. Justo é assinalar que, para êsse estudo, encontrámos excelente ambiente na Escola de Educação, do Instituto de Educação do Distrito Federal, quando sob a direção do Prof. Lourenço Filho, animador de todos quantos trabalham visando a melhoria da educação no Brasil. Esta publicação trata de assuntos de interêsse aos que se dedicam à prática do canto em conjunto. Quem sabe concorrerá também para melhor compreensão e eficiência da educação musical nas escolas de nosso país...*

*Rio, 31 de Maio de 1938.*

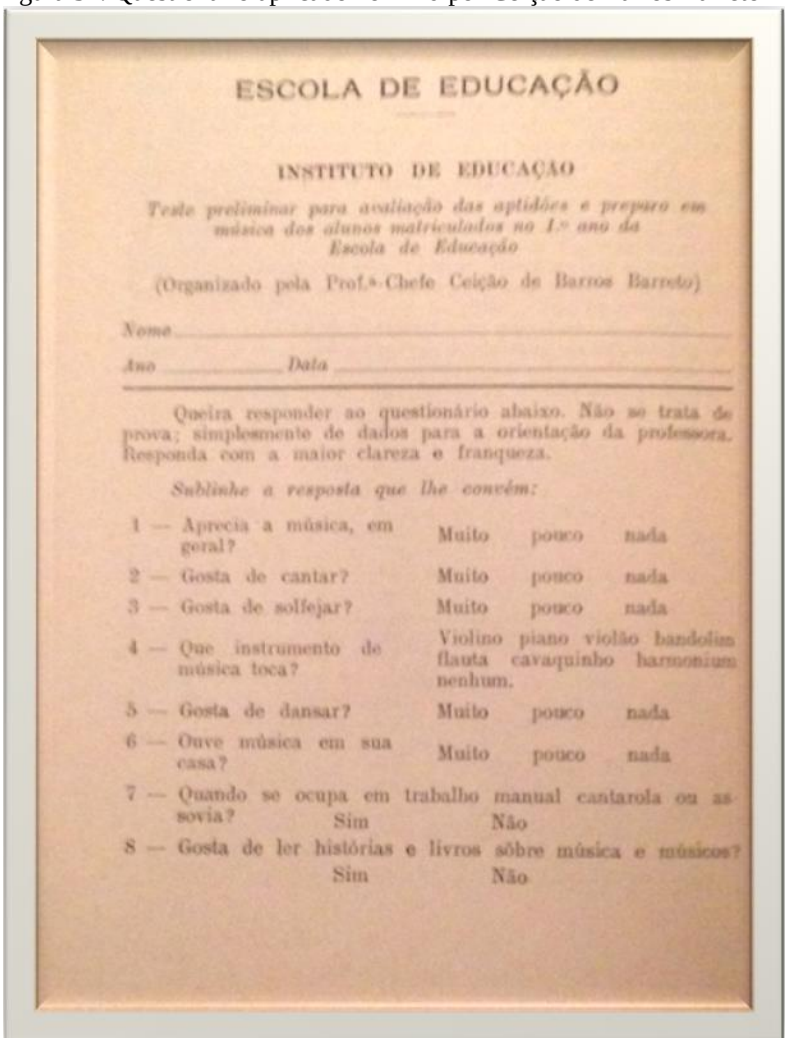
CEIÇÃO DE BARROS BARRETO

Fonte: BARRETO, Ceição de Barros. *Côro Orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938.

No prefácio, há um esclarecimento da autora bastante relevante nesta pesquisa. Menciona que o manual didático em questão é uma análise das experiências orfeônicas desenvolvidas e vivenciadas nas escolas do Distrito Federal, com ênfase no contexto do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. No decorrer da obra, são descritas diferentes propostas renovadoras que foram experimentadas nessa instituição, nos seus diversos cursos: na formação de professores, na formação de professores de Música e Canto Orfeônico, como também nos segmentos primário, secundário e no jardim da infância. Isto com o objetivo de melhorar a "compreensão e eficiência da educação musical nas escolas de nosso país...". As reticências do texto insinuam que a catedrática poderia fazer outros comentários e que preferiu não fazê-los nas primeiras páginas do livro.

Os resultados de suas pesquisas apontam que, em algumas questões, as propostas de Villa-Lobos eram indevidas no processo de musicalização e, sobretudo, afastavam os alunos dessa expressão artística.

Figura 37. Questionário aplicado no IERJ por Ceição de Barros Barreto



ESCOLA DE EDUCAÇÃO

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO

*Teste preliminar para avaliação das aptidões e preparo em música dos alunos matriculados no 1.º ano da Escola de Educação*

(Organizado pela Prof.ª-Chefe Ceição de Barros Barreto)

*Nome* _____

*Ano* _____ *Data* _____

Queira responder ao questionário abaixo. Não se trata de prova; simplesmente de dados para a orientação da professora. Responda com a maior clareza e franqueza.

*Sublinhe a resposta que lhe convém:*

| | | |
|---|---|---|
| 1 — Aprecia a música, em geral? | Muito | pouco nada |
| 2 — Gosta de cantar? | Muito | pouco nada |
| 3 — Gosta de solfejar? | Muito | pouco nada |
| 4 — Que instrumento de música toca? | Violino piano violão bandolim flauta cavaquinho harmonium nenhum. | |
| 5 — Gosta de dansar? | Muito | pouco nada |
| 6 — Ouve música em sua casa? | Muito | pouco nada |

7 — Quando se ocupa em trabalho manual cantarola ou assovia? Sim Não

8 — Gosta de ler histórias e livros sôbre música e músicos? Sim Não

Fonte: arquivo do CEMI.

No manual, a professora Ceição de Barros Barreto aponta que, nos anos de 1936 e 1937, por meio de um questionário aplicado na Escola de Educação, que fazia parte da Universidade do Distrito Federal naquele período, constatou-se que 78% do corpo discente gostavam muito de cantar e que outra parte, um grupo bem menos expressivo, de 21%, gostavam um pouco de cantar e que não existia sequer um aluno que não gostasse de cantar. Também sinaliza que grande parcela dos alunos, que estavam no grupo de 21%, não cantavam com muito prazer porque não toleravam a demora, o calor, a falta de lugares para sentar nos longos ensaios e os desconfortos que as concentrações orfeônicas exigiam dos cantores. Os questionários aplicados eram conforme a imagem do documento: havia um cabeçalho com os dados do Instituto, a sinalização do ano que o aluno estava cursando, o nome da professora Ceição, questões com três possibilidades de resposta: muito, pouco e nada, acompanhado de uma parte para observações discursivas dos discentes.

A professora de música Carolina Miguez Macedo relatou, em entrevista, que sua formação musical inicial foi por meio das *Artinhas*, uma cartilha desenvolvida pelos jesuítas na cidade de Salvador para auxiliar os professores nas aulas de iniciação musical, no ano de 1759. Abordagem que tornava seu perfil musical voltado para o tratamento tradicional do ensino da música, com ênfase nos exercícios de solfejo e teoria. Distanciada do canto coletivo, da modalidade orfeônica, das perspectivas pedagógicas relacionadas ao mundo da escola pública e republicana do século XX. Conforme a docente contou:

> [...] quando eu passei para o Instituto e comecei a estudar com o livro da D. Ceição, eu aprendi como tratar uma turma. [...] Quem teve o Canto Orfeônico na escola sabe, podem ser professores, diretores, subalternos ou alunos. A garotada ficava que não piscava o olho quando dividia as vozes, eles cantavam com a alma, mais ainda quando se entoava o *Canto do Pajé*. Num dia, depois da aula, veio o Sr. Mário, servente do Colégio Pedro II, pra me perguntar: como a senhora faz os meninos ficarem tão quietinhos? [...] Não é na Escola de Música que aprendi a dominar uma turma grande, a formar os alunos. Foi no Instituto. [...] Tem tudo explicado no livro da D. Ceição. Cantar os hinos oficiais é importante. [...] mas o professor precisa saber como organizar as vozes. A marcação do chão tá explicadinha no desenho. (Carolina Miguez Macedo, 2011)

O livro, fruto das investigações da docente catedrática, parte de um discurso acadêmico voltado para pedagogia do ensino da música em grupo, rompe com a tradição das aulas individuais de instrumentos e com os métodos tradicionais de teoria e solfejo. Geralmente, os professores repassavam nas aulas o mesmo modelo didático que fora utilizado no seu processo de ensino e aprendizagem da música. Muitos docentes não tinham conhecimento para utilizar a metodologia orfeônica e, por isso, os ensinamentos seguiam por séculos com as *Artinhas*, com os exercícios de solfejo e teoria musical. Os estudos de Souza sobre a produção escrita por mulheres no campo de educação musical no Brasil (SOUZA, 2011) apontam os textos da professora de Canto Orfeônico do Instituto de Educação como uma produção que se destaca por utilizar uma linguagem bastante técnica para o período, o que indica uma perspectiva científica de análise dos temas mais avançados e discutidos no ensino da música. Isso porque Ceição de Barros Barreto "escreve a partir dos parâmetros do trabalho acadêmico, considerando a educação musical como uma disciplina ligada à ciência da educação." (SOUZA, 2011, p. 221).

Depreendo, por um lado, mesmo com a utilização de uma linguagem técnica que revela a abordagem e o vocabulário científico da autora, que as análises dos temas educacionais tratados no livro são expostas com transposição didática. A organização da obra, a maneira como são disponibilizados os temas, evidenciam um manual para a formação de docentes. O recorte linguístico utilizado no texto é direcionado para o mundo do professor em

formação ou já em serviço. Principalmente, porque Ceição de Barros Barreto sinaliza de maneira muito direta tanto as práticas pedagógicas quanto as condutas didáticas que devem ser adotadas pelos professores de música, assim como as posturas que os docentes não devem adotar nas aulas de Canto Orfeônico.

Essa maneira de escrever demonstra o público-alvo do livro e confere-lhe um cunho didático. Por outro lado, o livro também é um relatório de suas investigações, mencionando pesquisas realizadas e outras em andamento. Igualmente, porque sugere algumas atividades assumidas como de caráter experimental e, outras ainda, sem julgamentos que são utilizadas e compartilhadas pelo senso comum. Ou seja, que ainda não foram tratadas cientificamente.

No final do livro, é possível identificar a vasta bibliografia utilizada pela educadora. Além dos textos dos signatários do Manifesto de 1932, já mencionados, Ceição de Barros Barreto demonstra ter acesso a uma ampla literatura, produção de teóricos da educação de diferentes países. Há livros de vários autores europeus: espanhóis, franceses, ingleses, italianos e portugueses. É possível perceber que ela também transita por diferentes áreas da pedagogia, pois não menciona apenas livros do campo da música ou outras expressões artísticas. A obra perpassa por aspectos para a educação de diferentes faixas etárias e campos de conhecimento como história, psicologia e sociologia.

Ceição de Barros Barreto, como professora de Música e Canto Orfeônico, no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, fundamentava suas práticas em pesquisas, experiências e leituras. No seu manual, ao apresentar as práticas desejáveis e as que devem ser evitadas por um professor na preparação e condução do canto coletivo, demonstra não considerar o que era indicado por Villa-Lobos, orientações contidas nos livros financiados pelo governo de Getúlio Vargas, tais como: *O ensino popular da música no Brasil* e *SEMA: relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*, ambos publicados em 1937, obras do Maestro difundidas pelas escolas brasileiras antes do livro *Côro Orfeão*.

Pelo contrário, no manual *Côro Orfeão* escreveu que as práticas orfeônicas nas escolas muitas das vezes consistiam “mais numa repetição por adestramento, sem provocar o interesse e estabelecer condições que determinem e favoreçam propriamente a aprendizagem em música” (BARRETO, 1938, p. 120-121). Chega a afirmar que a proposta pedagógica do Estado, ou seja, a de Villa-Lobos, não poderia constar como uma disciplina regular dentro do currículo, uma vez que surgia “esporadicamente, para o preparo de exibições de nenhum valor educativo.” (BARRETO, 1938, p. 121). Na sua concepção, o Canto Orfeônico deveria induzir o aluno a cantar progressivamente mais e melhor, transformando sua postura e atitudes numa dimensão individual, com desdobramentos no contexto da coletividade. Destaca, ainda, que

todos os orfeonistas deveriam ter plena consciência do texto das canções, para expressar de maneira lúcida, para comunicar por meio da voz as mensagens civilizadoras, seguros e convictos dos atributos da nação. Assim, o canto coletivo não poderia ser apenas a entoação de notas e a declamação de palavras inconscientes que visavam a "abrilhantar as festas, por ocasião de solenidades nacionais ou escolares" (BARRETO, 1938, p. 54).

No intuito de fomentar a música nas instituições de ensino, na formação de professores, o seu livro propõe um trabalho de técnica vocal que aborda a emissão da voz, a respiração, a atitude, a dicção, o prolongamento de vogais e consoantes, igualmente, a interpretação e a expressão do texto. Ceição Barreto dedica um capítulo específico do livro à correta utilização da voz. Nesse, menciona que o treino "respiratório, conjugado com movimentos de educação física, não parecem dar resultado no canto em coro. Mas os exercícios adaptados à emissão da voz, mesmo ritmados, produzem efeito, por obrigar a regular a respiração, nas frases entoadas." (BARRETO, 1938, p. 96). Assim, indica um exercício para ser aplicado aos discentes, para conseguirem o domínio sobre o sistema respiratório, competência indispensável para o desenvolvimento de habilidades vocais e um resultado sonoro satisfatório do canto coletivo.

Além de expor o que considerava ideal, a professora catedrática do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, também registra a sua crítica ao que era realizado com os alunos nas escolas do Distrito Federal. Em outras palavras, discordava da maneira como trabalhavam os professores orientados por Villa-Lobos, ou até mesmo como o próprio Maestro fazia, ao escrever que: "quantas vezes se observa, nos coros e orfeões, a preocupação da leitura [musical], forçando os pulmões, ou negligentemente recostados nas cadeiras, ou ainda cruzando os braços, comprimindo o tórax" (BARRETO, 1938, p. 97), nas vésperas das concentrações orfeônicas.

Na questão da precisão rítmica, as ideias de Ceição Barreto e Villa-Lobos eram próximas, no sentido de "que o canto escolar deve apresentar ritmo bem definido" (BARRETO, 1938, p. 13). Para tanto, o Maestro indicava as marchas militares como exercício e a educadora sugeria o canto humorístico, trechos de óperas cômicas, que poderiam ser utilizados "desde que satisfaça[m] as condições de qualidade e propriedade educativa" (BARRETO, 1938, p. 13). Além da questão de ordem prática do ritmo, a catedrática também se preocupara com o esclarecimento de conceitos e nomenclaturas referentes a este elemento da música. Como a questão da diferença entre o ritmo, andamento e compasso, que embora sejam interligados são conceitos distintos.

Figura 38. Capa do Livro Estudo sobre Hinos e Bandeira Nacional

Fonte: BARRETO, Ceição de Barros. *Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil*. Rio deJaneiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942. Arquivo do CEMI.

Sobre as músicas que deveriam ser cantadas nas aulas e nas concentrações orfeônicas, Ceição afirmava que "os hinos e cantos patrióticos, cujo objetivo é o de concorrer para o fortalecimento do civismo e amor à Pátria, devem ocupar lugar obrigatório, repertório de qualquer conjunto" (BARRETO, 1942, p. 131). Essa questão era bastante forte na carreira da educadora que chegou a escrever um livro sobre os símbolos da pátria, chamado *Estudo sobre hinos e bandeira nacional*, que foi publicado pela primeira vez em 1924. Depois, na segunda edição, os conteúdos foram revistos e ampliados com base no estudo realizado no Instituto de Educação, em junho de 1933. Para aprimorar a obra, utilizou o documento do arquivo da instituição denominado "Como é Cantado o Hino Nacional".

No *Estudo sobre hinos e bandeira nacional*, a educadora aborda a música apenas como repertório, os hinos oficiais como símbolos nacionais, igualmente, os padrões e regras para a apresentação da Bandeira Nacional. O manual *Côro Orfeão* é mais abrangente, trata sobre a utilização das canções populares, das canções de rodas, as modinhas, os acalantos, as emboladas, os sambas e até mesmo as marchinhas de carnaval. Peças que ela acreditava serem

necessárias na composição do repertório orfeônico. Destaca também para o professor de canto orfeônico critérios rigorosos para a escolha das músicas, pois era necessário considerar a tessitura vocal ideal para um grupo de orfeonistas, a faixa etária, os conteúdos das poesias das canções. Para Ceição de Barros Barreto, tanto as canções folclóricas quanto as populares tinham uma função relevante na medida em que possibilitavam um intercâmbio cultural entre diferentes gerações e, também, por fazerem parte da vida fora da escola, uma vez que elas podem ser transmitidas pela tradição.

A autora explica que o caráter das canções populares, assim como a análise axiológica da letra, por si só, não garantem o seu uso no canto coletivo escolar. Apesar de estas serem geralmente as prediletas dos orfeonistas e um importante atrativo no início do processo de educação musical. Explica que é necessário considerar a estrutura do arranjo, como a grafia da poesia da canção está disponibilizada e o conhecimento musical do professor-regente para preparar de maneira pedagógica esse repertório com os orfeonistas. Pontos que, segundo Ceição, merecem atenção por parte do educador, sobretudo, sem abandonar a perspectiva estética, pois "o repertório do coro e do orfeão, tanto nas músicas religiosas como profanas, deve pelos pensamentos que exprimem e suscitam, na forma em que se apresentam, promover a noção de beleza e de arte." (BARRETO, 1938, p. 132).

A catedrática era bastante criteriosa na escolha do repertório. Nos documentos de Ceição de Barros Barreto, há registros que evidenciam que Villa-Lobos foi algumas vezes criticado pela catedrática do Instituto de Educação (SOUZA, 2011). Os pareceres da professora que visavam a aprovações de canções que seriam publicadas em livros didáticos eram enfáticos. Apresentavam justificativas técnicas referentes à compatibilidade das peças musicais com as características dos grupos de canto coletivo escolares.

No processo número 64.544/46, número de ordem 47, do Ministério de Educação e Saúde, ao analisar a música *Cantiga de Roda*, Ceição Barreto indica a necessidade de alterações. Inicialmente ela escreve um elogio: "A Cantiga de roda é um dos mais interessantes arranjos de tema popular realizado pelo autor, para coro, e como estudo rítmico é ótimo." (Parecer Numero 47/46). Depois desse comentário que aborda inclusive questões pedagógicas, seguem os apontamentos dos aspectos negativos: "Infelizmente, porém, não tem esta composição maior aceitação devido a constante tessitura grave do segundo contralto, o que tanto dificulta a execução do Adágio desta bonita peça." (Parecer Numero 47/46) Termina a avaliação com um parecer favorável, mas com sugestões: "Opinamos pela aprovação da Cantiga de roda sugerindo porém ao autor facilitar a execução desta música." (Parecer Numero 47/46). A aprovação foi articulada por Oscar Lorenzo Fernandez, que assina

o parecer como revisor. Em outras palavras, o músico nacionalista intermediou os contrapontos entre o Maestro e a musicista pedagoga.

Sobre *12 Vocalizes* (a seco) a duas vozes, editado pela Sampaio Araújo & Cia e pela Casa Arthur Napoleão, como parecerista, aponta para o Ministério da Educação e Saúde o uso indevido da obra. Considera, por um lado, que "As *12 Vocalises* (a seco) são melodias interessantemente harmonizadas para duas vozes. É uma das preciosas contribuições de D. Celeste Jaguaribe para a prática de conjunto" (Parecer Numero 47/46). Por outro lado, Ceição Barreto nega a participação do Maestro na adaptação e no arranjo da obra ao escrever "discordamos ainda uma vez do acréscimo 'Adaptadas e redigidas por H. Villa-Lobos' pois estas melodias são originais e nenhuma modificação apresenta." (Parecer Numero 47/46). Em outras palavras, Villa-Lobos estava fazendo uso indevido da produção da compositora, ou então, utilizando seu status e notoriedade para de alguma maneira "legitimar" o grupo de músicas, em questão, como pedagógicas para serem utilizadas nas escolas brasileiras.

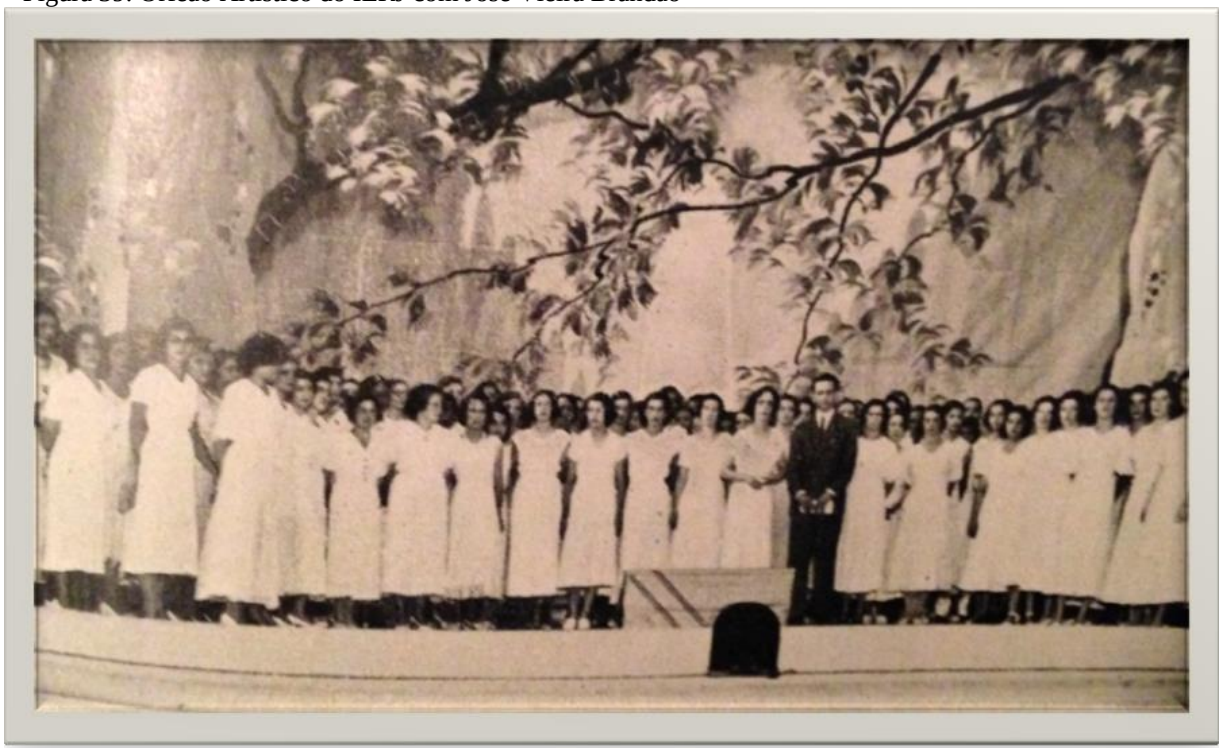
Sobre a canção *As crianças*, de Villa-Lobos, Ceição de Barros Barreto como avaliadora ressalta que "se não fosse a tessitura grave constante da 4ª voz, seria ótimo estudo para prática de afinação em conjunto, principalmente no que diz respeito à harmonização da 1ª e 2ª voz" (Parecer Numero 49/46). A catedrática, ao utilizar o verbo ser no futuro do pretérito, indicou um "porém", uma condicional para a finalidade pedagógica da peça. No que se refere à poesia, há um acolhimento ao tema abordado, mas destaca que "apesar do pensamento que encerra, muito louvável na sua significação, contém incorreções gramaticais e não está na ortografia adotada pela lei." (Parecer Numero 49/46). Esta peça não foi aceita pela Comissão Nacional do Livro Didático, mesmo com a presença do compositor nacionalista Oscar Lorenzo Fernandez, também professor de música do Instituto de Educação, na equipe como revisor do parecer. Como o parecer do documento consta no plural, "com tais restrições não podemos opinar pela aprovação desta canção." (Parecer Numero 49/46), depreendo que não aconteceu uma avaliação isolada da educadora, o registrado é a análise da comissão.

Dentre os objetivos do Canto Orfeônico como projeto pedagógico-musical, Ceição Barreto pensava na experiência estética por meio da apreciação musical. Sua ideia era:

> A finalidade do estudo do canto não é apenas de promover a aquisição da habilidade de entoar canções, mas de proporcionar melhor compreensão da música e aumento de satisfações, baseadas em apreciação e execução. A apreciação, incluída, forçosamente em cada detalhe do ensino de música, tem o poder de motivá-lo. Estimula o espírito de análise e observação e, por isso, aperfeiçoa a execução.

> Concorre, portanto, para o aumento do interesse em compreender e em sentir a música. (BARRETO, 1938, p. 69)

Figura 39. Orfeão Artístico do IERJ com José Vieira Brandão



Fonte: BARRETO, Ceição de Barros. *Côro Orfeão.* São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938, p. 56.

Ceição Barreto relata no livro seus projetos de apreciação musical para as crianças da Escola Primária do Instituto de Educação, organizados na década de 1930, juntamente com Orminda Isabel Marques, dirigente da Escola Primária do Instituto, que criticava o Maestro. Há inclusive uma imagem da apresentação do Orfeão para os alunos da Escola Primária do Instituto de Educação. No registro iconográfico, quem aparece como regente do grupo é o professor José Vieira Brandão. No livro *Côro Orfeão*, não há uma menção a Villa-Lobos, o Maestro não é ao menos citado. Apenas sua gestão é abordada indiretamente, sem citar o seu nome, uma vez que no livro a educadora musical apresenta críticas ao projeto musical do governo, responsabilizando o seu gestor pela ausência de um planejamento que deveria oferecer uma "formação mais completa do professorado em música" (BARRETO, 1938, p. 23) e zelar pela "exata compreensão dos objetivos da educação musical." (BARRETO, 1938, p. 24)

Na escola primária do Instituto "a música era utilizada como um importante recurso motivador." (BRAGA, 2008, p. 44), pois "Orminda considerava que, para o desenvolvimento de um melhor traçado, o conhecimento musical tornava-se essencial, pois, por exemplo, é em função do ritmo regular do pulso que se poderia desenvolver um belo traçado." (BRAGA,

2008, p. 44). Essa experiência ocorreu juntamente com Ceição de Barros Barreto, professora que acreditava nos mesmos benefícios como "efeitos do ensino da música. Um processo de ensino de caligrafia pelo ritmo, com excelentes resultados práticos." (BRAGA, 2008, p. 52) Fato que reafirma a proximidade de entendimento, concepção e parceria de trabalho entre as educadoras, um fator positivo para o Canto Orfeônico no Instituto.

Assim, por um lado, aparece nos vestígios, nas escritas, nas publicações, nos livros e documentos, que o vínculo de Ceição de Barros Barreto era de origem acadêmica e voltado para as questões pedagógicas num sentido amplo e do ensino da música em si, dialogando com as ideias de Sá Pereira, expressas no livro *Psicotécnica do Ensino Elementar de Música*. Por outro lado, o *corpus* documental indica que o Maestro estava mais voltado para a perspectiva política e ideológica do governo de utilização da música na escola, principalmente para as apresentações nas concentrações orfeônicas.

Villa-Lobos, como gestor público, empreendedor e professor do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, cercou-se de outros músicos nacionalistas que ganhavam espaço e se consolidavam pedagógica e artisticamente na então capital da república, como Lorenzo Fernandez e Vieira Brandão. Em outra direção, pela ausência de incumbências, participação no Orfeão Artístico do Instituto ou pedido de liberação para alguma outra atividade, os documentos reafirmam o distanciamento das atividades de Villa-Lobos da trajetória da professora catedrática Ceição de Barros Barreto.

Ao conveniar-se com Oscar Lorenzo Fernandez, o Maestro agregou ao seu trabalho no Instituto de Educação do Rio de Janeiro um homem experiente que podia substituí-lo como gestor do Canto Orfeônico na instituição, enquanto estivesse ausente divulgando suas obras musicais pelo mundo. Além disso, Villa-Lobos, ao unir-se com o compositor, agregou a sua rede um intelectual que já tinha refletido e produzido propostas como *Bases para a organização da música no Brasil* e *O canto coral nas escolas,* para o melhor aproveitamento do ensino da música no contexto brasileiro; textos que foram publicados na revista *Illustração Musical* que puderam servir de inspiração para o projeto pedagógico-musical villalobiano em nível nacional.

O Maestro, ao convidar Vieira Brandão, acrescentou ao corpo docente do Instituo um virtuoso instrumentista, com formação que o diferenciava dos renomados músicos da instituição, como o próprio Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, compositores que escreveram peças para piano, mas não eram habilidosos intérpretes do instrumento. Possivelmente, Ceição de Barros Barreto não era diferente deles, também não era exímia pianista, uma vez que não há indícios de sua atuação como instrumentista, como também, não há composições da

professora exclusivamente escritas para o teclado. Em algumas das suas músicas vocais pedagógicas, há um instrumental bastante simples que serve apenas como acompanhamento ao piano, como base que reforça a estrutura harmônica, para auxiliar na afinação do canto coletivo nos ensaios.

José Vieira Brandão era bastante útil para Villa-Lobos, tanto nas atividades educacionais do Instituto de Educação do Rio de Janeiro quanto nas atividades exclusivamente artísticas no Brasil e em outros países. O jovem professor ensaiava o Orfeão Artístico na ausência do Maestro, tocava as complexas reduções de orquestra para piano nos ensaios do Orfeão dos Professores do Distrito Federal, ficava por perto para testar as obras villalobianas para piano. Além disso, o Maestro podia absorvê-lo como seu intérprete no exterior, no período das férias do calendário pedagógico das instituições educacionais brasileiras, uma vez que gozava de trânsito para solicitar aos gestores do Instituto a liberação de ambos, do final de dezembro até o início de março.

Já Ceição de Barros Barreto não foi convidada por Villa-Lobos, tornou-se docente da Instituição por meio de provas e títulos. Apesar de ser Especialista em Música e Canto Orfeônico pelo curso da Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal e catedrática da disciplina na Instituição, comungava das ideias de Sá Pereira, que seguia a metodologia pedagógica conhecida como Iniciação Musical – viés que valorizava a música como uma linguagem –, diferente da proposta villalobiana, que focalizava mais a música como um discurso cultural da ideologia nacionalista.

Outro fato que indica a dissonância entre Villa-Lobos e Ceição de Barros Barreto, foi a educadora vincular seus projetos pedagógicos musicais às ideias e atividades da diretora da Escola Primária, Orminda Isabel Marques, que por muitas vezes registrou seu descontentamento com o trabalho desenvolvido pelo Maestro no Instituto.

Ressalto que Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro estava cercado por uma rede de aliados ao seu projeto e se articulava com os intelectuais signatários do Manifesto da Educação Nova, mas também dividia o "palco" com a voz de uma musicista que se identificava com as perspectivas da Iniciação Musical. Nessa polifonia, a voz do Maestro, que foi apoiada pelo governo de Getúlio Vargas, resistiu às entradas do grupo Música Viva, liderado por Hans-Joachim Koellreutter, que fez uma aproximação com José Vieira Brandão. Entretanto, o trabalho musical na instituição foi obrigado, de alguma maneira, a se articular com as ideias de Sá Pereira por meio dos investimentos e projetos pedagógicos de Ceição de Barros Barreto.

## MEMÓRIA SONORA, CANTOS DE OUTRORA, TRILHA DA HISTÓRIA

Neste estudo, avanço, no objetivo de apresentar a minha tese, com argumentos que se fundamentam na ideia que a consolidação da disciplina Música e Canto Orfeônico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, que depois se disseminou pelo Brasil, dentre outros aspectos, é fruto das articulações de Heitor Villa-Lobos com políticos, gestores e intelectuais do seu tempo. Neste sentido, apresento como o músico se vinculou aos interesses políticos da Era Vargas por meio do repertório pedagógico, como estabeleceu conexões da metodologia orfeônica com o pensamento daqueles que se autointitularam pioneiros da Educação Nova e como mobilizou os músicos nacionalistas que conquistaram prestígio e visibilidade no governo de Getúlio Vargas.

O signatário do Manifesto da Educação Nova, Afrânio Peixoto, após percorrer um hinário orfeônico villalobiano, comovido, escreveu uma carta para o Maestro. Na correspondência, o professor de História de Educação do Instituto de Educação afirma que a obra recolheu o disperso, salvou o esquecido e musicalmente preservou as canções que poderiam ser apagadas pelo tempo. O médico considerou o livro uma compilação "de cantigas de todos nós"[87] brasileiros, "uma alma melódica comum"[88] da nação. Nesta investigação, ao analisar os documentos que foram mobilizados, também pude reafirmar essa capacidade de Heitor Villa-Lobos, pois agregou musicalmente diferentes culturas nesta instituição de ensino e fez soar o registro da memória das diferentes regiões do Brasil por meio da música. Ao debruçar-me sobre estes mesmos livros que comoveram Peixoto e outros, foi possível refletir como a música era ensinada na primeira metade do século XX, bem como pensar sobre as temáticas que permeavam as escolas daquele período. Entretanto, diferente da missiva do reitor da UDF, aqui não deixo de lado as desafinações e as dissonâncias das polifonias políticas, identitárias e pedagógicas do educador musical.

Isso aconteceu porque a música acompanha a História e os registros dessa expressão artística é um suporte para memória. As partituras guardam e retratam em suas páginas, pela musicografia, as paisagens sonoras de experiências e manifestações de um indivíduo, de uma comunidade, de um povo, de uma nação; os selos dos seus editores apontam os vínculos dos compositores e suas instituições, as marginálias indicam as datas dos ensaios e apresentações

[87] Carta escrita por Afrânio Peixoto para Heitor Villa-Lobos (Academia Brasileira de Letras – 10.AB.03).

[88] Idem.

de quem as manusearam; entre os pentagramas, as claves, as notas e as figuras rítmicas, encontram-se muitas poesias que conservam dados das alegrias e vitórias conquistadas, das dores de significativas perdas, das revindicações de militantes inconformados com o governo, com um regime ou manifestações a seu favor. Além disso, esta arte também interfere nos rumos da História na medida em que se articula política e pedagogicamente com a cultura.

Sendo assim, foi possível investigar como Heitor Villa-Lobos, com sua vocação musical – como compositor, regente e educador –, conseguiu se articular entre as polifonias políticas e pedagógicas, entre gestores e intelectuais do seu tempo, num período em que o Brasil buscava consolidar sua identidade como nação, sobretudo, culturalmente por meio da consolidação e ampliação da escola pública num sistema que se pretendia unificado e financiado pelo Estado. Vertente essa que criticava a educação "tradicional" por ser considerada direcionada à classe social economicamente privilegiada e, por consequência, mantenedora da exclusão dos menos favorecidos.

Entendo que a atuação do Maestro no Instituto de Educação do Rio de Janeiro possibilitou seu estreitamento com os intelectuais que estavam repensando a educação brasileira para, de maneira pública e laica, atender democraticamente o acesso à escola e ao conhecimento. Percebo que o projeto musical pedagógico de Villa-Lobos se conectou aos ideais dos signatários da educação nova, como uma aliança para somar forças, para ampliar junto ao governo de Getúlio Vargas o raio de ação da educação brasileira. Isso na perspectiva de construção da nacionalidade que passou a ocupar a centralidade da vida cultural do Brasil, na música, na literatura, nas artes visuais, no teatro e em outras direções artísticas e intelectuais, principalmente na capital do país.

Ressalto que o percurso de Villa-Lobos como educador no Instituto de Educação deve-se, principalmente, às iniciativas de Anísio Teixeira, uma vez que o Maestro foi convidado oficialmente por ele, então Diretor da Instrução Pública, para implantar e chefiar a disciplina Música e Canto Orfeônico nessa instituição de ensino. Esta oportunidade facilitou para que o músico experimentasse técnicas de ensino e testasse suas peças didáticas, que foram difundidas por outras escolas do Distrito Federal por meio da Superintendência de Educação Musical e Artística. Dessa maneira, as experiências educacionais villalobianas empreendidas no Instituto – como uma escola-laboratório, aberta às práticas pedagógicas inovadoras ou em teste no Brasil – eram disseminadas no contexto educacional brasileiro na Era Vargas.

Isto aconteceu porque, para Anísio Teixeira, a implantação da música pela metodologia orfeônica nas escolas – conforme a proposta de Heitor Villa-Lobos – significava uma autêntica aproximação e consonância com a educação pretendida pelos intelectuais da

Escola Nova. O grupo tinha como objetivo formar cidadãos, homens “mais civilizados”, adaptados às modernidades dos países desenvolvidos. Num período de profunda reforma educacional no Brasil, no qual a principal escola normal do Rio de Janeiro passou a ser chamada de Instituto de Educação, como desdobramento das grandes metas de mudanças, alterações fundamentadas no ideário republicano de educação para todos.

Ainda sobre a articulação de Villa-Lobos com os pioneiros da Educação Nova, que atuaram no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, ressalto que o Maestro ligou-se à proposta escolanovista de Afrânio Peixoto, dentre outros aspectos, pela perspectiva higienista defendida pelo médico, que com os seus esforços trabalhava objetivando uma nação mais saudável. Nesse sentido, a prática do canto coletivo nas escolas brasileiras era mais uma possibilidade de promover a ginástica para os pulmões. Simultaneamente, a atividade orfeônica era capaz de proporcionar leveza pela experiência estética, num contexto de denso trabalho físico e mental, que demandava, além da formação docente, a experimentação com as crianças.

Sobre a articulação do projeto pedagógico villlalobiano com as ideias de Fernando de Azevedo, destaco a função socializadora do canto em grupo, pois esta prática musical era capaz de fomentar no indivíduo o espírito de coletividade. Nesse sentido, as análises do signatário do Manifesto de 1932, sobre a perspectiva da música na escola, indicam que a expectativa da educação nova, no contexto brasileiro, se configurava em abandonar as práticas musicais como meros aspectos propedêuticos de instrução, assumindo-as com o enfoque na questão dos valores nacionalistas.

Apesar de alguns problemas das relações do Maestro com os docentes da disciplina Música e Canto Orfeônico do Distrito Federal, as habilidades musicais de Villa-Lobos abriram portas para o crescimento e para o processo de aperfeiçoamento da educação musical no Brasil. Hoje, suas marcas nessa instituição me possibilitaram pensar sobre os ideais destes intelectuais que assinaram o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, refletir sobre como a música no contexto escolar foi um instrumento de profunda reforma educacional pensada para o país.

Ao debruçar-me sobre os hinários, sobre as representações regionais, nacionais e étnicas contidas no grupo de peças musicais que, ao longo da Era Vargas, foram compostas, arranjadas ou apenas utilizadas por Heitor Villa-Lobos no Instituto, nas aulas de Música e Canto Orfeônico e nas apresentações dos Orfeões da instituição, foi possível realizar análises da trajetória histórica da instituição da então capital da república, sintonizando-a, num sentido mais amplo, com o contexto social, político e econômico do Brasil, com os ideais políticos do

governo de Getúlio Vargas. Dessa maneira, igualmente, foi possível entender como as representações e as ideologias nacionalistas perpassaram pela cultura escolar por meio do canto coletivo e da obra pedagógica do Maestro na instituição.

Sobre as *Canções Escolares*, ressalto que estas músicas não foram coletadas na cultura popular, porque foram compostas com fins específicos, pensadas para o mundo da educação formal, para a rotina escolar. Numa linguagem que se pretende lúdica, apresenta regozijo, alegria e diversão, aspectos comuns da cultura infantil, articuladas às propostas e ideologias do regime vigente. Dessa maneira, as peças referem-se às crianças, cuja profissão é ser estudante, e transforma os utensílios escolares, os uniformes e os brinquedos, em instrumentos de trabalho. Talvez por isso estas músicas fossem as mais utilizadas para dar comandos aos alunos, com o objetivo de organizar os deslocamentos de rotina das crianças pelos espaços escolares pré-determinados, para indicar a postura que os docentes esperavam dos orfeonistas como transeuntes dos corredores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro.

Ao analisar musicalmente as *Canções Escolares*, percebo que a execução destas canções no interior dos prédios e pátios do Instituto de Educação, mesmo sem a presença de instrumentos, nos simples deslocamentos do cotidiano escolar, fazia as crianças sentirem-se no ambiente musical das bandas sinfônicas, como numa parada militar infantil. Uma vez que são constantes, nos arranjos, recursos onomatopaicos que remetem aos instrumentos comuns nos quartéis e outros ambientes militares. Numa perspectiva pedagógica, essas músicas estabelecem acordos cívicos e disciplinares que ordenavam o tempo e estabeleciam a lição escolar como um dever que, ao ser honrado pelas crianças e jovens, glorificava o Brasil, além de insinuar garantir um saudável futuro por meio do canto como um exercício respiratório.

Nas *Canções Patrióticas* cantadas no Instituto, a exaltação ao Brasil se faz por meio de ancoragens nas riquezas naturais, privilégio que gerava no brasileiro o dever de fazer jus a esse patrimônio. Os textos destas peças expunham as virtudes da nação e força do povo associados à dimensão geográfica do país, à extensão continental e aos demais adjetivos territoriais brasileiros. As músicas desta categoria apresentavam o Brasil como paraíso, um lugar privilegiado por seus atributos naturais – as matas e florestas verdes, os mares e céus azuis, o amarelo do brilhante sol e das riquezas minerais –, muitas vezes associados e projetados nas cores da bandeira brasileira, ícone ideologicamente construído como símbolo da nação. Estas canções indicam fomentos aos comportamentos de fraternidade entre povo e governo, a renúncia à individualidade, reforçam a aliança e a união como estratégias muito atraentes, necessárias e suficientemente fortes para incorporar os cidadãos ainda fora do "rebanho" ao contexto da unidade nacional rumo ao progresso politicamente proposto ao país.

Já nas *Canções Militares*, há uma visível valorização das qualidades dos homens "guerreiros" que se destacaram como "heróis" na liderança do povo brasileiro. Em outras palavras, o Brasil é retratado com foco nos feitos de personagens fortes, corajosos, nobres e varonis, como um celeiro de pessoas valentes. Através desses traços heroicos, as músicas orfeônicas villalobianas, cantadas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, buscavam reafirmar as vitórias das personalidades da História do Brasil pela aliança com a população. Tal fato pode ser identificado na poesia de diversas canções, principalmente em músicas que exaltam o passado e a "História" gloriosa da nação que, segundo as peças, mudou o rumo da humanidade com feitos notórios. Personalidades "notáveis", como Deodoro da Fonseca e Duque de Caxias, são tão alegóricas que suas representações aparecem nestas canções como símbolos da pátria, assim como as bandeiras e os hinos oficiais brasileiros.

Destaco, com base nas análises realizadas neste estudo, que as crianças e jovens do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, junto com os alunos das outras instituições de ensino do Distrito Federal, ao executarem as *Canções Militares* nas concentrações orfeônicas na então capital da república, faziam a população do Distrito Federal, formada por diferentes classes sociais, absorver as representações das vitórias nas guerras às quais o Brasil se fez presente, meio esquecidas pelo tempo, além de criar uma relação da sua identidade com as personalidades dos militares de destaque do passado.

Nas *Canções de Ofício*, fica bastante evidenciada a hora do trabalho como um momento de alegria para o cidadão, tendo como resultado a previsibilidade de vencer na vida, o futuro como alento e conforto. Na esfera política do governo, estas canções soavam reafirmando o trabalho como atividade indispensável para o crescimento econômico do país, como elemento relevante que dignifica o homem e como um pacto entre governo e povo, no qual ambos caminham juntos para garantir um futuro feliz, mediado de maneira eficiente pelo presidente Getúlio Vargas, o "pai dos trabalhadores". Nessa perspectiva, as músicas dos hinários orfeônicos utilizados no Instituto de Educação fazem referências aos direitos que foram sendo conquistados e depois oficializados, na Era Vargas, com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), Decreto-lei nº. 5.452, de 1º de maio de 1943.

Por outro lado, por meio das análises das *Canções de Ofício,* constato que o canto coletivo no Instituto de Educação do Rio de Janeiro tentava amenizar um confronto que havia na relação entre trabalhadores e empresários brasileiros. Os hinários retratam as políticas do regime instalado pelo presidente como uma marcha rumo ao progresso do Brasil como um todo, por meio da união da diferentes classes sociais. Portanto, estas músicas não

consideravam as diferenças estabelecidas entre empregado e patrão, realidades bastante distintas no que se refere às condições de trabalho, à lucratividade e à qualidade de vida.

As *Canções Folclóricas* enfatizam a "aliança" das três raças, portanto, criavam uma representação de unidade nacional, a paisagem sonora de uma nação musicalmente harmonizada por uma idealizada visão de participação, colaboração mútua e pacífica na construção de um grande "concerto" cívico. Um espetáculo em que a simulação dos fragmentos sonoros das culturas dos índios e negros aparece em consonância por meio de "sofisticadas" ferramentas musicais composicionais, harmônicas e contrapontísticas europeias. Apesar de essas canções silenciarem as desigualdades, o sincretismo religioso, a violência simbólica e desvalorização das culturas dos grupos menores e marginalizados no Brasil, é inegável que as *Canções Folclóricas* orfeônicas levaram às rotinas do Instituto de Educação do Rio de Janeiro registros e marcas culturais das diferentes etnias que formaram a nacionalidade brasileira.

Além de se articular com os intelectuais, políticos e gestores que estavam trabalhando em prol do aprimoramento da educação pública no Brasil, para fazer todas estas canções soarem no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Villa-Lobos precisou acionar sua rede de sociabilidade do mundo artístico, os músicos nacionalistas que se destacavam naquele período, nos âmbitos educacionais ou na esfera artística, nos palcos brasileiros. O Maestro precisava de pessoas competentes e de confiança para atuarem na instituição, pois carecia de tempo para administrar o projeto orfeônico em nível nacional.

Nessa perspectiva, juntou forças com Oscar Lorenzo Fernandez, pois o Maestro ,ao convidá-lo, selecionou para o trabalho musical pedagógico no Instituto de Educação do Rio de Janeiro um músico bastante competente e com larga experiência administrativa. O compositor era seu amigo e a parceria foi muito significativa na medida em que o mestre substituiu Villa-Lobos como gestor do Canto Orfeônico na instituição. Isso porque Heitor viajava pelos diferentes estados brasileiros para implantar o canto coletivo nas escolas públicas, como também ficava ausente do Brasil, divulgando pelo mundo as suas peças musicais, obras que ganhavam cada vez mais visibilidade no exterior, principalmente na França e nos Estados Unidos da América.

Além disso, ao unir-se com Oscar Lorenzo Fernandez para as atividades orfeônicas, Villa-Lobos agregou a sua rede de trabalho musical-pedagógico um intelectual com ideias maduras sobre os objetivos do canto coletivo nas escolas. Estas propostas circularam pelo Instituto de Educação do Rio de Janeiro por meio dos textos *Bases para a organização da música no Brasil* (FERNANDEZ, 1930) e *O canto coral nas escolas* (FERNANDEZ, 1931),

com o objetivo de melhorar o aproveitamento do ensino da música no contexto da educação brasileira. Os alvitres do músico nacionalista foram publicados em forma de artigo na revista *Illustração Musical* e puderam servir de inspiração para o Maestro, sobretudo, na concepção do seu projeto pedagógico-musical em nível nacional.

Assim como Villa-Lobos se vinculou aos músicos nacionalistas brasileiros da sua geração nas atividades do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, também integrou em sua equipe de trabalho um músico mais jovem e exímio pianista, José Vieira Brandão. O virtuoso instrumentista quando aluno do curso de formação pedagógica para músicos, na modalidade de emergência, oferecido pela Superintendência de Educação Música e Artística da Prefeitura do Distrito Federal, foi logo detectado pelo mestre e incorporado nas práticas musicais da instituição.

Dessa maneira, a equipe de professores da disciplina Música e Canto Orfeônico do Instituto de Educação passou a contar com um excelente profissional, um jovem que supriu a lacuna pianística que havia entre os docentes efetivos, principalmente no que se refere ao acompanhamento instrumental do Orfeão de Professores do Distrito Federal, que ensaiava na sala 133 do prédio do Instituto, após as aulas da Escola Primária e dos cursos ministrados para a formação de professores.

Em outras palavras, José Vieira Brandão era bastante profícuo para o Maestro, tanto nas atividades pedagógicas no Instituto quanto nas atividades exclusivamente musicais no Brasil e no estrangeiro. O jovem docente ensaiava os Orfeões na ausência de Villa-Lobos, executava as difíceis orquestrações transcritas para piano nos ensaios do Orfeão dos Professores do Distrito Federal e ficava por perto para testar as obras villalobianas para piano. Além disso, Heitor, como compositor, podia absorvê-lo como seu intérprete em concertos em outros países no período das férias do calendário pedagógico das instituições educacionais brasileiras, uma vez que gozava de trânsito para solicitar aos gestores do Instituto a liberação de ambos, do final de dezembro até o início de março.

Já a relação com Ceição de Barros Barreto era bastante diferente. A musicista não foi convidada pelo Maestro para fazer parte do corpo docente, tornou-se professora do Instituto por meio de exames de provas e títulos. Apesar de ter o título de Especialista em Música e Canto Orfeônico pelo curso da Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal e ser catedrática da disciplina na instituição, estava mais próxima das ideias de Sá Pereira, vertente que adotou a metodologia pedagógica conhecida como Iniciação Musical – proposta que focalizava a música como uma linguagem –, diferente do viés villalobiano, que dava mais ênfase na música como um discurso cultural da ideologia

nacionalista. Uma perspectiva educacional que questionava os princípios e os fundamentos do ensino da música que se consolidava nas escolas públicas brasileiras.

Dessa maneira, percebo que Villa-Lobos, apesar de não ser unânime, conseguia mobilizar as pessoas em prol da educação musical no Brasil. Entendo que seus empreendimentos pedagógicos na instituição sediada no Distrito Federal, no contexto da Era Vargas, foram bastante significativos para o aprimoramento do ensino da música nas escolas públicas brasileiras. Sobretudo, porque neste espaço o Maestro pode se aproximar dos intelectuais que pensavam a reforma da educação brasileira, experimentar os processos de musicalização e testar o repertório pedagógico que considerava pertinente para as aulas da disciplina Música e Canto Orfeônico nas escolas. Assim, entendo que o Instituto de Educação do Rio de Janeiro foi um lugar bastante importante para a construção da identidade musical brasileira, subjetividade que Afrânio Peixoto chamou de alma melódica comum da nação, que recolhe o disperso e salva o esquecido.

Enfim, muitas articulações e conexões foram estabelecidas por Heitor Villa-Lobos com os políticos e intelectuais do Brasil no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, no contexto da Era Vargas. Nesse processo, o Maestro utilizou os elementos da música em prol da consolidação da identidade brasileira, com *melodias* folclóricas e populares, com *timbres* que nos remetem aos sons da flora e da fauna, fomentando a *harmonia* do povo com a intenção de a nação não perder o *ritmo* rumo ao progresso desejado pelo governo de Getúlio Vargas. O educador musical com consonâncias e, até mesmo, dissonâncias, em suas polifonias políticas, identitárias e pedagógicas, trabalhou musicalmente por um projeto de nação, pela construção da identidade sonora do Brasil.

# REFERÊNCIAS

A GAZETA de São Paulo em 30/9/57.

ABREU JUNIOR, Laerthe de Moraes. Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar. *Pro-Posições* (Unicamp), Campinas, v. 16, n. 1, p. 145-164, 2005.

ACADEMIA Brasileira da Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br>

ACCACIO, Liéte. A Escola Normal que virou Instituto de Educação: a história da formação doprofessor primário no Rio de Janeiro. In: ARAUJO, José Carlos; FREITAS, Ana Maria Bueno de; LOPES, Antonio de Padua Carvalho. (Orgs.). *Escolas Normais no Brasil: do Império à República*. Campinas, SP: Alínea, 2008. v. 1, p. 217-231.

ALMEIDA, Washington. Luiz Sieleman, Heitor Villa-Lobos: um músico em formação nos primeiros anos da República Velha. In: SEMINÁRIO NACIONAL DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 2011, [s. l.]. *Anais do...* 2011. v. 1, n. 1.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989

ANDRADE, Mario de. *Poesias completas.* São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP-Itatiaia, 1987

ANDRADE, Mário de. Lourenço Fernândez. *Diário de são Paulo*, 26 de janeiro de 1934. Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

APPLEBY, David. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1988.

_____. Lourenzo Fernandez. *Diário de São Paulo*, 26 de janeiro de 1934. Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

ÁVILA, Marli Batista. *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para educação musical no Brasil*. 2010. 381 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2010.

ARTIÈRES. Philippe. O arquivamento de eu. *Estudos Históricos*. CPDOC/FGV. v. 11, n. 21, 1998.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Educação Médica. Disponível em: <http://www.abem-educmed.org.br>

AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

AZEVEDO, Fernando. *A formação do professor e a reforma*. Boletim de Educação Pública. Distrito Federal I, v. 4, p. 848, out./dez. 1930.

_____. *Novos caminhos e novos fins: a nova política da educação no Brasil. Subsídios para uma história de quatro anos*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

AZEVEDO, F. et al. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, n. 70, 1960.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BACHELARD,Gaston. *A formação do espírito científico*. Lisboa: Dinalivro, (2006 [1938])

BARRETO, Ceição de Barros. *Côro Orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938.

_____. *Côro Orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938

_____. *Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942. Arquivo do CEMI.

_____. *Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942. Arquivo do CEMI.

BARROS, José D'Assunção. O Projeto de Pesquisa em História. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p. 88-89.

BEDÊ, W. Volta *Redonda na Era Vargas (1941-1964):* história social. Volta Redonda: Prefeitura de Volta Redonda, 2004.

BARRETO, Ceição de Barros. *Estudo sobre Hinos e Bandeira do Brasil*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia, 1942. Arquivo do CEMI.

BARROS, José D'Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUMANN. Simpson de Brito Melo. *Nacionalismo Musical nas Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandes*. 1996. 113 f. Dissertação (Mestrado em Música). – Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário, 1996.

BECKER, Juliane. Rejina. O trabalho feminino como estratégia de acumulação do capital no município de Marechal Cândido Rondon-PR. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DOS ESPAÇOS DE FRONTEIRA, 1., 2011, Marechal Cândido Rondon. *Anais do I Seminário Internacional dos Espaços de Fronteira*, 2011.

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MÚSICA. a.5. n. 6. Abr. 1946.

BOLETIM MUSICA VIVA, ano I, n.1, maio 1940.

BÓSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean Claude; PASSERON, Jean Claude. *A profissão de Sociólogo: preliminares epistemológicas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRAGA, Rosa Maria Souza. *Caligrafia em pauta: a legitimação de Orminda Marques no campo educacional*. 2008. 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BRANDÃO, José Vieira. *Esboço autobiográfico*. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

_____. *Hino do Instituto de Educação do Rio de Janeiro* (1942) – Acervo do CEMI.

_____. *Manuscrito da Palestra da Villa-Lobos no Canto Orfeônico*. Apresentada no IV Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos em 9/6/1969. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

_____. *Rascunho da tese O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*. Arquivo do Museu Villa-Lobos.

_____. *O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*. 1949. Tese (Livre-Docência em Piano) – Departamento de Piano, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

BRASIL. *Decreto-Lei nº. 4.993, de 26 de novembro de 1942*. Estabelece o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico Disponível em: <http://www.senado.gov.br>. Acesso em: 08 de março de 2008.

_____. Presença de Villa-Lobos. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977. v. 1.

_____. Presença de Villa-Lobos. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. v. 2.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969. v. 3.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969. v. 4.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970. v. 5.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971. v. 6.

_____.Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972. v. 7.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1973. v. 8.

_____. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1974. v. 9.

BRASIL. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/DAS/Museu Villa-Lobos, 1977. v. 10.

CAMARA, Sônia de Oliveira. Progredir ou desaparecer; O manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932 como itinerário para a construção do Brasil Moderno. In: MAGALDI, Ana Maria; GONDRA, José Gonçalves. (Org.). *A reorganização do campo educacional no Brasil. Manifestações, manifestos e manifestantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 29-44.

CARTA ESCRITA pelas docentes do Orfeão de Professores do Distrito Federal, em 2 de junho de 1932, documento do acervo da Biblioteca Nacional, publicada na Revista Época, em 1º de setembro de 2003.

CARTA DE GUSTAVO Capanema a Getúlio Vargas. Distrito Federal, 3 de agosto de 1942, arquivado no CPDOC – Arquivo Gustavo Capanema – CG g1942.05.12/2

CARTA DE JÚLIO Afranio Peixoto a Heitor Villa-Lobos, s.d. Arquivo da Academia Brasileira de Letras – CO 10.ABL.03

CARTA ESCRITA POR HEITOR Villa Lobos ao Reitor da Universidade do Distrito Federal, Afonso Pena, 03 janeiro de 1936. Arquivo do CEMI.

CARTA ESCRITA POR HEITOR Villa Lobos ao Reitor da UDF, Afonso Pena, 07 janeiro de 1937. Arquivo do CEMI.

CAROLINA MIGUEZ MACEDO. Depoimento ao autor no dia 10 de maio de 2011, em sua residência, no bairro de Correas, Petrópolis, RJ.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n.38, p. 63-79, 1998.

CARVALHO, Marta Maria Chagas; TOLEDO, Maria Rita Almeida. A Biblioteca da Educação de Lourenço Filho: uma coleção a serviço de um projeto de inovação pedagógica. *Quaestion* (UNISO), v. 8, 2006.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n.1, p. 32-57, 2008

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Del tratado a la práctica: la escritura epistolar en los siglos XVI y XVII . Nacional. La Correspondencia en la Historia. Modelos y prácticas de la escritura epistolar. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LA CULTURA ESCRITA, 6., 2002. *Actas del…* 2002.

_____. De las manos al archivo: a propósito de las escrituras de la gente común. *Revista Percursos: Revista do Centro de Ciências da Educação*, Florianópolis, v.4, n. 1, p. 257-268, out. 2003.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Historia de la cultura escrita: ideas para el debate. In: *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, n. 5, p. 93-124, jan./jun., 2003

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Sociedad y Cultura Epistolar en la História. In: CASTILLO GÓMEZ, Antonio; SIERRA BLAS, Verónica.(Org.) *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*. 1. ed. Huelva: Universidad de Huelva. 2014.

_____. Sociedad y Cultura Epistolar en la História. In: CASTILLO GÓMEZ, Antonio; SIERRA BLAS, Verónica.(Org.) *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*. 1. ed. Huelva: Universidad de Huelva, 2014.

_____. Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002b. p. 14-55.

CATANI, Denice Barbara. A imprensa periódica pedagógica e a história dos estudos educacionais no Brasil. In: HERNÁNDEZ DÍAZ, José María. (Org.). *Prensa pedagógica y patrimonio histórico educativo*. 1. ed. Salamanca: Aquilafuente/Ediciones Universidad Salamanca, 2013. v. 1, p. 115-121.

_____. A Imprensa Periódica Educacional e O Estudo do Campo Educacional. *Educação e Filosofia*, Minas Gerais, v. 10, n.20, 1996

CECÍLIA FERNANDEZ CONDE. Depoimento ao autor no dia 9 de junho-2012, no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, no bairro Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro, RJ.

CELSO, Afonso. *Porque me ufano do meu país.* Rio de Janeiro: La & C. Livreiros - editores, 1908. Fonte digital versão para o eBooksBrasil, 2002.

CEMI Centro de Memória Institucional do ISERJ. Disponível em: <http://cemiiserj.blogspot.com.br>

CHAMON, Carla Simone; FARIA FILHO, Luciano Mendes. A educação como problema, a América como destino: a viagem de Maria Guilhermina. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; GONDRA, José Gonçalves. (Org.). *Viagens Pedagógicas*. 1. ed. Sao Paulo: Cortez, 2007. p. 47.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1990

_____. *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHERNAVSKY, Anália. *Um Maestro no Gabinete:* música e política no tempo de Villa-Lobos. 2003. 243 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CHOPPIN, Alain. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. *Educação e Pesquisa.* v. 30, n. 3, p. 549-566, 2004.

COMISSÃO NACIONAL DO LIVRO DIDÁTICO. *Parecer número 46/46, número de ordem 46, processo número 64.525/46*. (Arquivo Histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM/UFRJ)

_____. *Parecer Número 47/46, número de ordem 47, processo número 64.544/46*. (Arquivo Histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM/UFRJ)

_____. *Parecer Número 49/46, número de ordem 49, processo número 64.546/46*. (Arquivo Histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM/UFRJ)

CONDURU, Roberto Luis Torres. Urbanidade na fronteira: a arquitetura das escolas públicas no Rio de Janeiro. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; SILVA, Alexandra Lima da; SILVA, Marcelo Gomes da. (Org.). *Outros tempos, outras escolas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2014. v. , p. 21-35.

_____. Negrume multicor - arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, p. 29-44, 2010.

CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA. *Plano de Desenvolvimento Institucional* – PDI (2014-2019)

CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo:* música, nação e modernidade – os anos 20 e 30. Tese (Livre-Docência em História Social). – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1986.

_____. *Passarinhada do Brasil:* canto orfeônico, educação e getulismo. São Paulo: Edusc, 1998.

_____. Música e História. *Revista de História* - FFLCH - USP, São Paulo, v. 1, 1989, p. 72.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez:* catálogo geral de obras. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. *Revista do Conservatório de Música - UFPel* (Online), v. 4, 2011.

COSTA, Marcia. Silva da**.** O sistema de relações de trabalho no Brasil: alguns traços históricos e sua precarização atual. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20/59, n. 59, p. 122, 2005

COUTO, Berenice Rojas. *O Direito Social e a Assistência Social na Sociedade Brasileira: uma equação possível?* São Paulo: Cortez, 2004, p. 95.

D'ARAUJO, Maria Cécia. *A Era Vargas.* São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *As instituições brasileiras da Era Vargas.* Rio de Janeiro: EdUERJ; FGV, 1999.

DISTRICTO FEDERAL. *Certidão de Óbito, 2ª Circunscrição – 1ª zona – Freguesia de Sacramento e São José – Comarca da Capital.* (Acervo Histórico da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário)

DISTRICTO FEDERAL. *Decreto nº 3.763, de 1de fevereiro de 1932.* Prefeitura do Districto Federal, Diretoria Geral de Instrução Pública, Rio de Janeiro, Anno II , n. 1 e 2.Boletim de Educação Pública da Diretoria de Instrucção Pública, 1932.

_____. *Decreto nº 3.810, de 19 de março de 1932.* Regula a formação téchnica de professores primários, secundários e especializados para o Districto Federal, com a prévia exigência do curso secundário, e transforma em Instituto de Educação a antiga escola normal e estabelecimentos anexos. Prefeitura do Districto Federal, Diretoria Geral de Instrução Pública, Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, Av. Rio Branco 113, 1932.

_____. *Ofício 421 do Gabinete do Diretor do Departamento de Educação.* Assinado por Anísio Spinola Teixeira, endereçada a Heitor Villa-Lobos. Distrito Federal, em 3 de maio de 1935. Arquivo do Museu Villa-Lobos, Sessão Correspondências.

DUARTE, Rosália. M. Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar em revista***,** Curitiba, v. 24, p. 213-225. 2004

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. [L'imaginaire] Trad de René Eve Rivié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FARIA, Lia Ciomar Macedo. *Chaguismo e Brizolismo: territorialidades políticas da escola fluminense*. 1. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2011.

FALQUEIRO, Allan Medeiros. *Síntese do Leste e Oeste: uma análise dos eixos simétricos no Terceiro Quarteto de Cordas de Béla Bartók*. 2012. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade do Estado de Santa Catarina - SC, Florianópolis, 2012.

FAVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. A Universidade do Distrito Federal: uma utopia vetada. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro: SBPC, v. 21, n.123, p. 69-73, 1996.

FELIZ, Júlio da Costa. *Consonâncias e dissonâncias de um canto coletivo: a história da disciplina canto orfeônico no Brasil*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 1998.

FERNANDES, Rogério. Cultura de escola: entre as coisas e as memórias. *Pro-Posições*, v. 16, n. 1 (46), jan/abr. 2005.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira. *Boletim Latino Americano de Música*. a.5. n. 6. Abr. 1946.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. A propósito do centenário. *Illustração Musical,* Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, out. 1930.

_____. Bases para a organização da música no Brazil. *Illustração Musical,* Rio de Janeiro, ano 1, n.3, out. 1930.

_____. O nosso programa. *Illustração Musical.* Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, ago. 1930.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Lorenzo Fernandez:* compositor brasileiro. Rio de Janeiro, 1950.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

_____. A Educação Musical da Era Vargas: seus precursores. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRO, Regina (Orgs). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007, p18-33.

FULCHER, Jane F. *The composer as intellectual:* music and ideology in France, 1914-1940. New York: Oxford University Press: 2005.

FURLANETTO, Beatriz. Helena. O Bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. *Ra'e ga* (UFPR), v. 20, p. 107-113, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, n. 13, São Paulo: Polis, 1983. p.145.

GALINARI, Melliandro Mendes. *A Era Vargas No Pentagrama:* dimensões político-discursivas do Canto Orfeônico de Villa-Lobos. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, UFMG. Minas Gerais, 2007.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1994.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. *Civilizando pela música:* a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910 – 1920). Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo. 2003.

_____. *Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época*. Fundação Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

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

GOMES, Ângela. de Castro. *A invenção do trabalhismo, Formação do Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/Vértice, 1988.

_____. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: GOMES, Ângela. de Castro. (org.). *Escrita de Si:* escrita da História. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, Maria do Carmo Andrade A exposição nacional de mapas municipais, 1940: a encenação nacionalista da imagem cartográfica. In: SIMPÓSIO IBEROAMERICANO DE HISTÓRIA DA CARTOGRAFIA; AGENDAS PARA HISTÓRIA DA CARTOGRAFIA IBEROAMERICANA, 3., 2010, São Paulo. *[Anais...]*. São Paulo, 2010.

GOMES, Orfeão Carlos. *500 anos de Música Coral no Brasil.* Gilson Bueno. Rio de Janeiro: 2000. – CEMI.

GÓMEZ, Antonio Castilho. “Como o polvo e o camaleão se transformam” Modelos e práticas epistolares na Espanha moderna. In: BASTOS, Maria Helena Câmara (Org.) et. al. Destino das letras: história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: Ed. da UPF, 2002.

GONDRA, José. Gondra. *Artes de civilizar:* medicina, higiene e educação escolar na Corte Imperial. 1. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

GROVE, S G. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Editado por Stanley Sadie. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1994.

GUIA PRÁTICO PARA A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA E MUSICAL. 3 Caderno. Org. editorial: Valéria Peixoto; textos e pesquisa: Manoel Aranha Correa do Lago, Sérgio Barboza, Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José María. *Prensa pedagógica y patrimonio histórico educativo*. 1. ed. Salamanca: Aquilafuente/Ediciones Universidad Salamanca, 2013.

HINO a Caxias. Disponível em: <http://www.exercito.gov.br/web/guest/hino-a-caxias>

IGAYARA, Susana Cecília. Oscar Lorenzo Fernandez. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 42, 1997. p. 6.

IGOTTI, Paulo Roberto. *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís.* 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2003.

ILLUSTRAÇÃO MUSICAL. Ano I. Número 1. Rio de Janeiro: agosto. 1930.

_____. Ano I. Número 2. Rio de Janeiro: setembro. 1930.

_____. Ano I. Número 3. Rio de Janeiro: outubro. 1930.

_____. Ano I. Número 4. Rio de Janeiro: novembro. 1930.

_____. Ano I. Número 5. Rio de Janeiro: dezembro. 1930.

_____. Ano II. Número 6. Rio de Janeiro: janeiro. 1931.

_____. Ano II. Número 7. Rio de Janeiro: janeiro. 1931.

_____. Ano II. Número 8. Rio de Janeiro: janeiro. 1931.

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. *Livro de Correspondências da Escola Primária.* Acervo do Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro – CEMI

_____. *Livreto comemorativo dos 130 anos do Instituto de Educação.* 2010.

_____. *Livro de Designações (1930-1940).* Manuscrito.

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. Encarte - Orfeão Carlos Gomes. *500 anos de Música Coral no Brasil*. Gilson Bueno. Rio de Janeiro: 2000. – CEMI

INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA. Livro de Diplomas do Instituto Nacional de Música, p 13. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

_____. *Programa do Concurso para Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música de 1928.* Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

JANNIBELLI, Emilia Danniballe. *A Musicalização na escola*. 1. ed. Estado da Guanabara, abr. 1971

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

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 2001. p. 7. Acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, dia 10 de maio de 2001, artigo assinada por Ana Cecília Martins. Acervo da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

JOSEFINA FIGUEIREDO ANTUNES. Depoimento ao autor no dia 18 de setembro de 2012, em sua residência, no Bairro de Madureira, Rio de Janeiro, RJ.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações Sociais e Esfera Pública:* a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

JÚNIOR, Wilson Lemos. *Canto orfeônico:* uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956). Dissertação (Mestrado) – Departamento de Educação, UFPR, 2005.

KERR, Samuel. Canto coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios:* olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 198-238.

KNAUSS, Paulo. Usos do passado e tempo presente: arquivos da repressão e conhecimento histórico. In: VARELLA, Flavia; MOLLO, Helena M.; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. (Org.). *Tempo presente e usos do passado*. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 143-155.

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.

LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento.* In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1 Memória- História.

LIMA, Claudia Maria de Assis Rocha. Para uma Antropologia da alimentação brasileira. In: SEMINÁRIO GASTRONOMIA EM GILBERTO FREYRE, 2003, Recife/PE. *Gastronomia em Gilberto Freyre*, 2003. v. 1. p. 14-17.

LIMA, José Augusto Pires. *Os Ferreiros*: Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos. Junta Província do Douro Litoral. Porto, 1950.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico:* música, nacionalismo e ideal civilizador. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-Unesp), São Paulo, 2005.

LOPES, Sonia de Castro. *Oficina de Mestres:* história, memória e silêncio sobre a Escola de Professores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro (1932-1939). 1. ed. Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ, 2006. p 21.

_____. Sucessos da Escola Normal da Corte: dos relatos oficiais às crônicas estudantis (1880 -1881). *Sísifo:* revista de ciências da educação, 2011. p. 75-84.

_____. Arquivos do Instituto de Educação: suporte de memória da Educação Nova no Distrito Federal (anos 1930). *Revista Brasileira de História da Educação,* Campinas, v. 9, p. 43-72, 2005.

_____. Instituto de Educação do Rio de Janeiro: lugar de memória do ensino no Brasil (1930-40). *Diálogos em Formação,* p. 101-108, 2001.

LOURENÇO FILHO, Manuel Bergström. Prefácio. In: BARRETO, Ceição de Barros. *Côro Orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. *Pesquisa em educação:* abordagens qualitativas. São Paulo: EPU,

MAIO, Marcos Chor. Afrânio Peixoto: Uma Trajetória Médica. Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência *Revista Brasileira de História da Ciência,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 11, p. 75-81, 1994.

_____. Afrânio Peixoto: Estratégias e Desventuras de um Intelectual na Vida Pública. *Revista Ágora,* Rio de Janeiro, Dept. História/UFF, v. 1, n. 2, p. 26-38, 1994

MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos:* compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/Ministério das Relações Exteriores/Divisão Cultural, 1949.

_____. *Heitor Villa-Lobos:* compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

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

MARQUES, Vera. Regina. Beltrão. *A Medicalização da Raça:* Médicos, Educadores e Discurso Eugênico. 1. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

MARTINELI, T. A. P; FUGI, N. C. A valorização do brinquedo na teoria histórico-cultural: aproximações com a Educação Física. *Psicologia Escolar e Educacional* (Impresso), v. 13, p. 251-259, 2009.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília DF: Musimed, 1996.

MELLO, Maria Eugênia Carneiro da Cunha. *O Villa-Lobos que eu conheci*. Rio de Janeiro. 1987

MENDONÇA, Ana Waleska Pollo Campos. *Anísio Teixeira e a Universidade de Educação.* 1. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945*). São Paulo, Difel, 1979.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Sobre coisas de outros tempos: rastros biográficos nas crônicas de Cecília Meireles na "Página de Educação". *História da Educação* (UFPel), v. 14, p. 81-99, 2010.

_____. O carteiro e o educador: práticas políticas na escrita epistolar. *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, v. 10, p. 45-69, 2005

MIGNOT, A. C. V; GONDRA, J. G. Viagens de educadores e circulação de modelos pedagógicos. In: _____. (Org.). *Viagens Pedagógicas*. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2007, v. 1. p. 7-14

MONTI, Ednardo Monteiro G. *Canto orfeônico: Villa-lobos e as representações Sociais da Era Varga*s. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Teologia e Humanidades da Universidade Católica de Petrópolis, 2009.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. *Metodologia da Pesquisa para o Professor Pesquisado*r. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

MUSEU Villa Lobos. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br>

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981

NÓVOA, António. Por que a História da Educação? In: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria H. (Orgs.) *Histórias e memórias da educação no Brasil*, vol. I: séculos XVI-XVIII. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1933. p. 3 (edição da manhã). Acervo do Museu Villa-Lobos

OLIVEIRA, Flavio Couto e Silva de. *O canto civilizador:* música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG. Minas Gerais, 2004.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Cunha Lopes. Instituto de Educação: Espaço-Tempo de Resistência. In: LIVRETO COMEMORATIVO do dos 130 anos do Instituto de Educação. *Rio de Janeiro*, 2010. p. 2-3

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Apresentação; Introdução; Tradição e Politica; Autoridade e Politica. In: _____. (Org.). *Estado Novo*: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 7-70.

ORGANIZAÇÃO DO INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. *Decreto 3.810 do Distrito Federal. Directoria Geral de Instrução Pública.* Rio de Janeiro: Offinas Graphicas do Jornal do Brasil. CEMI.

PÁDUA, Mônica Pedrosa. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez:* um abordagem semiológica das articulações entre música e imagem. 2009. p. 275. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2009.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-Lobos o Educador*. Prêmio Grandes Educadores Brasileiros 1988. Brasília, DF: INEP / MEC, 1989.

PEREIRA, Antonio de Sá. *Psicotécnica do ensino elementar da Música*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

PERES, Patrícia Inês Rohlfs. *Malazarte de Lorenzo Fernandez:* uma ópera brasileira. 1994. 317 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário, 1994.

PRENDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, v. 2, n. 1, p. 49-74, 1. sem. 1990.

PRIORE, Mary Del; VENANCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1956.

REVISTA ILLUSTRAÇÃO MUSICAL. Ano II, n. 3, março de 1930.

REVISTA ILLUSTRAÇÃO MUSICAL. Ano I, n. 3 de outubro de 1930.

REVISTA ILLUSTRAÇÃO MUSICAL. Ano II, n. 1 de janeiro de 1931. Arquivo do CEMI.

RIGOTTI, Paulo Roberto. *A intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís.* 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2003.

ROCHA, Inês de Almeida. *Canções de amigo:* redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

RODRIGUES, Marcelo. Santos. Quando Caxias Foi Esquecido e o Conde D Eu Comemorado: As comemorações em torno da Guerra do Paraguai 1870. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH*. São Paulo, 2011. v. 1. p. 1-17.

SANTOS, Jane Borges de Oliveira. *Biografia Documentada de José Vieira Brandão: pianista, educador, regente coral e compositor.* Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido (Correia Dias). *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, 1998. p.55-59.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHIC. Anna Stella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHEDD, Russell Philip. *Adoração bíblica.* São Paulo: Vida, 2001.

SILVA, Alexandra Lima da. *Escritas de viagem, escritas da história: estratégias de legitimação de Rocha Pombo no campo intelectual.* Tese (Doutorado em Educação)– Universidade do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Flávio. O álbum "Música nas escolas brasileiras" e outras gravações de 1940-1944. *Brasiliana* – Academia Brasileira de Música, n. 23, p. 8-15, maio 2006

SILVA, Janaína Girotto da. *O Florão mais belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro / 1841-1865.* Tese (Doutorado) – UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2007.

SIQUEIRA, Baptista. Do Conservatório à Escola de Música. In: _____. *Ensaio Histórico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SIRINELLI, François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org). *Por uma nova história política.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SOBREIRA, Jéssica Lôbo. Tecendo o fio da economia solidária no cariri paraibano: o caso da Cooperativa Artesanal As Cabritas de Boa Vista LTDA.. In: SEMINÁRIO DE METODOLOGIA PARA PROJETOS DE EXTENSÃO, 7., 2011, Natal. *Anais*... Natal, 2011.

SOUZA, Jusamara. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos trinta. *Revista da ABEM*,- Salvador, BA, n.1, maio, 1992.

SOUZA, Susana Cecilia Almeida Igayara *Entre palcos e páginas:* a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical do Brasil (1907-1958). São Paulo, FEUSP, 2011.

SOUZA, Veríssimo de. Educação esthetica. *A Escola: Revista do Grêmio dos Professores Públicos do Estado do Paraná*, ano V – Coritiba, abril a junho de 1910.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José. Miguel Soares. *O nacional e o popular na cultura brasileira:Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

SUPERINTENDENCIA DE EDUCAÇÃO MUSICAL E ARTÍSTICA. *Programa de Formatura da Superintendência de Educação Musical e Artística de 1933.* Arquivo do Museu Villa-Lobos.

_____. *Programa do Concerto do Orfeão dos Professores do Distrito Federal.* 24 de junho de 1934. Acervo do Museu Villa-Lobos.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. *Permanecendo fiel à música na educação musical*. Porto Alegre: ABEM, 1993

TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase Tudo… Memórias de Magdalena Tagliaferro.* Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

TEIXEIRA, Anísio. Como ajustar os cursos de matérias na escola normal com os cursos de prática de ensino. *Boletim de Educação Pública*. Distrito Federal, jul/dez. de 1934

_____. Educação Pública: administração e desenvolvimento. *Relatório do diretor geral do departamento de Educação do Distrito federal: Anísio S. Teixeira*, dez. 1934. Rio de Janeiro: oficina Gráfica do Departamento de Educação, 1935.

VARGAS, Getúlio Dornelles. *Diário. (1930-1936).* São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. v. 1.

_____. *Diário. (1937-1942).* São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. v. 2.

VASCONCELOS, Maria. Celi. Chaves. *A casa e os seus mestres: a educação no Brasil de Oitocentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

VASSBERG, David E. Villa-Lobos as Pedagogue: Music in the Service of the State. *Journal of Research in Music Education,* XXIII/3, 1975

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em rádio e revista: imagens femininas na Época de Ouro da música - Rio de Janeiro (1930-1945). In: SECRETARIA ESPECIAL DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES. (Org.). *1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero - trabalhos vencedores*. Brasília: SEPM, 2006.

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular Sob o Estado Novo:* 1937/1945. 1994. (Relatório de pesquisa). Disponível em: <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>. Acesso em: 13 de dezembro de 2014.

_____. Música Popular e Produção Intelectual: uma visão dos artigos sobre música e radiodifusão produzidos pelos intelectuais do Estado Novo. *Cadernos de Sociologia* (Campinas), Campinas - SP, v. 1, n. 2, p. 157-172, 1996.

VIDAL, Diana Gonçalves. Ensaios para a construção de uma ciência pedagógica brasileira: o Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937). *Revista brasileira de estudos pedagógicos*. Brasília, v. 77, n.185, 239-258, jan/abr. 1996.

_____. *O exercício disciplinado do olhar:* livros, leituras e práticas de formação docente no Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937). 1. ed. Bragança Paulista: EDUSF, 2001.

VIEIRA, Carlos Eduardo. A escrita da História da Educação no Brasil: formando professores através de noções de história. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 8., 2010, São Luís. *Anais do...* São Luís: EDUFMA, 2010. v. 1.

VILLA-LOBOS, Heitor. A música nacionalista no governo Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, DIP, s.d., p. 59.

_____. Educação Musical. *Boletim Latino Americano de Música VI*/6 abril de 1946.

_____. Educação Musical. *Presença de Villa-Lobos*, volume 13. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991.

_____. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. v. 1.

_____. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editora, 1951. v. 2.

_____. *Guia prático:* estudo folclórico musical. São Paulo: Mangione, 1932.

_____. *Guia Prático para a educação artística e musical*. 3 Caderno. Org. editorial: Valéria Peixoto; textos e pesquisa: Manoel Aranha Correa do Lago, Sérgio Barboza, Maria Clara Barbosa. Rio de Janeiro: ABM-FUNARTE, 2009.

_____. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal, 1937.

_____. Oscar Lorenzo Fernandez. *Boletim Latino Americano de Música*. a. 6. n.6 abr. 1946. p. 590.

_____. Oscar Lorenzo Fernandez. *Boletim Latino Americano de Música*. a. 6. n.6 abr. 1946. p. 590.

_____. *Programa do Ensino de Música.* Distrito Federal: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

_____. *SEMA: relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936*. Tomo III. Montevidéu, abril de 1937.

_____ *Solfejos.* Rio de Janeiro: Mangione, 1940. v. 1.

_____. *Solfejos.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1945. v. 2.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em rádio e revista: imagens femininas na Época de Ouro da música - Rio de Janeiro (1930-1945). In: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. (Org.). *1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero - trabalhos vencedores*. Brasília: SEPM, 2006.

WALTER, Nicolas. *Sobre o Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.

WISNIK, José Miguel Soares. Nacionalismo Musical. In: SQUEFF, E.; WISNIK, Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001

_____. *O coro dos contrários:* a música em torno da semana de 22. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1983.

XAVIER, Libanea Nacif. Manifestos, cartas, educação e democracia. In: MAGALDI, Ana Maria; GONDRA, José Gonçalves. (Org.). *A reorganização do campo educacional no Brasil:* manifestações, manifestos e manifestantes. 1. ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2003, v. 1, p. 09-28.

**Arquivos consultados**

Arquivo da Academia Brasileira de Música

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ

Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário

Arquivo do Museu Villa-Lobos.

Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - CEMI

Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas - CPDOC/FGV

Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional - DIMAS

**ANEXO A -** Canções Orfeõnicas

**Meus Brinquedos**[89]

Eis a minha bola
Que gosta de pular;
É macia e grande,
Comigo vem brincar.

Nan! Nan! Nan! Nan! Nan!
Nan! Nan! Nan! Nan! Nan!

[89] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume. (p.4)

**Vamos Crianças**[90]

(3 vozes infantis)

Vamos crianças alegres a cantar
Vamos depressa contentes trabalhar

Hum! Hum! Hum!

[90] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p.5)

**Marcha Escolar**[91]

(Ida para o recreio)

Vamos colegas,
Findo é o estudo
Esqueçamos tudo
Vamos recrear
Todos em alas
Como bons soldados
Bem perfilados
Já marchar, marchar!

Todos alerta,
De cabeça erguida,
Posição correta,
Vamos dois a dois
Em linha certa,
Todos aprumados,
E bem ritmados,
Caminhemos, pois!

Todos em fila,
Num alegre bando,
A' vóz do comando,
Marchemos, assim!
No campo aberto,
Como é bom a gente
Ir livremente,
Recrear, enfim!

[91] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 16 – 17)

**Marcha Escolar**[92]

(Volta do Recreio)

La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!

Quando o sinal nos tornar a chamar,
Para as salas depressa voltar
Vamos! Crianças! Vamos!
Quando o sinal tocar!
Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!

Nosso dever bem sabemos cumprir
E direito as lições preparar!
Eia! Avante! Eia!
A pátria adorar!
Tim! Tim! Tim! Tim! Tim!

Quando o sinal nos chamar!
Tim! Tim! P'ra estudar!
Vamos todos bem depressa
Eia! Crianças! Quando o sinal tocar!

La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
La! La! La-la! La! La! La! La-la! La!
Ei!

[92] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 14 – 15)

**Soldadinhos**[93]

(Canção Escolar)

La! La! la la la la la la!
Prrr-rá! Pra!
La! La! la la la! la! la!
Prrr-rá! Pra!
La! La! la la la la la la!
Prrr-rá! Pra!
La! La la la la! la!

Somos soldados pequeninos,
Fortes na luta do dever,
Nossas conquistas e destinos,
Vamos a pátria oferecer.

Marcha soldadinho,
Contente e feliz, BIS
Colhe no caminho
O amor do teu Paiz

[93] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 14 – 15)

**Cantar para viver** [94]

Brasil!
Teu povo é forte.
Como é grande a tua terra.
Brasil!
Em tuas grandes matas verdes,
Canta a passarada
Em gorjeios mil!

Queremos com alegria
Do trabalho e do saber,
Saudar,
O céu, nossa linda terra,
Nosso verde mar,
Queremos com prazer cantar.

As nossas praias brancas,
Que as ondas vêm beijar,
Lembram os homens fortes,
Que vivem a pescar.
Cantar é saber
Viver pelo Brasil,
Para ensinar ao povo varonil
Que esta terra forte
Há de ser nossa até morrer,
Porque nos viu nascer!

[94] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 38-39)

**Brasil Novo**[95]

Pátria! Teu povo, feito corte
Cheio de ardôr, cheio de amôr,
Surge, vibrando do Sul ao Norte,
Num grande gesto libertador:
Á sombra ilustre d'aurea bandeira,
Que se desfralda sôbre a nação,
É cada soldado heróica trincheira,
Desta cruzada da redenção!

Sus, brasileiro! Avante!
Erguida fronte varonil,
Dá a alma, o sangue, a vida,
Tudo pelo Brasil!

A' voz que clama pelos guerreiros
Vêm dos quatro pontos cardeais,
Herois dos pampas, dos seringueiros,
Das minas de ouro, dos cafezais;
Contra êsse tempo de desconforto,
Lutam, quebrando o jugo servil,
Sobre as ruínas dum Brasil morto
constroem mais vivo, o Novo Brasil!

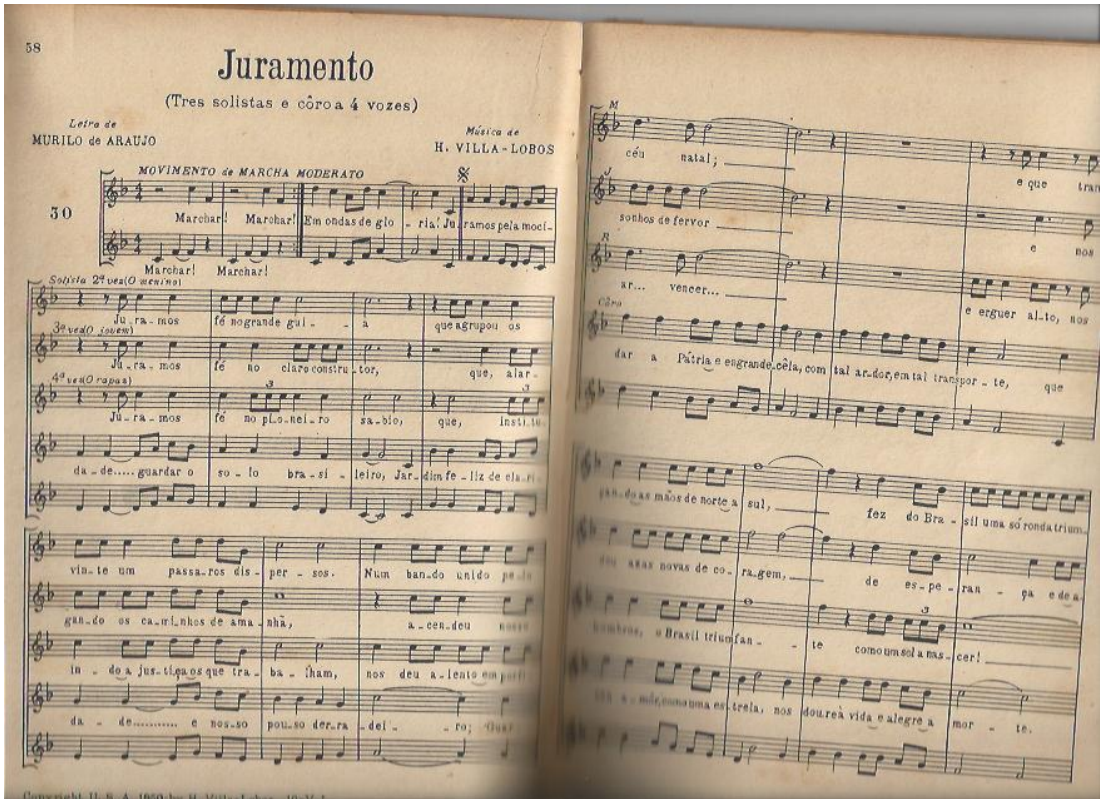
Sus, brasileiro! Avante!
Erguida fronte varonil,
Dá a alma, o sangue, a vida,
Tudo pelo Brasil!

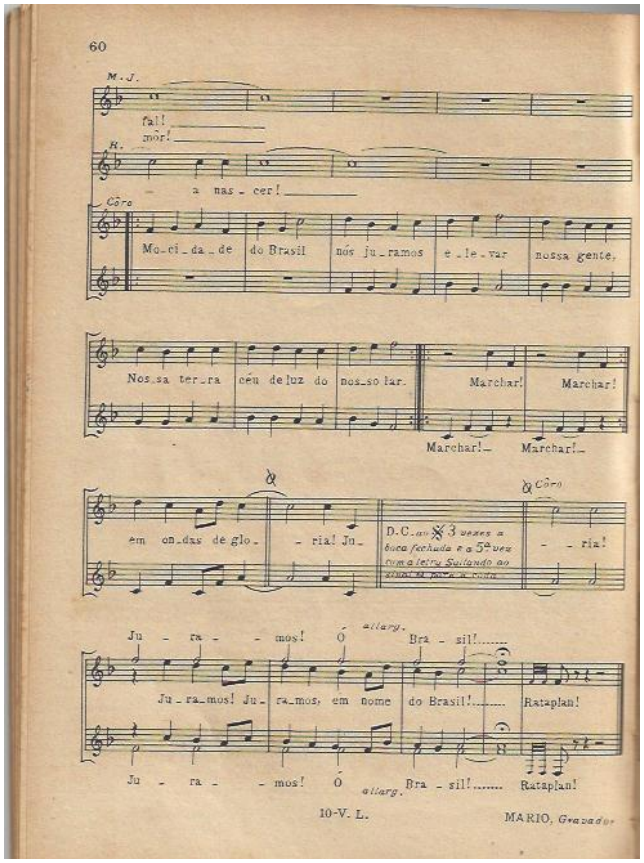
Tanto heroismo na dura prova
Mostrou que és bravo ó Triumfadôr!
Teu sangue esparso na Pátria Nova
Fez que nascesse o Brasil Maior!
Canta vitória da luta homérica!
O' brasileiro! O' herói viril.
Vê: mais que nunca na livre América,
Tributa o mundo glória ao Brasil!

Sus, brasileiro! Avante!
Erguida fronte varonil,
Dá a alma, o sangue, a vida,
Tudo pelo Brasil!

[95] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 32-33)

## Juramento[96]




[96] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 2º volume. Rio de Janeiro: Vitale, 1951. (p.58-60)

**Saudação a Getúlio Vargas**[97]

Viva o Brasil Viô!
Salve Getúlio Vargas!
O Brasil deposita a sua fé sua esperança e sua certeza do futuro no chefe da Nação!
Viva o Brasil Viô!
Salve Getúlio Vargas!

[97] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 82-83)

**Brasil Unido**[98]

Grande! Muito grande,
Pela terra e pela gente,
Dia a dia mais se expande
Do Brasil a glória ingente!
Não há mais formosa Terra que a do Cruzeiro;
Não há gente mais briosa do que o pôvo brasileiro!

Para ser maior a glória
Desta Pátria unida e forte,
Prossegui nesta heróica trajetória,
Bem unidos de sul a norte!

Juntos neste lema,
Unidos na mesma crença,
Unidos na fé suprema
que nos liga nesta Pátria imensa!
Mostrareis ao mundo
Um dever tereis cumprido!
Um Brasil grande e fecundo, um Brasil forte e unido!

Para ser maior a glória
Desta Pátria unida e forte,
Prossegui nesta heróica trajetória,
Bem unidos de sul a norte!

[98] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 28-29)

**Duque de Caxias**[99]
(Canção Patriótica)

Sobre a história da Pátria, o Caxias,
Quando a guerra troveja, minaz
O esplendor do teu gládio irradias,
Como um iris de glória e de paz.

Salve, Duque glorioso e sagrado
O' Caxias invito e gentil
Salve, flor de estadista e soldado
Salve, herói militar do Brasil!

Foste o alferes que guiando, na frente,
O novel pavilhão nacional,
Só no Deus nos exércitos crente,
Coroaste-o de louro imortal!

De vitória em vitória, traçaste
Essa grande odisséia, que vai
Das revoltas que aqui dominaste,
Às jornadas do atroz Paraguai

Do teu gládio sem par, forte e brando,
O arco de ouro da paz se forjou,
Que as províncias do Império estreitando
A unidade da Pátria salvou

Em teu nome ó Caxias, se encerra
Todo o ideal do Brasil militar:
Uma espada tão brava na guerra,
Que fecunda na paz a brilhar!

Tu, que foste, qual fiel condestável,
Do dever e da lei o campeão
Sê o indigite sacro e inviolável,
Que hoje inspire e projete a Nação.

[99] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 28)
Complemento da letra disponível em: http://www.exercito.gov.br/web/guest/hino-a-caxias. Acessado em: 12 de março de 2013.

**Deodoro**[100]

(Canção Marcial)

De Novembro por doce alvorada,
Êle enfermo, mas nobre e viril,
Ergueu alto sua rútila espada
Para a glória maior do Brasil.
E pelo céu amplo e sonoro
A treva toda se destrói
Que escorraçou a Deodoro
com o pulso firme de um herói.

[100] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 75)

**Canção do Artilheiro da Costa** [101]

(Coro a 2 vozes)

La! La! La! La! La! La! La! La! La! La!

Pela costa dos mares profundos
Ou dos rios nas margens floridas
Afrontando tufões iracundos,
Impassiveis das aguas subidas,

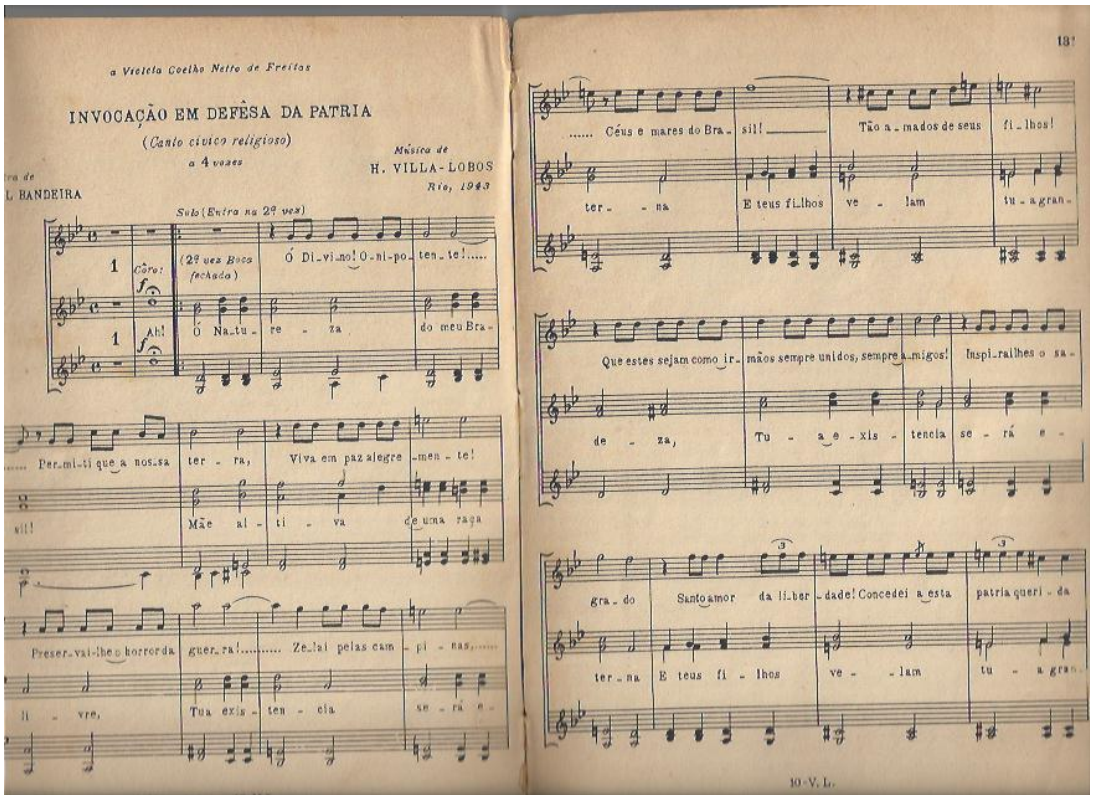
Sentinelas da Pátria querida,
Nossa vida é guardar sua vida,
Não tememos a furia do mar
Nem canhão, nem aéreo torpedo

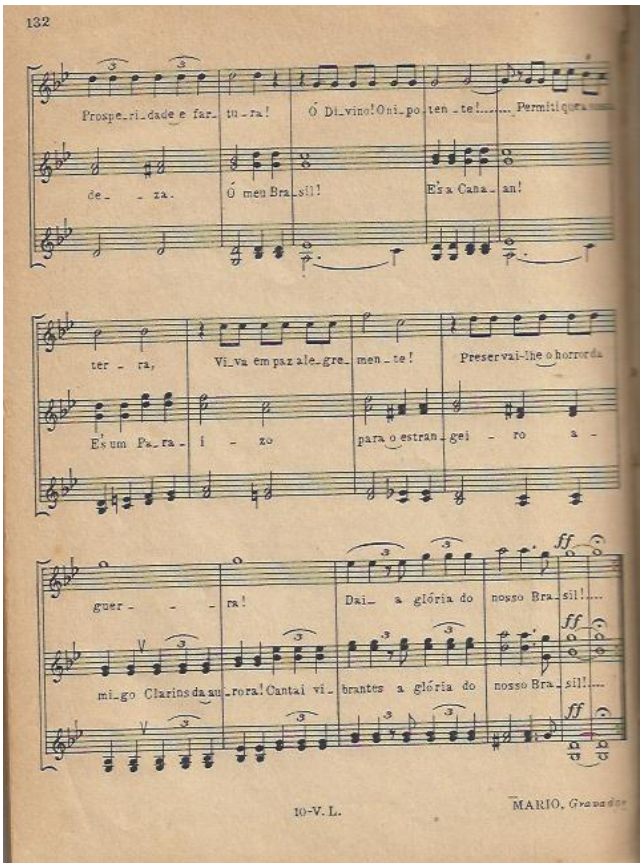
Quem defende o Brasil não tem medo
E só tem um dever é lutar
E na costa, a lutar os primeiros
Somos nós, são os seus artilheiros

La! La! La! La! La! La! La! La! La! La!

[101] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 76-77)

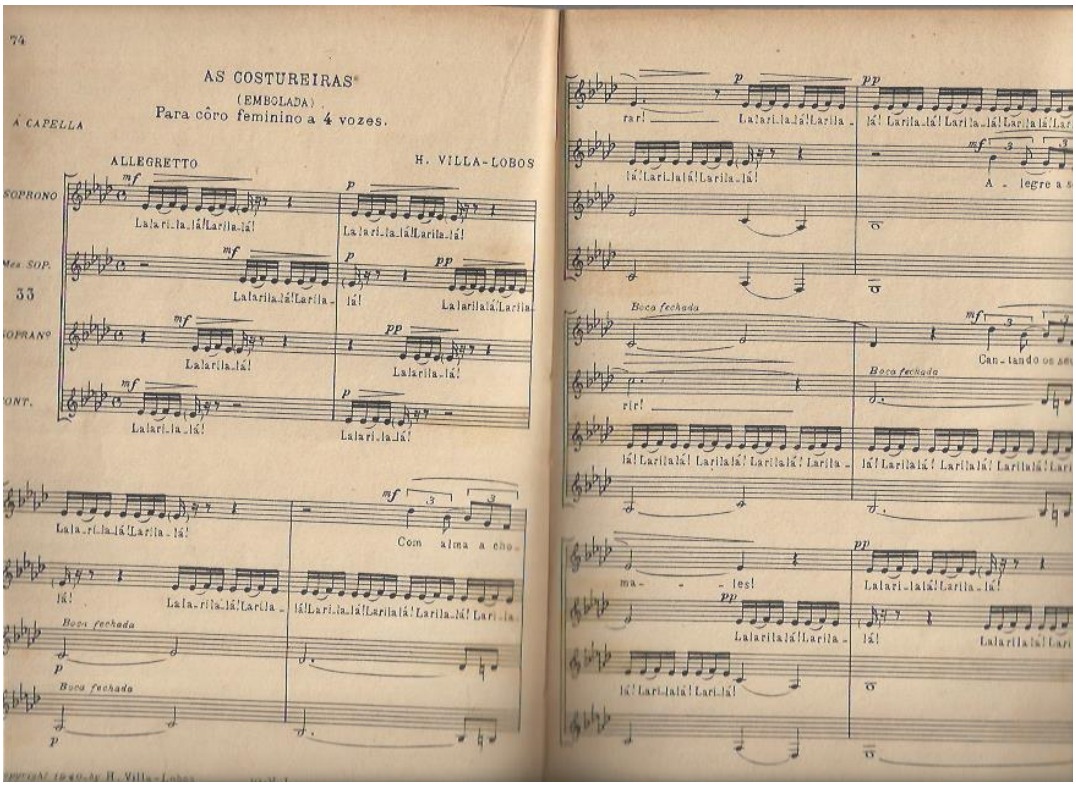
## Invocação em defesa pátria [102]

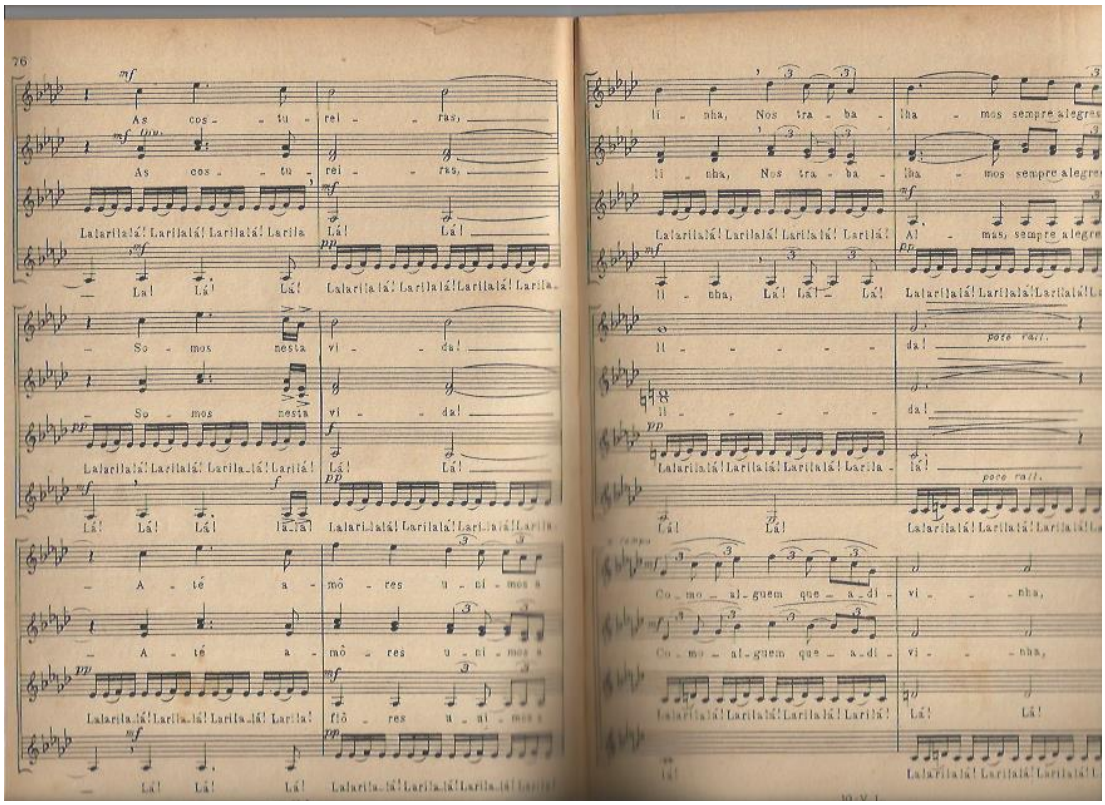



[102] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 2º volume. Rio de Janeiro: Vitale, 1951. (p.130-132)

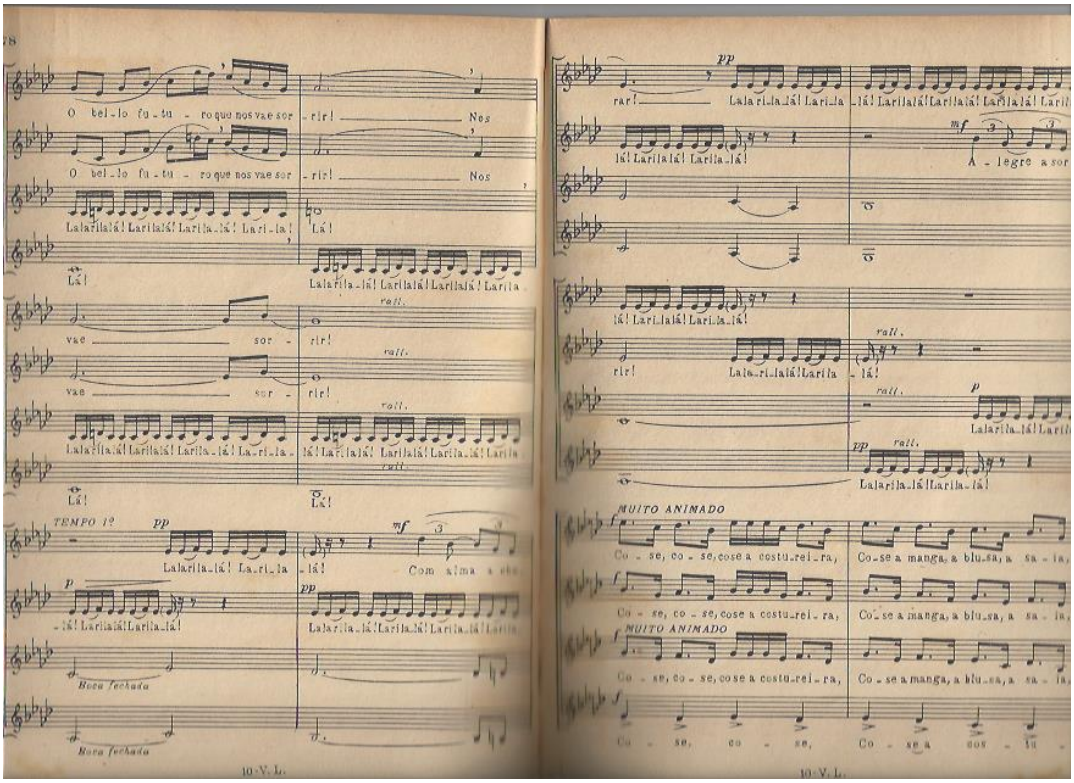
## As Costureiras[103]

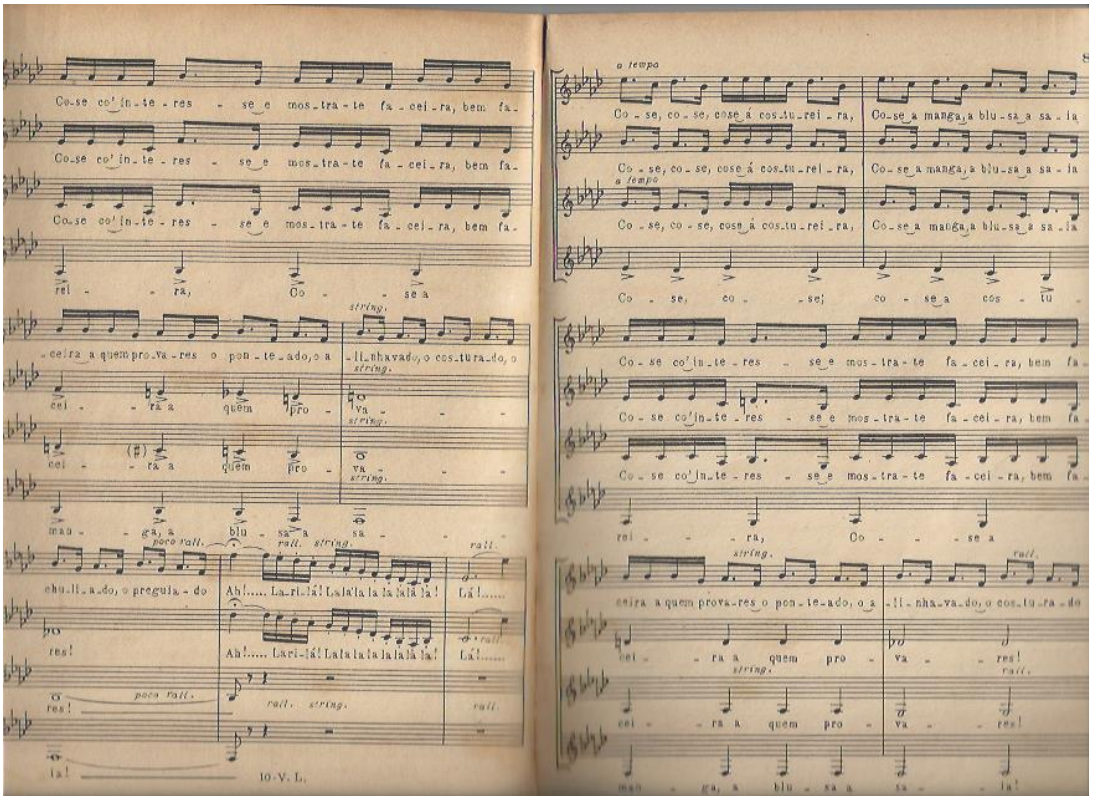


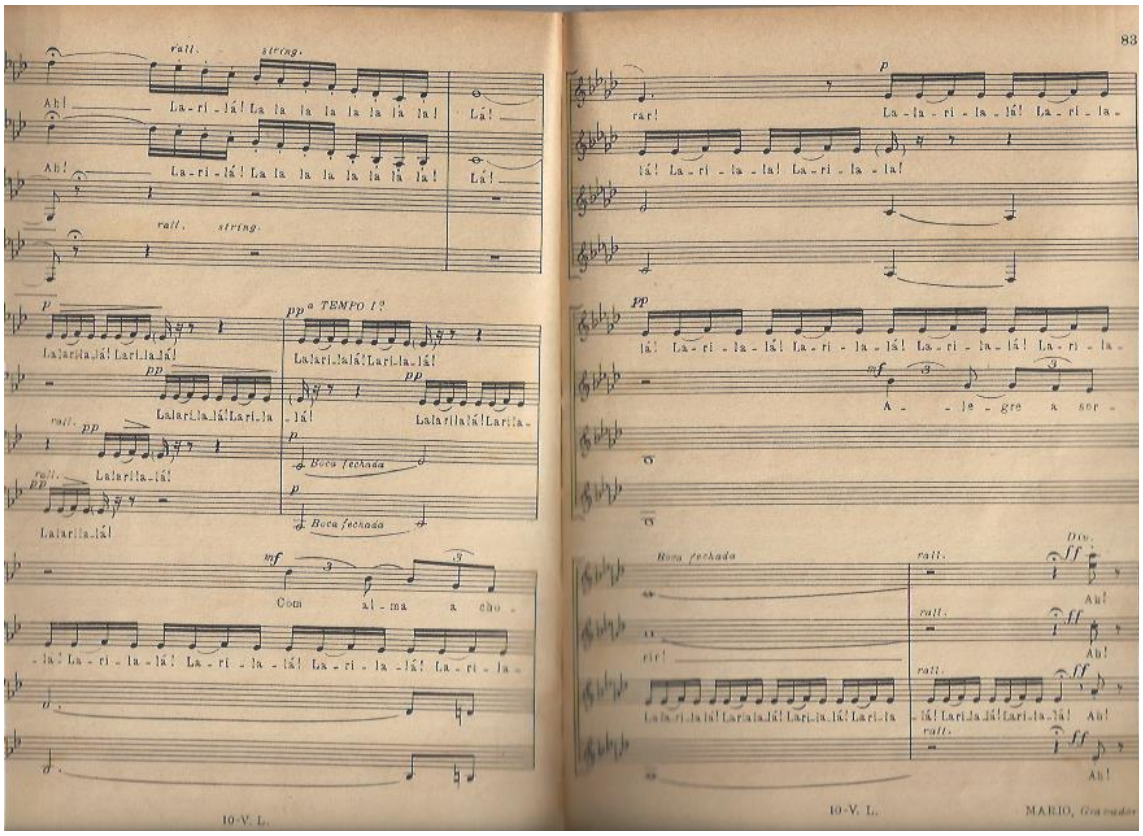

[103] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. 2º volume. Rio de Janeiro: Vitale, 1951. (p.74-83)

## As costureiras (continuação)



## As costureiras (continuação)



**O Ferreiro**[104]

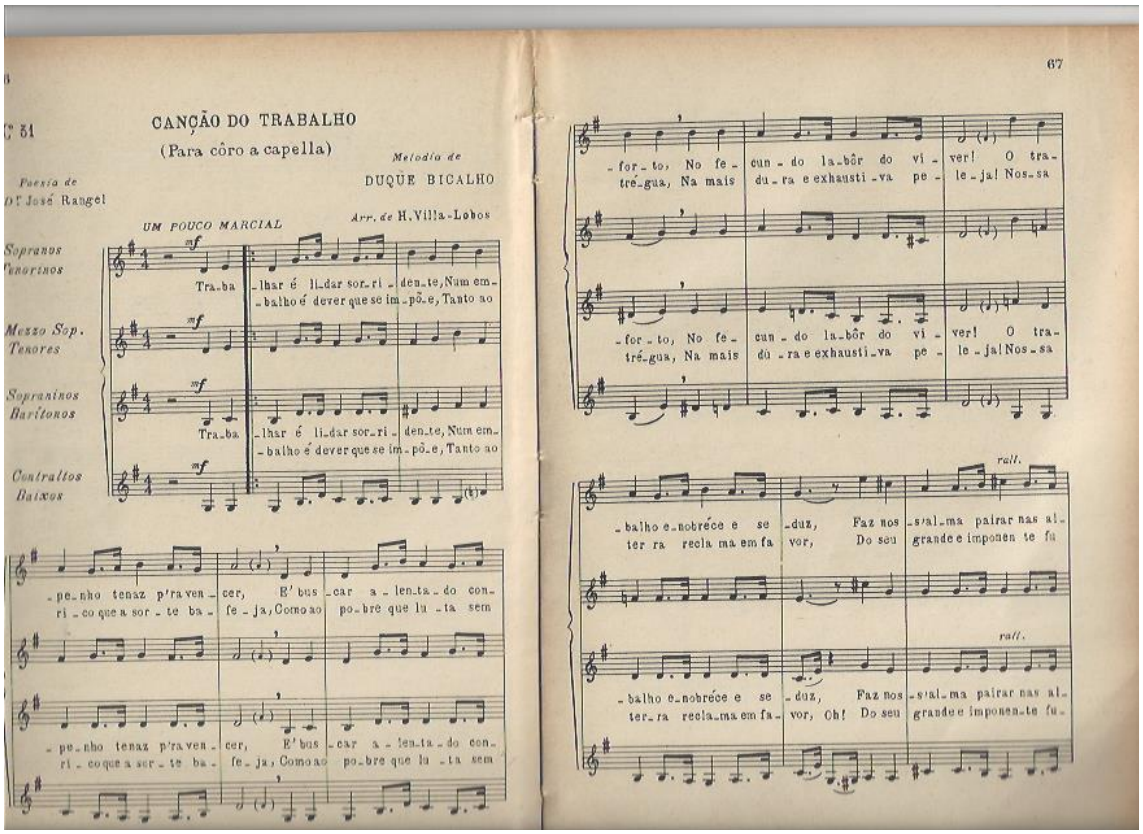
Sou ferreiro brasileiro!
Cada pancada "ten!"
Deste meu malho "ten!"
Tem um som forte, "ten!"
Voz do trabalho, "ten!"
E modelando um Brasil futuro!
Cada golpe é bem seguro!

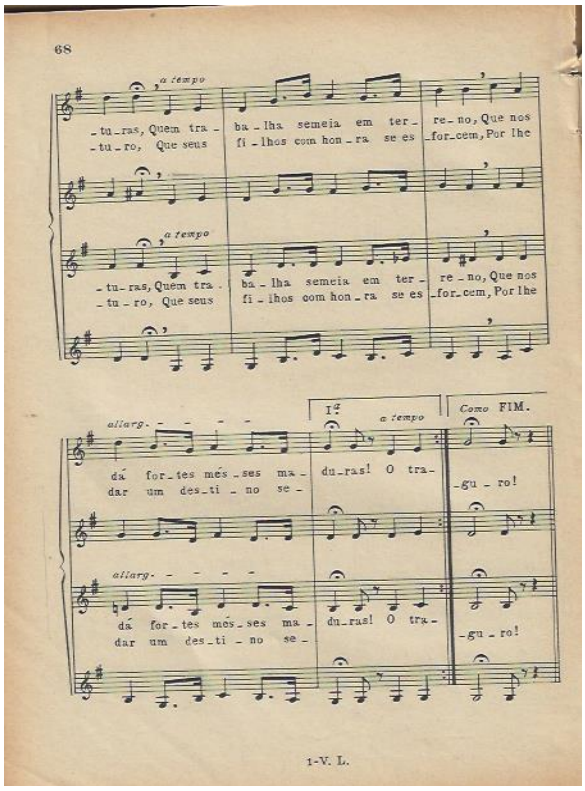
Sou ferreiro brasileiro!
Na côr da brasa tem!
Destes braseiros, "ten!"
Teu nome a raça, tem!
Dos brasileiros, tem!

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!

[104] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 8 -9)

## Canção do Trabalho[105]




[105] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 66-68)

**Cantar para viver** [106]

Brasil!
Teu povo é forte.
Como é grande a tua terra.
Brasil!
Em tuas grandes matas verdes,
Canta a passarada
Em gorjeios mil!

Queremos com alegria
Do trabalho e do saber,
Saudar,
O céu, nossa linda terra,
Nosso verde mar,
Queremos com prazer cantar.

As nossas praias brancas,
Que as ondas vêm beijar,
Lembram os homens fortes,
Que vivem a pescar.
Cantar é saber
Viver pelo Brasil,
Para ensinar ao povo varonil
Que esta terra forte
Há de ser nossa até morrer,
Porque nos viu nascer!

[106] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 38-39)

**Canção do Operário Brasileiro**[107]

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!

[107] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 64-65)

**Esperança da Mãe Pobre**[108]

Sobre um pensamento de Lygia P. Leite

Lá lá lá lá lá! Lá! Lá lá lá lá lá! Lá!
Plá! Plá! Plá! Plá! Plá! Plá!

Segue meu filhinho
Segue bem contente
a caminho da Escola
e levando na sacola
o livrinho p'ra estudar

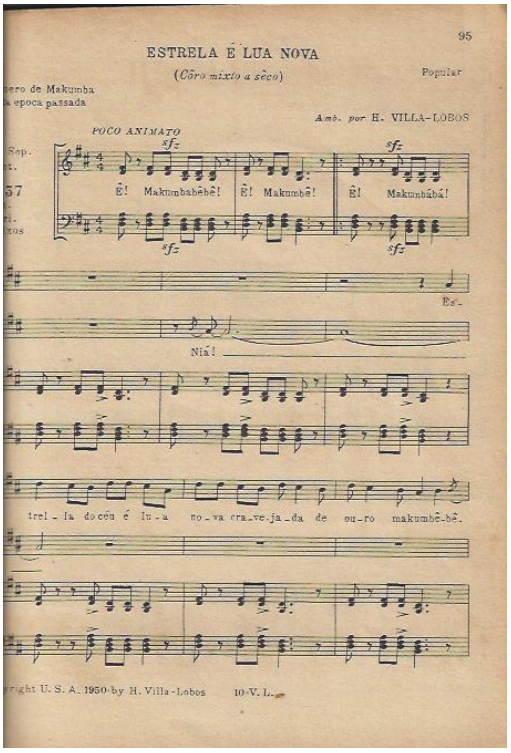
Segue bem alegre
querido filho meu
Por que eu fico a trabalhar

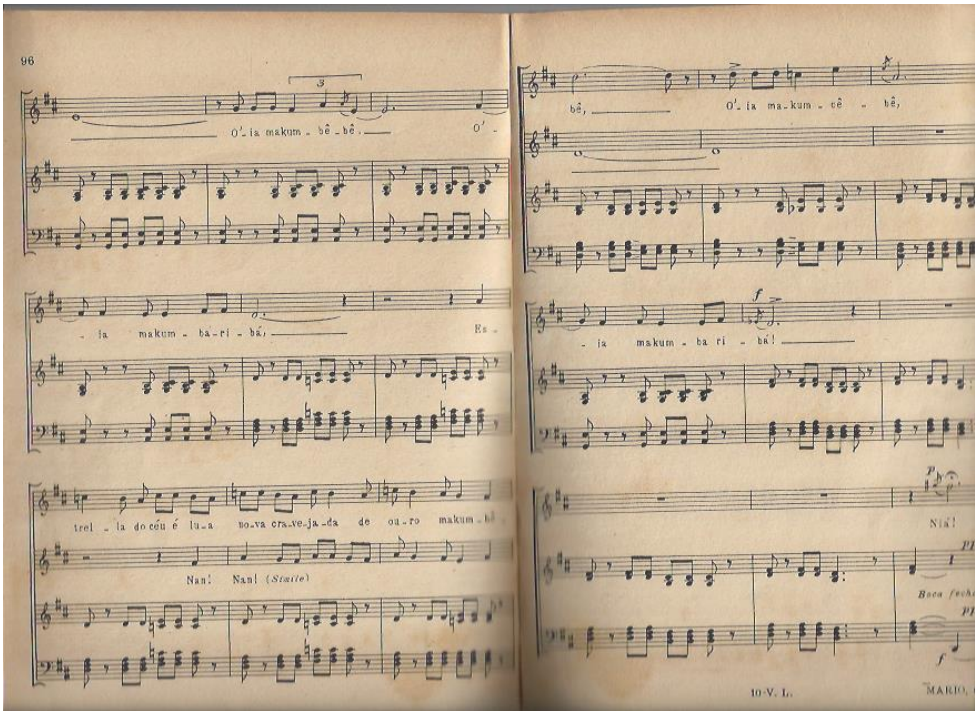
Segue meu filhinho
Segue bem contente
que o teu pae foi trabalhar
e eu canto esta cantiga
p'ro trabalho amenizar

Segue meu filhinho
alegre a cantar
Por que eu fico a te esperar

[108] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1951. 2.º volume (p. 12-13)

## Estrela é Lua Nova[109]




[109] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1951. 2.º volume (p. 95-97)

**Nozani-ná**[110]

(Canto dos Índios Parecis)

Nozani-ná Ôrekuá Kuá Kazaêtê, êtê
Nozani-ná Ôrekuá Kuá
Nozani-ná têrahau ra hau
Oloniti niti
Notêrahau kozeto zá toza
Notêrá terá
Kená kiá Kiá
Nêêêná, êná
Uá lalô, lalô
Giráhalô halo
Uai!

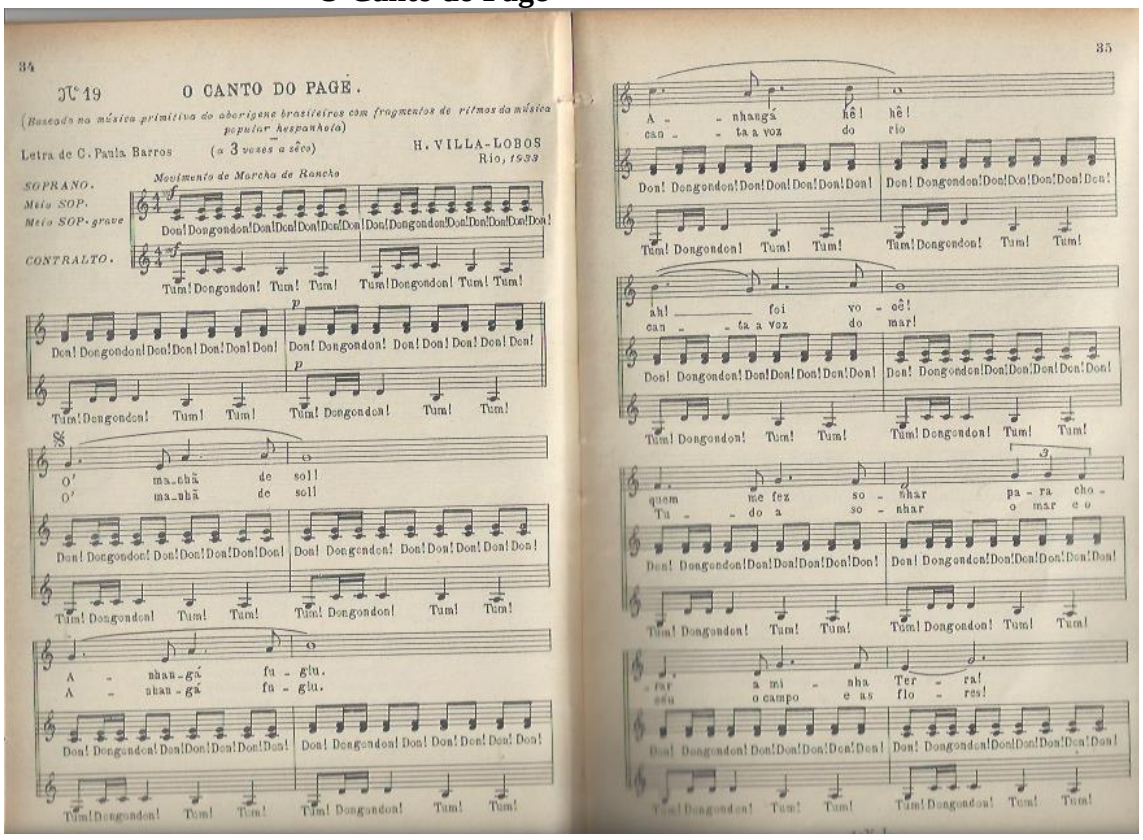
[110] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 69)

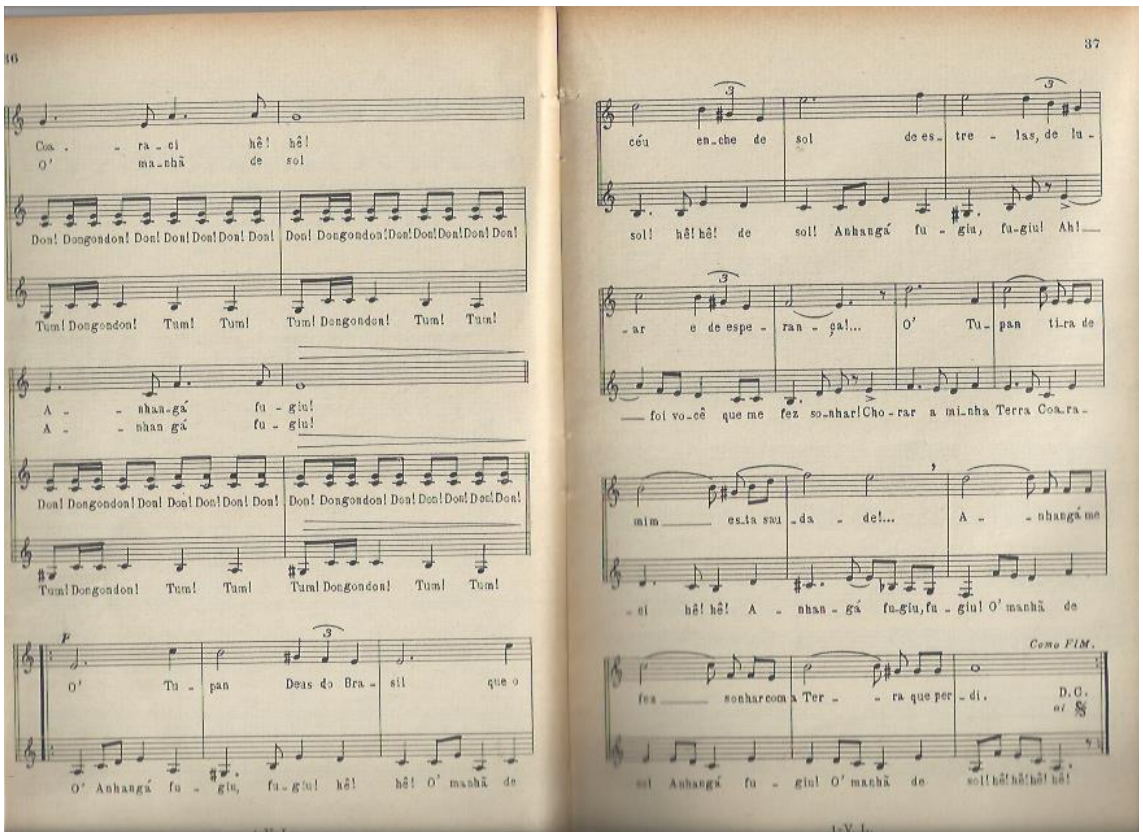
## Cantos do Cairé[111]

Pecaçutinga uié!
Pecaçutinga uié!
Ururene apé!
Yurupé, yané!
Yara, Tupanarenundé!
Yané!
Yara, Tupanarenundé!

[111]VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1951. 2.º volume (p. 37)

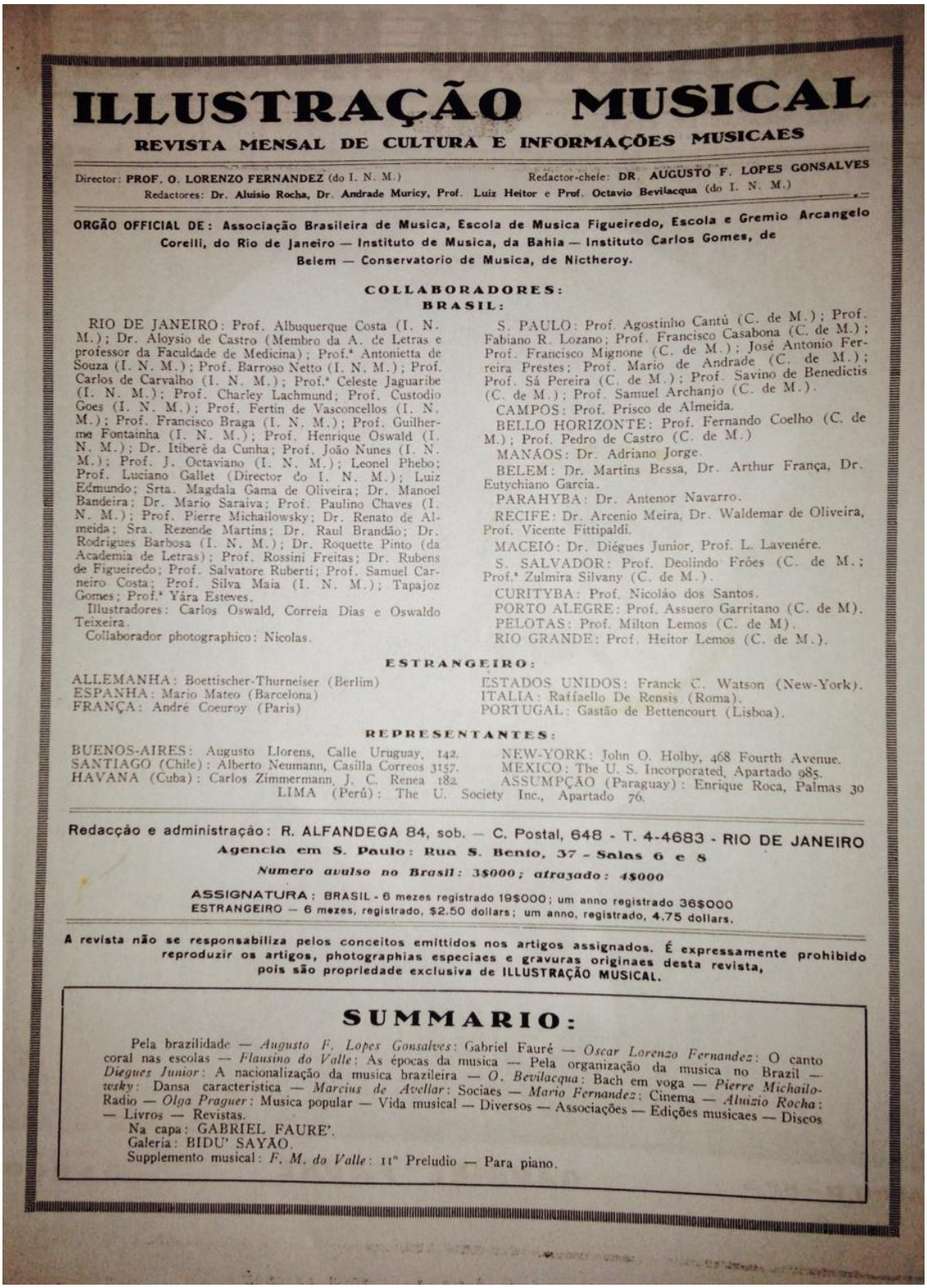
## O Canto do Pagé[112]




[112] VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro, 1940. 1.º volume (p. 34-37)

**ANEXO B** – Illustração musical[113]



# ILLUSTRAÇÃO MUSICAL

**REVISTA MENSAL DE CULTURA E INFORMAÇÕES MUSICAES**

Director: **PROF. O. LORENZO FERNANDEZ** (do I. N. M.) Redactor-chefe: **DR. AUGUSTO F. LOPES GONSALVES**
Redactores: **Dr. Aluisio Rocha, Dr. Andrade Muricy, Prof. Luiz Heitor e Prof. Octavio Bevilacqua** (do I. N. M.)

**ORGÃO OFFICIAL DE: Associação Brasileira de Musica, Escola de Musica Figueiredo, Escola e Gremio Arcangelo Corelli, do Rio de Janeiro — Instituto de Musica, da Bahia — Instituto Carlos Gomes, de Belem — Conservatorio de Musica, de Nictheroy.**

**COLLABORADORES:**

**BRASIL:**

RIO DE JANEIRO: Prof. Albuquerque Costa (I. N. M.); Dr. Aloysio de Castro (Membro da A. de Letras e professor da Faculdade de Medicina); Prof.ª Antonietta de Souza (I. N. M.); Prof. Barroso Netto (I. N. M.); Prof. Carlos de Carvalho (I. N. M.); Prof.ª Celeste Jaguaribe (I. N. M.); Prof. Charley Lachmund; Prof. Custodio Goes (I. N. M.); Prof. Fertin de Vasconcellos (I. N. M.); Prof. Francisco Braga (I. N. M.); Prof. Guilherme Fontainha (I. N. M.); Prof. Henrique Oswald (I. N. M.); Dr. Itiberê da Cunha; Prof. João Nunes (I. N. M.); Prof. J. Octaviano (I. N. M.); Leonel Phebo; Prof. Luciano Gallet (Director do I. N. M.); Luiz Edmundo; Srta. Magdala Gama de Oliveira; Dr. Manoel Bandeira; Dr. Mario Saraiva; Prof. Paulino Chaves (I. N. M.); Prof. Pierre Michailowsky; Dr. Renato de Almeida; Sra. Rezende Martins; Dr. Raul Brandão; Dr. Rodrigues Barbosa (I. N. M.); Dr. Roquette Pinto (da Academia de Letras); Prof. Rossini Freitas; Dr. Rubens de Figueiredo; Prof. Salvatore Ruberti; Prof. Samuel Carneiro Costa; Prof. Silva Maia (I. N. M.); Tapajoz Gomes; Prof.ª Yára Esteves.
Illustradores: Carlos Oswald, Correia Dias e Oswaldo Teixeira.
Collaborador photographico: Nicolas.

S. PAULO: Prof. Agostinho Cantú (C. de M.); Prof. Fabiano R. Lozano; Prof. Francisco Casabona (C. de M.); Prof. Francisco Mignone (C. de M.); José Antonio Ferreira Prestes; Prof. Mario de Andrade (C. de M.); Prof. Sá Pereira (C. de M.); Prof. Savino de Benedictis (C. de M.); Prof. Samuel Archanjo (C. de M.).
CAMPOS: Prof. Prisco de Almeida.
BELLO HORIZONTE: Prof. Fernando Coelho (C. de M.); Prof. Pedro de Castro (C. de M.)
MANÁOS: Dr. Adriano Jorge.
BELEM: Dr. Martins Bessa, Dr. Arthur França, Dr. Eutychiano Garcia.
PARAHYBA: Dr. Antenor Navarro.
RECIFE: Dr. Arcenio Meira, Dr. Waldemar de Oliveira, Prof. Vicente Fittipaldi.
MACEIÓ: Dr. Diégues Junior, Prof. L. Lavenére.
S. SALVADOR: Prof. Deolindo Fróes (C. de M.; Prof.ª Zulmira Silvany (C. de M.).
CURITYBA: Prof. Nicolão dos Santos.
PORTO ALEGRE: Prof. Assuero Garritano (C. de M).
PELOTAS: Prof. Milton Lemos (C. de M).
RIO GRANDE: Prof. Heitor Lemos (C. de M.).

**ESTRANGEIRO:**

ALLEMANHA: Boettischer-Thurneiser (Berlim)
ESPANHA: Mario Mateo (Barcelona)
FRANÇA: André Coeuroy (Paris)
ESTADOS UNIDOS: Franck C. Watson (New-York).
ITALIA: Raffaello De Rensis (Roma).
PORTUGAL: Gastão de Bettencourt (Lisboa).

**REPRESENTANTES:**

BUENOS-AIRES: Augusto Llorens, Calle Uruguay, 142.
SANTIAGO (Chile): Alberto Neumann, Casilla Correos 3157.
HAVANA (Cuba): Carlos Zimmermann, J. C. Renea 182.
NEW-YORK: John O. Holby, 468 Fourth Avenue.
MEXICO: The U. S. Incorporated, Apartado 985.
ASSUMPÇÃO (Paraguay): Enrique Roca, Palmas 30
LIMA (Perú): The U. Society Inc., Apartado 76.

Redacção e administração: R. ALFANDEGA 84, sob. — C. Postal, 648 - T. 4-4683 - RIO DE JANEIRO
**Agencia em S. Paulo: Rua S. Bento, 37 - Salas 6 e 8**
***Numero avulso no Brasil: 3$000; atrasado: 4$000***
ASSIGNATURA: BRASIL - 6 mezes registrado 19$000; um anno registrado 36$000
ESTRANGEIRO — 6 mezes, registrado, $2.50 dollars; um anno, registrado, 4.75 dollars.

**A revista não se responsabiliza pelos conceitos emittidos nos artigos assignados. É expressamente prohibido reproduzir os artigos, photographias especiaes e gravuras originaes desta revista, pois são propriedade exclusiva de ILLUSTRAÇÃO MUSICAL.**

## SUMMARIO:

Pela brazilidade — *Augusto F. Lopes Gonsalves*: Gabriel Fauré — *Oscar Lorenzo Fernandez*: O canto coral nas escolas — *Flausino do Valle*: As épocas da musica — Pela organização da musica no Brazil — *Diegues Junior*: A nacionalização da musica brazileira — *O. Bevilacqua*: Bach em voga — *Pierre Michailowsky*: Dansa caracteristica — *Marcius de Avellar*: Sociaes — *Mario Fernandez*: Cinema — *Aluizio Rocha*: Radio — *Olga Praguer*: Musica popular — Vida musical — Diversos — Associações — Edições musicaes — Discos — Livros — Revistas.
Na capa: GABRIEL FAURE'.
Galeria: BIDU' SAYÃO.
Supplemento musical: *F. M. do Valle*: 11º Preludio — Para piano.

[113] Expediente da Revista Illustração Musical Ano II – Número 3, março de 1930.