

Transmissão musical de folclore na obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos

Fabiano Lemos Pereira
UERJ/DOCTORADO/PPFH
SIMPOM: Música e educação
contato@fabianolemos.com.br

Resumo: A obra pedagógica de Villa-Lobos calcada no canto orfeônico teve início na década de 1930 no Rio de Janeiro e representou uma política pública em educação, principalmente durante a era Vargas. Embora o projeto educacional de Villa-Lobos não tenha recursos metodológicos explícitos, a produção de um material didático baseado nos ideais do canto orfeônico encontra confluência com outras autoridades pedagógicas em ensino de música no Brasil e no exterior. Como repertório, além de músicas eruditas europeias, Villa-Lobos se utilizou do folclore nacional como fonte para a construção do material didático, transmitido através de partituras. O uso do folclore na música de concerto ocorre na obra de Villa-Lobos e de outros compositores aliados a Mário de Andrade, aplicando o uso de temas folclóricos em meio a técnicas orquestrais polifônicas. A opção pela forma de transmissão através da partitura é um caminho sistematizado em seu material didático que merece uma reflexão sobre as diversas formas de transmissão musical, tanto na década de 30 quanto nos dias atuais. Se por um lado a opção por uma cultura escrita pode ser um instrumento de limitação e dominação cultural, por outro lado a cultura escrita pode vir adicionar elementos à cultura oral. A transcrição de músicas folclóricas para a partitura, conforme usado por Villa-Lobos, é uma forma de adaptação não isocrônica ao padrão rítmico e de afinação europeu. O presente artigo propõe uma reflexão desses fatores atrelado a música popular urbana da atualidade, uma vez que a música eletrônica popular propõe um retorno à não isocronia existente nas músicas folclóricas ao redor do mundo.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Canto orfeônico; Transmissão musical; Folclore.

Folk Music Transmission in the Pedagogical Work of Heitor Villa-Lobos

Abstract: The pedagogical work of Villa-Lobos based in choral singing began in the 1930s in Rio de Janeiro and represented a public policy in education, particularly during the Vargas era. Although the educational project of Villa-Lobos has no explicit methodological resources, the production of teaching materials based on the ideals of choral singing is confluence with other educational authorities in music education in Brazil and around the world. About repertoire, as well as European classical music, Villa-Lobos was used the national folklore as a source for the construction of teaching materials, transmitted through music. The use of folklore in concert music is the work of Villa-Lobos and other composers allies to Mario de Andrade, applying the use of folk themes amid polyphonic orchestral techniques. The choice of mode of transmission through the sheet music is a way systematic in its teaching materials that deserves reflection on the various forms of musical transmission, both in the 30s as today. On the one hand the choice of a culture writing can be a limiting

instrument and cultural domination on the other hand writing culture can come add elements to the oral culture. Transcription of folk songs for the score, as used by Villa-Lobos, is a form of adaptation not isochronous the rhythmic pattern and European tuning. This article proposes a reflection of these factors linked to urban popular music of today, since the popular electronic music proposes a return to isocronia not existing in folk music around the world.

Keywords: Villa-Lobos; Choral singing; Music transmission; Folklore.

1. Introdução

O canto orfeônico foi uma disciplina implementada nas escolas entre as décadas de 30 e 70 do século XX e teve Villa-Lobos como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Além de diretor, o compositor também construiu um material didático a ser aplicado em cursos para formação de professores e como livros didáticos para alunos dessas escolas.

O objetivo dessa disciplina foi desenvolver o civismo, educação artística e noções de disciplina, além de educar as massas através da música, afim de elevar o senso artístico do povo, e como resultado, produzir adultos alfabetizados musicalmente.

Com o advento do modernismo, começa a ocorrer uma preocupação com o ensino de música para as massas, principalmente da música folclórica. Villa-Lobos e Mario de Andrade foram os principais impulsionadores do movimento do modernismo na música, que acabaram por vislumbrar a cadeira de Folclore e História do Brasil no currículo da escola nacional de música.

O presente artigo usa a pesquisa bibliográfica como metodologia e busca autores da Música – Educação Musical e Musicologia – e das Ciências Sociais como referência. Inicialmente, estuda-se a obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos e a legislação vigente durante o período áureo de sua execução. A seguir, realiza-se um estudo sobre a transmissão musical no folclore e seu reflexo na obra. Por fim, conclui-se o artigo.

2. A obra pedagógica de Villa-Lobos

A prática de ensino de música no Brasil foi trazida inicialmente pelos jesuítas e posteriormente através das igrejas. Após a construção do primeiros teatros, foi fundado por Francisco Manuel da Silva o Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1841. Posteriormente nomeado Escola Nacional de Música, atualmente o prédio abriga a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A Música como conteúdo ou componente curricular formal aparece a primeira vez no Brasil no artigo 47 do decreto 1.331-A. “O ensino primário nas escolas publicas compreende : (...) Póde comprehender tambem: (...) A geometria elementar, agrimensura, desenho linear, noções de musica e exercicios de canto, (...)”. (BRASIL, 1854, grifo nosso). Tal decreto instituiu a reforma no ensino primário e secundário do município da corte. O termo “pode” dá a música um caráter secundário de importância, mas o coloca em evidência. Em outros locais fora da capital não encontramos relatos de como ocorria o ensino formal de Música.

Com o decreto 981 de 1890, os conteúdos explicitados deixam de ser genéricos e passam a ser mais específicos e ter maior aproximação com o modelo de conservatório: “Conhecimento e leitura das notas. [...] Conhecimento das notas, compassos, claves. [...] Primeiros exercicios de solfejo. [...] Exercicios de solfejo. Dictados [...]” (BRASIL, 1890). Estas, dentro do curso elementar, médio e superior instituídos. Ainda, no artigo 28, “Cada um dos estabelecimentos [de ensino] terá os seguintes professores: 1 de desenho; 1 de gymnastica, evoluções militares esgrima; 1 de musica.” (op. cit., 1890).

A partir do artigo 3º do decreto no 19.890, de 18 de abril de 1931 (BRASIL, 1931), torna-se obrigatório o ensino de música sob forma de “canto orfeônico” como disciplina entre a 1ª e 3ª série do escolas do ensino secundário, posteriormente ampliada pelo decreto 24.794, de 14 de Julho de 1934 (BRASIL, 1934). Além de ampliar tal oferta ao ensino primário e a todas as escolas ligadas ao Ministério da Educação e Saúde Pública, deixando opcional ao estabelecimento de ensino superior, commercial e “outros”, pela primeira vez o artigo menciona “O ensino do Canto Orpheonico **em todo o paiz** obedecerá a normas estabelecidas pelo Governo Federal” (BRASIL, 1934, grifo nosso), tendo uma visão ampliada ao território nacional.

Santos (2012) aponta que nas reformas republicanas da instrução pública em São Paulo (1910-20) já havia a prática do Canto Orfeônico, tendo em outros personagens o seu início. A autora ainda destaca uma semelhança com Zoltán Kodaly, uma vez que sua premissa consistia em cantar a música de sua própria terra.

Villa-Lobos não elaborou uma metodologia ou um sistema de educação musical. No entanto, elaborou um programa de música detalhado e seu guia prático para seu uso como material didático para os alunos e dois volumes de solfejos e canto orfeônicos como orientações aos professores. Santos (2012, p. 183) destaca que outros programas de canto orfeônico foram elaborados por outros músicos no Rio de Janeiro e São Paulo.

A política pública estabelecida por Getúlio Vargas teve como escola de formação de professores a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) sob o comando

de Heitor Villa-Lobos, que chegou a escrever um guia prático como material didático, ministrar algumas aulas e reger coros de estudantes em eventos oficiais. Durante o estado novo, em 1942, foi criado o Conservatório Brasileiro de Canto Orfeônico para complementar tal formação. A disciplina “Canto Orfeônico” tinha como diretriz pedagógica o civismo, a disciplina e a educação artística.

Embora Villa-Lobos fosse compositor, em sua visão de educação musical não havia uma preocupação latente com o aluno compor pró-ativamente, como ocorreu posteriormente com as oficinas de música. Tal papel ficou reservado ao próprio Villa-Lobos na criação de seus métodos. Mas cabe observar que o compositor cria um processo peculiar, destacada por Paz (2000, p. 22, 266) como “melodia das montanhas”. Tal processo implica em delinear o contorno gráfico sobre uma folha de papel quadriculado, com a altura na vertical e duração na horizontal, muito semelhante ao *piano rool*¹ utilizado atualmente em softwares sequenciadores MIDI, que são utilizados inclusive como jogo eletrônico.

Interessante observar que décadas depois, em 1986, Murray Schafer (1991, p. 257-259) ao abordar sobre a paisagem sonora discorre sobre o canto à vista, no entanto, associando objetos por ordem de grandeza a intervalos determinados. Não encontramos nenhum documento ou artigo que aponte que Villa-Lobos influenciou Schafer, uma vez que por questões de dominação econômica geralmente o que ocorre é o contrário: um movimento de educação musical surge na Europa ou Estados Unidos e repercute no restante do mundo, mas dificilmente surge na América Latina sem influências externas. Tais ideias no Brasil tiveram repercussão em Hans Joachim Koellreutter.

Ao analisarmos as características didáticas do material pedagógico de Villa-Lobos e compararmos com outros educadores musicais do século XX (MATEIRO, ILARI, 2012; PAZ, 2000), outras semelhanças encontradas foram as palavras rítmicas – ou silabação mnemônica – semelhantes a Gazzi da Sá e Kodaly, a solmização derivada do ensino de solfejo francês com nomes grafados em letras minúsculas e o *manosolfa*, ambos utilizados por Zoltán Kodaly.

Horta (1987) descreve que ao Villa-Lobos assumir a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) e dirigir as grandes concentrações do coro orfeônico, tal integração com a realidade nacional leva o compositor a se inspirar em J. S. Bach e compor as *Bachianas Brasileiras*, implicando em sua fase neoclassicista, que ocorreu na década de 30.

¹ Sequenciadores como Sonar, Pro Tools e Logic Pro possuem um editor MIDI para gravações. O *piano rool* utiliza de um gráfico através das notas do piano do grave para o agudo, com a barra vertical para indicação da duração de tempo e a horizontal para as alturas.

3. Transmissão da cultura popular e o folclore de Villa-Lobos

Villa-Lobos em sua fase neoclassicista diz considerar Bach “fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais populares de todos os países, intermediária de todos os povos” (NEVES, 1981, p. 53).

Segundo Horta (1987), para Villa-Lobos não significava apenas trazer o “retorno ao Bach” do neoclassicismo europeu, mas “estabelecer uma conversa entre as duas grandes matrizes musicais: a música de Bach, de estabelecer uma conversa entre as suas duas grandes matrizes *muaisi*: a música de Bach e a dos ‘chorões’”. (HORTA, 1987, p. 69).

Burke (2010) classifica os transmissores da cultura popular entre os profissionais e os amadores ou semiprofissionais. Os amadores eram especialistas em tempo parcial, tinham outra atividade e podiam tirar uma renda complementar ao tocarem, cantarem ou curarem. O autor comenta que só há relatos desses músicos populares quando havia tentativas de regulamentação, como ocorreu na Suécia do século XVII e XVIII e na Suíça francesa com os menestréis – em ambos os casos, eram artistas em tempo parcial, sendo paralelamente criados, carpinteiros, pedreiros, alfaiates ou sapateiros.

O folclore é hoje considerado uma disciplina fundamental para a educação da infância e da cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima (Villa-Lobos apud ÁVILA, 2010, p. 26.)

No entanto, a forma de uso do folclore em meio a peças orquestrais pode gerar críticas e controvérsias

Esta tendência a isolar do folclore brasileiro os elementos de origem indígena e negra é o reflexo de má compreensão do desejo de libertar-se da pesada influência colonialista europeia. Não se pode esquecer que boa parte do substrato do populário brasileiro é europeu. Por isto mesmo, Mário de Andrade sabe que não se pode simplesmente recusar a Europa, nem no que se refere à sua influência sobre o folclore brasileiro, nem no que toca à técnica composicional. E ele diz: ‘A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa’. (NEVES, 1981.)

O folclore Brasileiro foi bastante empregado de forma polifônica não somente por Villa-Lobos, mas principalmente pelos nacionalistas seguidores de Mário de Andrade: Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieiri.

Tal projeto pedagógico de Villa-lobos tinha, desde o início, a transmissão através da partitura musical tradicional. Logo, havia um objetivo de aprendizagem da leitura e escrita musical nas escolas como um produto final.

Burke (2010) relata que na Europa a partir do século XVI, com o surgimento do livro impresso, houve uma preocupação pelos reformadores da educação quanto a aprendizagem da leitura pelos camponeses, sendo difícil chegar os livros a esses locais – a não ser por mascates, que vendiam materiais impressos em papéis de baixa qualidade para que os camponeses tivessem dinheiro para os comprar, podendo o idioma ou a linguagem rebuscada ser um empecilho para a leitura. O autor ainda relata que esses materiais foram importantes para a cultura popular tradicional e cita como exemplo autores de canções e histórias, que antes se apresentavam oralmente ao público e com os livros outros intérpretes passaram a fazer esse papel, acarretando em uma divisão de trabalho.

Ao analisarmos a função da escrita em uma cultura popular, temos sempre uma dualidade: ao mesmo tempo que a escola é um projeto ideológico da elite e impõe um arbitrário cultural privilegiando as classes dominantes (BOURDIEU; PASSERON, 2008), a escrita ajuda a preservar uma cultura e propagar por gerações. Nesse sentido, “As transformações culturais, tanto neste como em outros casos, eram mais ‘aditivas’ do que ‘substitutivas’.” (BURKE, 2010, p. 431.)

No entanto, se nas histórias e poesia a escrita é realizada em seu idioma sem grandes dificuldades de manutenção, na música a partitura oriunda da Europa tem serventia para a música nesses moldes, no qual a afinação e quadratura rítmica diferente àquela feita na Europa precisam estar presentes. Com isso, as músicas folclóricas de outros países que não se encaixavam nesse padrão havia dificuldade de transcrição, uma vez que não se encaixavam nesses padrões, como a Índia, Mongólia, e músicas de origem africana, como é o caso do Brasil.

Cabe atentar que na década de 30 quando o canto orfeônico foi implementado, os fonogramas existiam como preservação da cultura musical há apenas cerca de 30 anos e concentrado na capital federal através da gravadora Casas Edison. Toda a memória anterior do folclore era oriunda de transmissão oral ou de partituras adaptadas, muitas vezes harmonizadas para piano com harmonias de influência de Chopin. Sandroni (2001) discorre sobre o ritmo contramétrico e as pulsações isócronas acarretaria no paradigma dos tresillos do samba, gerando a síncope característica desse gênero.

Tal contrametricidade oriunda dos batuques africanos não foram em sua gênese baseada no padrão métrico europeu e ao transcrever os Lundus, modinhas, Tangos brasileiros,

maxixes e sambas para a partitura, os europeus que dominavam a notação musical adaptaram os sons tocados para sua métrica em forma de síncope, cabendo ao intérprete das partituras executar a informação de forma distinta da intenção original dos grupos que praticavam as músicas, “metrificando” esses ritmos.

Considerações finais

De forma análoga aos *tresillos* (SANDRONI, 2001) metrificados dos ritmos africanos escritos na pauta e dos autores de canções que escreveram suas letras sem que ter controle do que os intérpretes fariam com tal conteúdo, ao analisarmos algumas peças folclóricas contidas na obra pedagógica de Villa-Lobos (ÁVILA, 2010), constatamos que muitas partituras apresentaram inúmeras síncopes oriundas do canto folclórico brasileiro. Com isso, cabe indagar se tais síncopes isócronas e afinações padronizadas, de fato, se faziam presentes no canto original e se sua possível modificação não iria implicar uma desestilização do folclore.

Cabe ainda atentar que se a isocronia rítmica permaneceu na música erudita europeia e música popular urbana brasileira desde o período barroco, nas últimas décadas a música popular eletrônica vem, de certa forma, quebrando esse paradigma através das tecnologias de áudio. Carvalho (1999, p. 72-73) aponta que na música popular eletrônica, através da figura do DJ, há uma intenção desconstrutivamente sobre o ritmo isócrono de forma a improvisar beats e pés métricos surpreendentes e em constante mutação. Isso gera um retorno aos costumes de tradições não ocidentais.

Além disso, a transmissão aural se faz cada vez mais presente como forma de aprendizado musical e como forma de ouvir música. Em termos de material didático dos grandes autores da educação musical brasileira, há uma produção bibliográfica significativa sobre crítica metodológica, mas pouco se produz sobre material multimídia com inovações de novos usos dos métodos brasileiros, incluindo a obra pedagógica de Villa-Lobos ou mesmo materiais folclóricos com finalidades didática.

Embora a obra de Villa-Lobos possa não ser muito utilizada nas escolas atualmente, o legado que o canto orfeônico deixou para o Brasil foi o primeiro e único projeto de ensino de música em massa. O folclore como cultura popular influenciou a construção do repertório pedagógico, mas os famosos chôros de Villa-Lobos não teve influência nesse material, uma vez que a música popular urbana não fazia parte deste material.

Schwarz (1987) aponta uma cultura popular urbana como “nacional por subtração” e discute o que de fato veio de fora e o que fora criado no Brasil. Dessa ideia, embora o folclore seja limitado pela transmissão oral e tenha tido influência estrangeira, se torna importante tal preservação, levando em consideração os desvios de comunicação que possa ter ocorrido, é algo importante a ser preservado, e nesse sentido, Villa-Lobos contemplou em seu material tal preservação cultural que fora transmitida através da leitura de partitura.

Referências bibliográficas

ÁVILA, Marli Batista. *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: Uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil*. 2010. 381p. Programa de pós-graduação em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. *A reprodução: Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRASIL. Poder Executivo. *Decreto nº 1.152, de 17 de fevereiro de 1854*. Approva o Regulamento para a reforma do ensino primário e secundário no Município da Corte. Coleção das Leis do Império do Brasil, Rio de Janeiro, tomo 17, parte 2a, seção 12a, 17 fev. 1854. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1331-a-17-fevereiro-1854-590146-publicacaooriginal-115292-pe.html>>. Acesso em 01 ago. 2015.

_____. Presidência da República. *Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931*. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Rio de Janeiro, 1931. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-141245-pe.html>>. Acesso em 02 ago. 2015.

_____. Senado Federal. *Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934*. Cria, no Ministério da Educação e Saúde Pública, sem aumento de despesa, a Inspeção Geral do Ensino Emendativo, dispõe sobre o Ensino do Canto Orfeônico, e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24794-14-julho-1934-515847-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 02 ago. 2015.

_____. Senado Federal. *Decreto nº 981, de 8 de novembro de 1890*. Approva o regulamento da instrução primária e secundária do Distrito Federal. Rio de Janeiro, 1890. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-981-8-novembro-1890-515376-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 01 ago. 2015.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, José Jorge. *Transformações na sensibilidade musical contemporânea*. Horizontes antropológicos: Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MATEIRO, Teresa. ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. (Org.). Curitiba: InterSaberes, 2012.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologias e tendências*. Brasília: editora MusiMed, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

SANTOS, Marcia Regina Simão. Educação musical, educação artística, arte-educação e música na escola básica no Brasil: trajetórias de pensamento e prática. in: SANTOS, Marcia Regina Simão (Org.). *Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 2ª ed.