

O Brasil em pauta:

Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico (1920-1945)

Carla Delgado de Souza

Todos os povos fortes devem saber cantar em coro – dizia-se. Somente a Educação resolverá os problemas brasileiros. O canto orfeônico, praticado na infância e propagado pelas crianças em seus lares dará gerações renovadas na disciplina, nos hábitos de vida social, homens e mulheres que saibam, pelo bem da terra, cantando trabalhar e por ela cantando dar a vida. Nenhum argumento de sentido patriótico ou sentimental foi esquecido. VILLA-LOBOS, H; 1970, vol. 05, p. 94

A música é uma manifestação artística repleta de significados sociais, sendo por isso comum o estudo das relações da arte dos sons com o transe religioso e com várias situações sociais de cunho ritualístico, bastante estudadas, sobretudo em contextos não-ocidentais do fazer musical. No entanto, também nas sociedades ocidentais a música possui um papel social fundamental, sobretudo para a construção e/ou afirmação de identidades culturais, como já argumentaram os trabalhos de Morelli (2000, 2009), Born & Hesmondhalgh (2000) e Bakke (2007).

Exemplo categórico dessa afirmação é a pedagogia musical do canto orfeônico que foi desenvolvida em momentos de consolidação nacional em vários países europeus (como a França, a Alemanha e a Espanha) durante o século XIX, bem como no Brasil e em demais países da América Latina na primeira metade do século XX. É importante ressaltar, de saída, que o canto orfeônico é uma pedagogia musical que foi desenvolvida primeiramente no contexto europeu e foi posteriormente adaptada aos contextos nacionais latino-americanos. A ligação bastante íntima que essa forma de aprendizado musical possui com os momentos de afirmação nacional e com a ideia de construção de símbolos que fossem capazes de conferir uma identidade nacional a um país é uma das

tônicas desse texto, que pretende também elucidar como o canto orfeônico praticado no Brasil esteve embebido na própria trajetória do compositor brasileiro, que já foi largamente estudada¹. Esse modelo de pedagogia musical tinha como objetivo promover a teatralização e a ritualização de vários símbolos nacionais, que estavam na época sendo construídos por meio de projetos pedagógico-sociais, com o intuito de criar uma comunidade sensível aos ideais patrióticos e à política nacionalista, em voga tanto na Europa do século XIX quanto no Brasil nos anos 1930. Projetos grandiosos, muitas vezes desenvolvidos em âmbito nacional, os processos de educação musical inspirados no modelo orfeônico contavam com grandes nomes da música erudita para sua coordenação e implantação.

É interessante notar que, em todos os casos de educação musical desenvolvidos na modernidade e em países do Ocidente, a figura do músico implementador e supervisor do projeto é fundamental: os próprios métodos de educação musical muitas vezes possuem seus nomes próprios — como pode ser inclusive observado a partir dos exemplos do método Orff (em homenagem ao compositor Carl Orff) e do método Kodály, desenvolvido pelo músico Zoltán Kodály. Com Villa-Lobos e o caso da pedagogia musical brasileira, essa identificação entre método de educação musical e seu implementador não foi menos importante. Como esse artigo irá mostrar, Heitor Villa-Lobos procurou fazer do canto orfeônico no Brasil uma de suas principais bandeiras e teve também uma posição bastante ativa e centralizadora na coordenação pedagógica, tanto no que se refere aos cursos formadores de professores, quanto na escrita e confecção de material pedagógico e até mesmo na propaganda ostensiva de sua prática pedagógica. Apesar de não podermos afirmar que Villa-Lobos tenha sido o inventor do canto orfeônico, ele aparece como o músico que adaptou, para o contexto nacional, o método de educação musical que já existia em vários países europeus. Contudo, apesar de o canto orfeônico ter sido implantado oficialmente por Villa-Lobos durante os anos 1930, o estudo de Gilioli (2003) evidencia como essa prática musical já era presente em São Paulo desde a década de 1910, sendo realizada de maneira extraoficial e pulverizada por outros educadores musicais, como João Baptista Julião² e Fabiano Lozano³. No

¹ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é sem dúvida alguma o compositor erudito brasileiro mais amplamente conhecido, tanto no Brasil como no exterior. Vários aspectos de sua extensa obra musical já foram estudados, sobretudo àqueles concernentes às características nacionalistas de suas composições. Como não

² João Baptista Julião (1886-1961) foi músico, compositor e regente de corais. Entusiasta do canto coral, começou a promover organizações orfeônicas no Estado de São Paulo já nos anos 1910. Com a oficialização do canto orfeônico no Brasil em 1932, especializou-se em canto orfeônico no Conservatório

entanto, a essa época, não havia uma política pública que fosse capaz de conferir o caráter civilizatório ou o teor nacionalista que embeveceriam essa pedagogia musical por completo durante a Era Vargas, muito menos de torná-la uma prática comum a todo o território nacional.

Em termos formais, canto orfeônico e canto coral são duas maneiras semelhantes de educação musical, uma vez que ambas são fundamentadas na prática coletiva de música vocal. No entanto essas práticas se diferenciam muito quanto aos objetivos que pretendem alcançar: enquanto o modelo orfeônico visa a promoção de valores éticos, morais e cívicos por meio de uma educação musical socializadora, o canto coral enfatiza o desenvolvimento artístico e musical, não possuindo, necessariamente, uma preocupação cívica tão acentuada (Fuks 1991; Clément 1989). Além disso, o canto orfeônico se mune de uma série de exercícios de respiração e de solfejo que lhes são próprios, não sendo comum seu uso nas formações corais como um todo. É o caso da *manossolfa* — espécie de solfejo mímico, no qual diferentes posicionamentos de mãos referenciam-se às diferentes notas musicais, que devem ser cantadas pelos orfeonistas.

Segundo Villa-Lobos, o canto orfeônico era extremamente importante para o Brasil por diversos motivos, entre eles a elevação do nível artístico nacional (por meio da formação de um público letrado em artes), o desenvolvimento da consciência cívica dos brasileiros e a consolidação da noção de disciplina, bastante importante para uma época ditatorial, em que qualquer contestação poderia ser interpretada como um gesto subversivo.

Vale lembrar que o importante papel político e pedagógico desempenhado por Villa-Lobos durante os anos 1930 não foi, de modo algum, isolado. Juntavam-se a ele uma série de intelectuais modernistas — como Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo de Mello e Souza e Candido Portinari, entre outros — que colocaram em prática os ideais estéticos nacionalistas gestados durante a Semana de Arte Moderna de 1922 (Candido, 1982). De fato, uma série de artistas e intelectuais compuseram a nata da gerência política dos principais projetos pedagógicos da Era Vargas, fato que auxiliou em muito a governabilidade de Getúlio nos anos 1930 (Miceli 1979). Nessa época, tanto a

Nacional de Canto Orfeônico, sendo aluno de Villa-Lobos. Foi o primeiro professor oficialmente formado para ministrar a disciplina canto orfeônico em escolas primárias e secundaristas do Brasil.

² Fabiano Lozano (1886-1965). Espanhol naturalizado, formou-se no Conservatório da cidade de Piracicaba/SP, aprofundando seus estudos musicais no Real Conservatório de Madrid. Sendo regente de coros desde 1914, tornou-se assistente técnico do ensino de música do Estado de São Paulo em 1930. Durante o exercício dessa atividade, fundou vários grupos orfeônicos de destaque, entre eles o Orfeão Piracicabano e o Orfeão do Professorado Paulista.

intelectualidade mais afeita aos ideais políticos de esquerda quanto aquela mais voltada a consolidação de uma cultura política que coadunasse com os ideais varguistas tinham no Brasil a pauta de suas reivindicações tanto políticas, quanto estéticas.

Alocados no recém criado Ministério da Educação e da Saúde³, os modernistas deveriam lutar pela causa nacional, realizando uma simbiose entre atuação política e reflexão intelectual para a construção de uma nação brasileira coesa (Velloso, 1989). No caso de Villa-Lobos, a questão nacional também era essencial para a constituição de sua *persona* artística como compositor no cenário internacional desde o final da década de 1920, afinal não somente ele, mas também outros compositores modernistas (como Stravinsky e Béla Bartók, por exemplo) utilizaram-se das sonoridades “exóticas” de seus países de origem para compor obras de grande impacto de suas trajetórias artísticas, conseguindo com isso, saírem do anonimato que enfrentavam no campo artístico. No caso específico de Villa-Lobos, a retórica nacionalista de suas peças começa a surgir em suas composições desde o ano de 1910. Esse fato pode ser explicado pela própria estrutura interna do campo musical brasileiro, que desde muito cedo atribuiu a questão nacional uma grande importância. Se no campo mais específico da composição musical, Villa-Lobos pudesse ser considerado como um compositor que se utilizasse de sonoridades baseadas no folclore e na cultura popular brasileira (ou então que pelo menos dialogassem com um certo imaginário de nação) desde muito cedo, sua atuação como pedagogo tardaria um pouco mais a acontecer. Apesar das tentativas do compositor, ele enfrentaria muitas resistências da elite musical carioca quando tentou integrar o quadro de professores do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Contudo, após sua segunda viagem a França, onde esteve de 1927 a 1930, Villa-Lobos entrou em contato com a elite política paulistana, através dos contatos estabelecidos por meio de seus amigos modernistas e também por alguns mecenas, como Dona Olívia

³ É sobretudo na área educacional que se encontram os intelectuais, já que em 1930 a educação é uma questão central para o desenvolvimento do país, devido à crença de que ela, e somente ela, pode moldar um certo caráter da sociedade brasileira. Segundo Schwartzman, et all (2000), os modelos educacionais assumem, nesse período, a responsabilidade pelo futuro fracasso ou sucesso de toda a nação brasileira. De acordo com Bomeny (2001), é de enorme importância o papel da educação no momento em que os países modernos implementam seus projetos políticos de valorização do Estado-Nação, já que é sobretudo a partir da formulação de um sistema unificado de ensino que alguns ideais sociais, como o nacionalismo, podem ser amplamente desenvolvidos segundo prerrogativas previamente determinadas. Isso pode ser confirmado pelo fato de que o governo Vargas, já em 1930, entende a necessidade da montagem de um sistema educacional de nível nacional. Para isso o presidente cria o “Ministério da Educação e da Saúde”, que é um símbolo importante para a educação brasileira, pois pela primeira vez, existe a institucionalização de uma política para o setor. O Estado, dessa forma, assume para si a função de criar uma orientação, sistematizando um conjunto de procedimentos que devem ser a referência para a educação em todo o país.

Guedes Penteado. O mesmo projeto de educação musical que teria sido apresentado ao então candidato paulista à presidência da república Júlio Prestes foi, posteriormente, enviado ao presidente Getúlio Vargas, que havia tomado o governo brasileiro por meio da famosa Revolução de 1930.

Tal fato foi considerado bastante problemático por vários colegas de Villa-Lobos, como o poeta e musicólogo Mário de Andrade. A falta de qualquer rigor ideológico do compositor brasileiro irritou vários de seus companheiros, que viram na impureza ideológica do compositor um grande problema. Apesar de as preocupações com a necessidade de uma atualização do ensino musical já existirem desde os anos 1920⁴, com o advento do modernismo musical, podemos afirmar que o interesse villalobiano pela prática pedagógica data de seu retorno ao Brasil, quando após a Revolução de 1930, ele integra a cúpula governamental para o desenvolvimento de projetos político-pedagógicos que visavam a construção de uma cultura brasileira capaz de unir a população brasileira por meio de um sentimento cívico nacionalista, forjado de forma privilegiada pela educação artística.

Segundo o ideal orfeônico, a música era capaz de “moldar o espírito humano”, atribuindo-lhe características morais de grande relevância para a manutenção ou o rompimento de uma dada ordem social. Com base num pensamento surgido na Grécia Antiga sobre o poder que a simples escuta musical poderia desempenhar no indivíduo isolado, bem como em grupos sociais maiores, o modelo orfeônico de educação musical fundamenta suas diretrizes pedagógico-musicais para o estabelecimento de um pilar disciplinar e cívico, capaz de incitar crianças e jovens ao amor à pátria e ao trabalho.

De fato, as primeiras grandes sistematizações a respeito dos poderes diversos da música em relação aos homens em contextos culturais específicos foram desenvolvidas pelos filósofos gregos Platão e Aristóteles, que atribuíram à música o poder de acalmar ou excitar os sentidos de acordo com o modo musical executado. Segundo Aristóteles, o

⁴ Segundo Contier (1988), com o advento do Modernismo musical, há toda uma preocupação com o ensino de música existente no país, pois para que uma nova arte, que estivesse de acordo com os parâmetros modernos e nacionalistas de composição musical, pudesse emergir com força no cenário nacional, era necessário atualizar o ensino de música existente no Brasil. Com o intuito de reformar o ensino artístico e musical brasileiro, modernistas, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, advogam ser necessário que os institutos de ensino musical sofram uma ampla reforma educacional, a partir da qual deveria ser incluída nos currículos dos cursos de música uma orientação acerca da cultura brasileira, expressa em disciplinas sobre “Pesquisas Folclóricas”, “Estética” e “História do Brasil”. No entanto, é somente após a Revolução de 1930 que essa atualização do ensino musical brasileiro se efetiva, de forma que Mário de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet são convidados pelo governo brasileiro a realizar a reforma curricular do Instituto Nacional de Música (RJ), e em 1932 Villa-Lobos é o nome indicado por Anísio Teixeira (então diretor do Departamento de Instrução do Distrito Federal) para dirigir a recém-criada Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) e implantar seu projeto de educação musical.

modo frígido deveria ser associado ao entusiasmo e ao transe religioso, enquanto que o modo dórico era frequentemente associado à razão, à calma e à plenitude dos sentidos (Rouget, 1980). Vale lembrar que essa oposição entre os modos musicais frígido e dórico remete a uma outra oposição fundamental na Grécia Antiga: a polaridade entre Dionísio e Apolo, e que pode ser traduzida nos termos de hoje entre a desmesura e a disciplina.

Não é de se estranhar, portanto, que a educação musical fosse um assunto de Estado na Grécia Antiga. Era necessário garantir a “boa” utilização da música, segundo esses parâmetros, para que assim fosse possível assegurar que a música realizada pelos gregos aristocráticos inspirasse os bons sentimentos, bem como a conduta social almejada (Fonterrada 2003). Essa polaridade entre boa e má música é existente ainda hoje e um dos papéis primordiais da educação musical é enfatizar essa diferença, muito embora esse julgamento do belo musical perpassasse atualmente outras questões, e não mais possa se ater àquela oposição entre modos, como feito antigamente.

No caso do canto orfeônico o caráter “*sui generis*” da música em relação às outras manifestações artísticas advém da defesa de que esse ensino, sobretudo quando implica em uma sociabilidade coletiva — através da organização de corais e orquestras — é um meio eficiente de disciplinar, civilizar e nacionalizar os homens. A educação musical também aqui é assunto de Estado, uma vez que havia a crença de que por meio desse ensino era possível moldar o caráter de toda uma coletividade nacional.

Principalmente em ambientes onde a prática musical ocidental era referência para o desenvolvimento da música erudita brasileira, como a Itália, a França e a Alemanha, essa concepção era de tal forma difundida que os recursos musicais foram utilizados como meios capazes de suggestionar as populações, sobretudo quanto à adesão de valores que estavam sendo vinculados juntamente à concepção de nacionalidade emergente nos contextos de modernização e transformação sociais. Além disso, a percepção artística considerada como a mais capaz de suggestionar sensivelmente os homens era a música, quase que consensualmente. Wisnik (1977) acentua a superioridade a que era atribuída às manifestações musicais, sobretudo após as obras de Wagner e Liszt, compositores estes que tinham o ambicioso projeto de fundir todas as expressões artísticas sob o signo único da música.

Nesse contexto, o aprendizado musical tinha a intenção de promover a interiorização de valores morais e sociais, via a educação artística (Souza, 2004). A arte, principalmente a música, é interpretada como meio de ação social e coletiva. Nas

palavras de Villa-Lobos, que implantou o Canto Orfeônico no Brasil, a música deve ser estudada como algo vivo, que possui até mesmo alma:

Por que se estuda música? Não há de ser, por certo, com o único propósito de ler ou escrever notas. Se não houver nenhum sentido, nem alma, nem vida na música, esta deixa de existir. Assim, deve-se ensinar música, desde o começo, como uma força viva, do mesmo modo que se aprende a linguagem. Uma criança, normalmente já faz uso fluentemente de palavras, entonações, frases elementares de sua língua materna, muito antes de ser chamada a dominar as regras mais simples da gramática. Dessa forma a linguagem vive para a criança como som e sentimento, e não como uma coisa sem vida ou regras no papel. A mesma coisa deve ser com a música. 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 esperar que a certos sons sigam-se a outros, a combinar sons entre si. Permita-se lhe aprender a melodia, a sentir a harmonia não em função de regras, mas pelo som no seu próprio ouvido (Villa-Lobos {1937}1991: 03).

Esse parágrafo inicial de seu livro *Educação Musical*, publicado originalmente em 1937, elucida alguns pontos centrais acerca de como Villa-Lobos pensava que a pedagogia musical deveria agir: intuindo sensivelmente o gosto estético musical, durante a infância e o início da adolescência. O argumento central se baseava na crença de que a música, como linguagem que é, necessitava ser assimilada inconscientemente, em uma etapa prévia ao conhecimento das regras musicais e do sistema tonal europeu. Essa afirmativa é clara quanto aos primeiros propósitos a serem atingidos pelo programa de ensino musical proposto: era necessária, para Villa-Lobos, a formação inconsciente de um gosto estético que privilegiasse determinadas sonoridades nacionais, bem como a incorporação de valores morais transmitidos pelas letras musicais, de teor nacionalista, responsáveis pela criação do cidadão brasileiro almejado pelo governo Vargas.

A prática cotidiana do canto orfeônico, que aos poucos se tornava obrigatória em todo o território nacional, consistia na aplicação efetiva de um programa que visava, por meio da educação, construir um novo homem brasileiro, mais afeito à sua nação e obediente aos ideais propostos por sua pátria. Os hinos nacionalistas, alguns compostos pelo próprio Villa-Lobos e que constituíam o material pedagógico imprescindível para o ensino do canto orfeônico, celebravam glórias brasileiras em uma verdadeira afirmação da questão nacional. Nesse sentido, a exaltação constante da natureza e da cultura brasileiras eram alguns dos elementos visíveis do momento de afirmação do Brasil como

uma nação una, que, embora composta pela diversidade, encontrava-se na gestação de um caráter cultural e étnico próprios, porque já fundamentados na miscigenação.

A incorporação do ideal de nacionalidade era realizada por meio de alguns exercícios musicais e do estabelecimento de uma postura corporal própria, ao mesmo passo que a própria matéria musical era cuidada: somente algumas músicas, presentes no corpo do material didático do canto orfeônico³, poderiam ser cantadas. Entre elas estão os hinos oficiais da pátria, as canções cívicas ou patrióticas, as canções escolares, as canções de ofício, os temas folclóricos e as canções de cordialidade. Segundo Villa-Lobos, deveria ser constante a vigilância sobre o repertório cantado em sala de aula, que deveria ter letras e melodias que fossem de alta qualidade e que incitassem os bons sentimentos, na época entendidos sob o signo do patriotismo, além de estabelecer novas regras de conduta social, por meio da formação de uma população “letrada, honesta, trabalhadora e cordial”.

Outro ponto que merece atenção é o fato de que, para Villa-Lobos, era necessário que a população brasileira aprendesse a cantar os hinos oficiais da pátria, o que, segundo o compositor, muito raramente acontecia de forma correta. Villa-Lobos identificava vários problemas na execução dessas músicas, o que poderia, de acordo com ele, acarretar a profanação de canções que eram, na verdade, “símbolos sacros” da nação. Se o maior propósito dessas composições era realmente louvar a pátria, era necessário que uma série de regras musicais e extramusicais fossem seguidas pelos brasileiros no momento de suas execuções.

Em vista de uma opinião tão dura, Villa-Lobos consegue proibir que escolas e demais coletividades não autorizadas executassem o hino nacional no período de 1932 até 1936. O argumento central do compositor se baseava na ideia de que o hino nacional brasileiro só deveria ser executado com liberdade quando todos os brasileiros já soubessem cantá-lo sem deturpar sua letra e sua música com regionalismos e outros vícios decorrentes de um mau aprendizado musical e cívico. Para entender essa questão é preciso ter em mente o que Villa-Lobos deseja quando diz ser necessário eliminar os regionalismos e os outros vícios. Em uma época que Getúlio Vargas pretendia criar uma “cultura nacional” una e sólida, para garantir inclusive sua estabilidade política, era extremamente importante estabelecer uma unidade linguística (excluindo com isso

³ Todo o material didático oficial para canto orfeônico foi composto por Villa-Lobos, que também era o único responsável pela formação de todo o corpo docente que ministrava a disciplina curricular canto orfeônico nas escolas brasileiras. Ele ministrava todas as disciplinas do curso superior de canto orfeônico, inclusive aquelas referentes ao estudo do folclore brasileiro.

algumas variações de letra e conduta, bem como dissolvendo os sotaques, presentes no canto), bem como determinar quais são os aspectos performáticos que devem estar ligados à execução do Hino Nacional, símbolo pátrio maior.

Cabe lembrar que a postura corporal dos cantores também deveria ser extremamente cuidada durante as execuções dos hinos pátrios brasileiros. Nesse sentido, era tarefa primordial do canto orfeônico, enquanto disciplina curricular das escolas públicas brasileiras, promover a educação e o respeito para com os símbolos nacionais, que, musicais ou não, constituíam o cerne da educação musical. Prova disso são as várias indicações e regras que fundamentavam a correta atitude corporal dos alunos frente à bandeira brasileira: como podemos observar na imagem abaixo reproduzida, era exigido que os orfeonistas ficassem em posição de sentido e realizassem a saudação orfeônica – gestual simbólico de continência em relação aos símbolos brasileiros e à cultura nacional.



Figura 1 - Desfile da Juventude Brasileira durante o Estado Novo. FGV/ CPDOC. Arquivo Gustavo Capanema.

Os fundamentos nacionalistas que ampararam todo o projeto e a prática musical do canto orfeônico se tornam visíveis nesse momento, que era considerado o ápice das apresentações corais, também chamadas de concentrações orfeônicas, bastante comuns sobretudo a partir de 1937, com o advento do Estado Novo. Essas apresentações de escolares seguiam um script bastante rígido: aconteciam em datas específicas (em geral as

datas comemorativas do país), reuniam um grande público e possuíam um grande objetivo: louvar a pátria e seus heróis, em uma celebração da cultura nacional. Além disso, era necessário seguir um cerimonial que determinava os movimentos corporais, a afinação e o repertório musical, além de possuir as bandeiras, que devem, como qualquer outro objeto ritualístico, ser empunhadas de uma forma pré-determinada.

No entanto, não eram cantados apenas os hinos oficiais do Brasil nessas apresentações, sendo também bastante comum que constasse algumas canções cívicas ou patrióticas no repertório das apresentações públicas. Essas canções cívicas procuravam louvar o Brasil, as glórias brasileiras e os heróis nacionais, mesmo sem serem músicas oficiais do Estado. Villa-Lobos compôs muitas músicas desse estilo, sobretudo a partir de 1937, quando essa produção se intensifica devido a instauração do Estado Novo. Em uma dessas canções, denominada “Saudação à Getúlio Vargas”, de autoria do próprio Villa-Lobos, o presidente era elevado à condição de herói nacional, ao lado de nomes como Anchieta, Tiradentes, Caxias e Dumont.

Com estruturas melódicas e rítmicas muito próximas daquelas utilizadas nos Hinos Oficiais do Estado, as canções cívicas ou patrióticas possuíam, no entanto, um estatuto musical diferenciado também na confecção de suas letras que são claramente ufanistas e se referem exclusivamente as glórias da nação. Mais do que homenagear e louvar o Brasil, é possível verificar que o objetivo das canções cívicas ou patrióticas era criar e celebrar novos heróis nacionais, como Getúlio Vargas. A população, ao cantar essas melodias e letras, deveria acreditar e legitimar a figura do presidente ditador frente ao governo brasileiro, assim como era comum emocionar-se com a grandiosidade brasileira, cantada em versos por crianças e jovens, e com isso esquecer-se das mazelas políticas e sociais de seu país. Exemplo notório desse fato é a celebração pública do aniversário do presidente Getúlio Vargas durante os anos da ditadura do Estado Novo. O “Dia do Aniversário”, como era conhecido, era feriado nacional e possuía toda a pompa destinada a qualquer outra data comemorativa do país, contando, inclusive, com a apresentação das grandes concentrações orfeônicas.

Temas referentes ao cotidiano escolar ou infanto-juvenil também foram devidamente retratados nas músicas comumente ensaiadas nas aulas de canto orfeônico e apresentadas em algumas audições públicas. Essas músicas, chamadas de canções escolares, eram marchas de letras e melodias simples, que podiam ser repetidas diversas vezes, segundo a vontade do professor de música ou do regente do espetáculo. Suas mensagens eram alusivas às situações corriqueiras da vida infantil, compostas de maneira

análoga à conduta cívica dos militares. Essas canções, apesar de bastante comuns, eram executadas mais em sala de aula do que nos eventos públicos. Isso ocorre porque seu teor, além de ser considerado mais infantil e menos artístico, tinha o intuito de preparar o “espírito nacional” na juventude, tendo, portanto, um teor menos ritualístico do que o observado nos Hinos oficiais brasileiros e nas canções cívicas.

Quase que a totalidade da produção de canções de ritmo marcial, entre hinos oficiais e oficiosos e canções escolares, da época foi publicada no próprio material didático para o ensino de canto orfeônico — *Guia Prático: Estudo Folclórico Musical* (1932), *Canto Orfeônico n° 01* (1940), *Canto Orfeônico n° 02* (1946), *Solfejos n° 01* (1946) e *Solfejos n° 02* (1946) —, fato que já anunciava o teor marcadamente nacionalista do projeto villalobiano de educação musical e, ao mesmo tempo, viabilizava a oferta de várias canções patrióticas para a execução das exortações cívicas. A produção de marchas, bastante estimulada no período, também abrangia situações cotidianas dos alunos, principalmente no ambiente escolar. Isso indica que todas as ocasiões se tornavam propícias ao desenvolvimento de um clima cívico e disciplinar, como é possível verificar por meio da letra da canção “Marcha Escolar – Ida para o recreio”, publicada no volume didático *Canto Orfeônico n.º 01*, de autoria desconhecida, embora o arranjo seja do próprio Heitor Villa-Lobos:

N.º 9
Marcha Escolar
(Ida para o recreio)
Música e Letra de XXX
Arr. de H. V. L.

Voz 1
Va - mos co - le - gas, fín - do é o es - tu - do. Já - que - ça - mos tu - do

Voz 2
Va - mos co - le - gas.

V. 1
Va - mos re - cre - ar. Tu - dos em a - las. Cu - mo bus - sol -

V. 2
fín - do é o es - tu - do. Já - que - ça - mos tu - do. Va - mos re - cre -

V. 1
da - dos Bem per - fi - la - jos. Já mar - char, mar - char!

V. 2
ar. Tu - dos em a - las. Já mar - char, mar - char!

Segunda Letra:	Terceira Letra:
“Todos em fila	“Todos alerta
De cabeça erguida	Num alegre bando
Posição correta	À voz do comando
Vamos dois a dois	Marchemos assim!
Em linha certa	No campo aberto
Todos apurados	Como é bom a gente
E bem ritmados	Ir livremente,
Caminhemos pois!”	Recrear enfim!”

Figura 2 – Partitura da Canção “Marcha Escolar – Ida ao Recreio”, composta para duas vozes infantis. Fonte: Villa-Lobos, Heitor. 1940.

Canto Orfeônico n. 01. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, p. 75.

Essa canção — um contraponto imitativo a duas vozes, com características de semi-cânone “ao uníssono”⁶ — proporciona ao mesmo tempo uma desenvoltura musical (ao fazer com que as crianças cantem os versos de forma desencontrada) e uma interdependência harmônica, uma vez que o interesse musical dessa canção está ancorado na coexistência de elementos melódicos e textuais diferenciados e simultâneos das duas vozes. No entanto, por se tratar de uma peça didática, que deve ser executada pela grande maioria dos orfeonistas, possui uma polifonia contrapontística bastante simples, que pode ser decorada sem grandes problemas.

Além disso, é sabido que os cânones são formas musicais bastante presentes nos processos de musicalização do período, pois além de revelar a interdependência das vozes corais, revela também a interdependência dos textos cantados. Assim, é possível ouvir várias combinações de frases, de forma a enriquecer o conteúdo simbólico das informações musicais e textuais dos eventos. Como é possível verificar, na primeira letra

⁶ Trata-se de semi cânone, pois há pequenas diferenciações entre os perfis melódicos da primeira e segunda voz, já que é intuito do compositor preservar a rítmica da voz original na imitação, fazendo as necessárias adequações das alturas de notas na segunda voz, com finalidades harmônico-tonais. É chamado de “ao uníssono” segundo a terminologia usual do estudo de contraponto, pois a segunda entrada vocal inicia na mesma altura da primeira nota da primeira voz.

da canção *Marcha Escolar*, a analogia com a conduta militar já é presente, indicando a postura corporal e cívica que deveria ser a inspiração dos alunos: desde o primeiro momento, é lembrado que eles deviam se portar “como bons soldados”, ou seja, de acordo com uma conduta militar impecável, o que, aliás, era descrito na segunda letra da música: a cabeça dos alunos deveria estar erguida e a posição teria de ser correta, andando em linha certa e ritmadamente. A terceira letra, por fim, transmitia a mensagem de que “ir livremente” pode ser completamente compatível com andar enfileirado, marchando “à voz do comando”.

Em “*Soldadinhos*”, de Sylvio Salema e Narbal Fontes, arranjada por Villa-Lobos, o ritmo marcial — composto também para duas vozes, com estruturação musical muito próxima da utilizada na canção “*Marcha Escolar: Ida ao Recreio*”, já analisada — possuía a seguinte letra: “Somos soldados pequeninos/ Fortes na luta do dever/ Nossas conquistas e destinos/ Vamos à Pátria oferecer/ *Marcha soldadinho/ Contente e feliz/ Colhe no caminho/ O amor do teu país*”. Nessa música a analogia do cotidiano infantil com a vida militar é ainda mais evidente. Isso, somado a simplicidade absoluta da melodia são os pontos fortes dessa canção, que é um outro grande exemplo das chamadas canções escolares.

No entanto, outra temática bastante presente nos repertórios cantados pelos orfeonistas era a valorização ao trabalho e ao trabalhador. Em plena concordância com o clima da época, eram veiculadas mensagens que ligavam o amor à Pátria à figura do bom trabalhador e do serviço bem feito. A emergência do proletariado urbano (devido à implantação das indústrias de base no Brasil desde 1930) e a política trabalhista adotada por Getúlio Vargas em seu governo são suficientes para explicar a existência das canções de ofício.

As mensagens transmitidas nessas músicas, de fácil execução, deveriam obedecer a certos parâmetros educativos, capazes de regularizar a conduta social da maioria da população. A pretensão de Villa-Lobos era enfatizar a importância do trabalho, bem como de quem o produz (o trabalhador), em detrimento da figura do malandro, outra personagem social emergente no cenário brasileiro em 1930 e que era polemicamente trabalhada nos sambas do período. Nesse momento, o labor era considerado como a cristalização da disciplina cívica, sendo inclusive responsabilizado

⁷ A exaltação da figura do malandro nos sambas e na música popular é problematizada a partir do decênio de 1930, quando os sambistas procuram desvincular sua imagem à da malandragem, devido às perseguições policiais de que eram vítimas. Ilustra muito bem esse momento o debate musical ocorrido entre Noel Rosa e Wilson Baptista (Reis 1999).

pelo engrandecimento da população brasileira, ao passo que a boemia é sua antítese completa.

As canções de ofício eram destinadas a várias categorias profissionais: nos dois volumes da coleção didática *Canto Orfeônico*, em que são publicadas abordam ferreiros, lavradores, operários, marceneiros, jornalistas, artilheiros, escoteiros e artistas. No entanto, algumas dessas canções se remetiam genericamente ao trabalhador. É o caso de “Canção do Trabalho”, composta por José Rangel e Duque Bicalho, com arranjo de Heitor Villa-Lobos.

Segundo a mensagem dessa canção, um pouco marcial (de acordo com a notação de andamento musical, existente na partitura), “trabalhar é lidar sorridente, num empenho tenaz para vencer” (Villa-Lobos {1946}1951 : 31), além de ser um “dever que se impõe, tanto ao rico, que a sorte bofeja, quanto ao pobre, que trabalha sem trégua” (idem). Assim, o caráter universal do trabalho era justificado por suas implicações enriquecedoras, não apenas em termos materiais. Mais do que promover um simples enriquecimento material, o trabalho é o grande responsável pelo desenvolvimento do “espírito humano”.

Sendo o elemento central de toda composição que se pretendesse nacionalista durante o modernismo musical, os temas folclóricos também deveriam ser cantados e assimilados pela juventude brasileira por meio da pedagogia orfeônica. No entanto, Villa-Lobos, distinguia dois tipos de melodias folclóricas em seu material didático: as canções de origem folclórica por ele ambientadas — que teriam sido arranjadas e adaptadas para serem executadas à várias vozes corais, ou ainda com acompanhamento instrumental, principalmente o piano — e as que foram apenas recolhidas e transcritas e que, apesar de terem sido modificadas, seriam muito próximas da versão “original” da canção.

Essas canções eram destinadas, primeiramente, ao público infantil, justamente porque possuíam melodias e letras bem simples, condizentes com a facilidade das crianças em memorizá-las. Além disso, Villa-Lobos considerava o folclore como “um amigo inseparável da infância” (cf. Villa-Lobos {1937}1991 : 33), estando presente no próprio cotidiano das crianças brasileiras, que desde cedo eram embaladas ao seu ritmo e melodia (cantigas de ninar) e que mais tarde as usavam para brincar (cantigas de roda, por exemplo).

Entretanto, os temas folclóricos não eram considerados menores por Villa-Lobos em sua pedagogia musical. Muito pelo contrário, o compositor brasileiro acreditava ser

de absoluta importância que as canções folclóricas brasileiras fossem retomadas sob outro aspecto pedagógico num segundo momento, quando já fosse possível que os jovens se dedicassem a elas com o intuito de descobrir os elementos musicais pertencentes ao inconsciente musical brasileiro. Entender o inconsciente musical nacional era considerado fundamental por Villa-Lobos e seus pares já que somente com esse conhecimento os futuros músicos e compositores poderiam desvendar a alma nacional brasileira, que deveria ser o elemento central de suas atividades artísticas.

As canções e brinquedos de roda constituem quase que a totalidade do conjunto de canções folclóricas ambientadas por Villa-Lobos, além de serem as mais populares. Entre elas estão: “Anda à Roda”, “Bam-Ba-La-Lão”, “Candeeiro” e “Cai, cai Balão”. Outras brincadeiras infantis, além da roda, utilizavam-se de cantigas: é o caso de “Sra. D. Sancha”, uma cantiga que orienta uma brincadeira infantil bem comum, o esconde-esconde.

Embora os temas folclóricos ambientados por Villa-Lobos constituam a grande maioria das canções folclóricas utilizadas pela pedagogia orfeônica não tenham sido indicados logo na primeira seleção musical realizada para a composição do repertório para o canto orfeônico, Villa-Lobos acreditava que as transcrições dos temas folclóricos eram capazes de representar características de alguns povos particulares. Pesquisadores, muitos deles etnógrafos com formação musical, eram os encarregados da SEMA⁸ pelo recolhimento das melodias folclóricas brasileiras e, para isso, fixavam o que ouviam em partitura, dentro dos ditames de escrita e afinação da música ocidental. Roquette Pinto era, nesse momento, o nome mais ilustrativo dessa prática de uma etnografia musical desenvolvida no Brasil, já que ainda antes de ingressar na equipe técnica da SEMA, ele já trabalhava colhendo alguns temas musicais indígenas, como “Nozani-Ná”, que foi usado diretamente no Choros n° 03 de Villa-Lobos.

Entretanto, essa perspectiva de coleta de dados em etnomusicologia, muito utilizada por Villa-Lobos e por sua equipe de musicólogos da SEMA, estava completamente defasada em relação às técnicas de pesquisa etnomusicológica empregadas por vários pesquisadores europeus da época, que se empenhavam em gravar as canções, bem como em entender a diversidade de regras de afinação que envolvem os fazeres musicais populares e não ocidentais (Merriam, 1964; Oliveira Pinto, 2001). Sem

⁸ SEMA: Superintendência de Educação Musical e Artística. Órgão público criado em 1932, vinculado ao Ministério da Educação e da Saúde, dirigido por Villa-Lobos desde sua criação até 1942, com o propósito de supervisionar e orientar toda a educação musical e artística desenvolvida no Brasil.

entender que a música não é uma linguagem universal, mas culturalmente condicionada, Villa-Lobos e os demais musicólogos que com ele trabalhavam mudavam notas e ritmos musicais, a fim de adequar a sonoridade folclórica apreciada às regras de afinação e de rítmica da música europeia

Por fim, as canções de cordialidade, publicadas somente no segundo volume de *Canto Orfeônico*, em 1951, compunham o último estilo de músicas destinadas à educação musical proposta por Villa-Lobos. Essas canções se referiam a ocasiões especiais, como o aniversário de uma pessoa querida (no caso de “Feliz Aniversário!”, escrita por Villa-Lobos em 1945, com letra de Manuel Bandeira), as festas de fim de ano (retratadas nas canções: “Feliz Natal!”, “Feliz Ano Novo!” e “Boas Festas!” — todas de 1945 e de autoria conjunta de Heitor Villa-Lobos, na música, e Manuel Bandeira, na poesia) e a visita de amigos, como é o caso de “Boas Vindas!”, também composta por Villa-Lobos e Manuel Bandeira.

Essas músicas ditavam como deve ser o comportamento das pessoas ao se deparar com essas situações. Logo, segundo as mensagens dessas canções, era aconselhável e educado desejar felicidades quando alguém fazia aniversário, conforme pode ser observado na canção “Feliz Aniversário!”. Analogamente, o jeito de se dar boas-vindas a alguém que visitava à sua casa era colocar à disposição tudo o que se tinha de melhor, para agradá-la. A música “Feliz Natal!”, que retratava o desejo de que a data fosse vivida com felicidade para todos, enquanto que a canção “Feliz Ano Novo!” relatava a vontade comum, entre os homens de bom caráter, de construir um mundo melhor.

Além do repertório, que deveria ser notadamente nacionalista, a própria atitude dos orfeonistas era reveladora do grau de consciência cívica que possuíam, já que a interiorização dos valores sociais era observada de acordo com o grau de adestramento corporal das crianças e adolescentes submetidos ao grande público em audições que ocorriam em nível nacional. Tornava-se visível, com isso, o grau de disciplina e de civismo dos escolares, que tinham que seguir um protocolo de atitudes em relação aos símbolos pátrios e aos representantes e demais autoridades do Brasil (Souza 2005).

Na verdade, toda ação cívica era realizada de forma a consolidar uma certa performance da disciplina e da civilidade, na exaltação do Brasil. Para isso, era exigido o exercício de uma postura extremamente formal e treinada durante a celebração dos símbolos culturais da nação, como a bandeira e o hino nacional. Os aspectos da conduta disciplinar e cívica eram colocados à prova da observação constante: corpos controlados, em posição de sentido. Movimentos conjuntos e homogêneos realizados em momentos

preestabelecidos por Villa-Lobos. Todo o respeito à bandeira nacional e ao chefe de Estado, bem como às demais autoridades presentes nos espetáculos. Todas as minúcias cívicas e disciplinares estavam sob o controle do maestro, que, no momento da apresentação, simbolizava o poder em sua máxima expressão (Lebrecht 2002).

As concentrações orfeônicas impunham uma estética sonora e visual bastante padronizada para a apresentação dos coros, de forma a destacar todo o gestual realizado, regidamente controlado por normas que não informavam apenas os sinais sonoros das músicas e hinos cantados em louvor à pátria, mas sim suscitavam a todo instante as condutas esperadas tanto dos orfeonistas quanto do público ouvinte do espetáculo. De forma recíproca, plateia e cantores assumiam seus papéis dentro de um cerimonial bastante importante para a época, marcado pela efervescência de um nacionalismo crescente e alimentado por práticas e propostas culturais do momento.

Nesse sentido, não é exagerado afirmar que a pedagogia musical do canto orfeônico tinha nas concentrações orfeônicas, seu momento ritual, o fundamento de sua ação civilizatória, com vistas a promover a disciplina, o civismo e a educação artística da população jovem e infantil brasileira. De maneira análoga ao próprio mito de Orfeu, que nomeia essa prática musical, o canto orfeônico também pretendia seduzir e persuadir através da música, para com isso estabelecer novas regras de escuta estética e de conduta social.

Ora, se de um lado o Mito de Orfeu informa e comunica os interesses dessa pedagogia musical, ele também proporcionará a base simbólica para a sustentação da própria performance que ele suscita, sobretudo se concordarmos com Turner (1988) que a performance é uma sequência complexa de atos simbólicos capazes de reiterar a ordem social preexistente, por meio da afirmação dos valores sociais que estão imbuídos nessa prática. De fato, ao observarmos atentamente para as audições públicas de canto orfeônico podemos vislumbrar uma série de estruturas sociais, já exploradas analiticamente, que estão sendo reafirmadas em um momento que pretende ter a eficácia simbólica necessária para a manutenção da ordem, da disciplina e da obediência sociais.

Carla Delgado de Souza

Graduada em Ciências Sociais pela UNESP, mestre em Antropologia Social pela USP, doutora em Antropologia Social pela Unicamp. Pesquisadora integrante do grupo *Mídia, Música e Contemporaneidade* – Unicamp.

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar um tipo de pedagogia musical desenvolvido no Brasil em âmbito nacional: o canto orfeônico. Implementado durante os anos 1930 por Heitor Villa-Lobos, o canto orfeônico foi uma disciplina curricular das escolas públicas brasileiras com vistas a desenvolver noções de disciplina, civismo e educação artística em crianças e adolescentes. Tendo como eixo central desta reflexão o teor nacionalista e civilizatório dessa prática pedagógica, presente em todo o processo desse ensino musical, são analisados tanto o processo de ensino-aprendizagem quanto o repertório musical da disciplina. Para tanto, utilizo o material escrito por Villa-Lobos, entre os vários artigos, livros didáticos, relatórios e demais fontes documentais, pertencentes aos arquivos do Museu Villa-Lobos.

Palavras-Chave: Villa-Lobos, canto orfeônico, nacionalismo musical, Música, performance

Abstract: The objective of this article is to analyze an approach to music education developed in Brazil and used at the national level: choral singing. Implemented during the 1930's by Heitor Villa-Lobos, choral singing was included in public school curricula in Brazil with the aim of helping children and teenagers to develop notions of discipline, civism, and artistic education. With the central theme of this reflection being the nationalistic and civilizing content of this pedagogical approach, present throughout this process of teaching music, both the teaching-learning process and the musical repertoire of this course are analyzed. This is done by using material written by Villa-Lobos, including articles, text books, reports, and other documentary sources belonging to the archives of the Villa-Lobos Museum.

Keywords: Villa-Lobos, Choral Singing, Musical Nationalism, Performance.

Referências Bibliográficas:

- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. IN: *Religião e sociedade*, vol. 27, nº02. Rio de Janeiro, 2007..
- BOMENY, Helena. *Os Intelectuais da Educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORN, Georgina & HESDMONDHALGH, David (eds). *Western music and its others. Difference, representation and appropriation in music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California press, 2000.
- CANDIDO, Antonio. 1982. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1982.
- CHERNAVSKY, Analia. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em História da UNICAMP, 2003.
- CLÉMENT, Jeanne Venzo. *Villa-Lobos, éducateur*. Tese (Doctorat de 3ème cycle). Université de Paris-Sorbonne, 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo - Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre-Docência) – Departamento de História da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. *Passarinhada do Brasil: educação, canto orfeônico e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.
- GILIOLI, Renato de Sousa. *“Civilizando” pela música: A prática do canto orfeônico nas escolas paulistas de 1910 a 1930*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2003
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho suntuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. . *A Música e o Risco*. São Paulo: Edusp, 2006.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. Bach e Stravinsky na obra do compositor. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.
- LEBRECHT, Norman. O mito do maestro: grandes regentes em busca do poder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MAZZEU, Renato Brasil. *Villa-Lobos: cultura brasileira e questão nacional*. Dissertação de mestrado defendida no programa de pós-graduação em Sociologia da UNICAMP, 2002.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil 1920-1945*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de letras, 2000
- _____. *Indústria Fonográfica*. Um estudo antropológico. Campinas, Editora da UNICAMP, 2009.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado) - Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 1999.
- ROUGET, Jean. *La Musique et La Transe*. Paris: Gallimard, 1980.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: editora da UNICAMP, 2009.
- SCHWARTZMAN, Simon, et all. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOUZA, Carla Delgado. “A Música como Processo Civilizador: Heitor Villa-Lobos e o Canto Orfeônico (1920-1945)”. *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. pp.. 78-89, 2004.
- _____. *O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Antropologia Social Universidade de São Paulo, 2006.
- _____. Mário de Andrade: turista aprendiz da musicalidade brasileira. IN: *Campos: revista de antropologia social*, vol.10, nº02. Curitiba, 2009.
- TURNER, Victor W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de arte moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1989.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico no. 01*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1940.
- _____. *Solfejos n° 01*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1946a.
- _____. *Solfejos n° 02*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1946b.
- _____. *Canto Orfeônico no. 02*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, {1946}1951.
- _____. *Guia Prático: estudo folclórico musical*, vol. 01. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, {1932}1951.
- _____. Educação Musical. *Coleção Presença de Villa-Lobos*, vol. N ° 13. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, {1937}1991.
- VILLA-LOBOS, H. “A Educação Artística no Civismo”. IN: *Presença de Villa-Lobos*, vol. 05. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.

Recebido em: 05/12/2011
Aprovado em: 28/08/2012