

## **História do canto orfeônico com foco na performance musical: o papel das coletâneas de canções brasileiras**

### **Comunicação: pesquisa concluída**

*Susana Cecilia Igayara-Souza*  
*Universidade de São Paulo*  
*susanaiga@usp.br*

**Resumo:** Este texto é um recorte de pesquisa de livre-docência concluída sobre a temática das coletâneas de canções brasileiras. O objetivo do trabalho é demonstrar que a performance musical foi um objetivo central do ensino do canto orfeônico no Brasil e que havia um grande debate entre os professores sobre os objetivos da disciplina canto orfeônico. Busca também demonstrar que o papel proeminente de Heitor Villa-Lobos no canto orfeônico era ancorado em uma prática anterior, inclusive com publicações de coletâneas de canções para a prática escolar desde o início do século XX. No período de 1907 a 1968, foram localizadas, a partir de critérios de inclusão e exclusão, 80 publicações de coletâneas de canções brasileiras, com identificação de 47 autores e duas coletâneas produzidas por um conjunto de educadores, sem identificação de autoria. As datas das publicações indicam uma atividade contínua durante todo o período estudado e uma grande quantidade de homens e mulheres educadores, pesquisadores, compositores e arranjadores de repertório para as práticas vocais, com uma intensificação de publicações nas décadas de 30, 40 e 50. Entre os resultados do trabalho estão a identificação de autores de coletâneas de canções brasileiras como potenciais temas de estudos posteriores e a constatação da importância da discussão sobre o repertório e a publicação de coletâneas de canções na história da educação musical no Brasil.

**Palavras-chave:** coletâneas de canções, canto orfeônico, Heitor Villa-Lobos.

**Abstract:** This text is an excerpt from a postdoctoral [livre-docência] research study completed on the topic of Brazilian song anthologies. The aim of the work is to demonstrate that musical performance was a central objective of orfeonic singing education in Brazil and that there was significant debate among educators regarding the goals of the orfeonic singing discipline. It also seeks to show that Heitor Villa-Lobos's prominent role in orfeonic singing was anchored in prior practices, including the publication of song anthologies for school use since the early 20th century. Between 1907 and 1968, 80 publications of Brazilian song anthologies were identified based on inclusion and exclusion criteria, with 47 authors and two anthologies produced by a group of educators without specific authorship identified. The publication dates indicate continuous activity throughout the studied period and a

substantial number of male and female educators, researchers, composers, and arrangers involved in vocal practice repertoire, with a notable increase in publications during the 1930s, 1940s, and 1950s. Among the findings are the identification of authors of Brazilian song anthologies as potential subjects for future studies and the recognition of the significance of discussions about repertoire and the publication of song anthologies in the history of music education in Brazil.

**Keywords:** song anthologies, orfeonic singing, Heitor Villa-Lobos.

## Introdução

Este artigo é um recorte do segundo capítulo da Tese de Livre-docência defendida na Universidade de São Paulo em 2020, intitulada *Coletâneas de canções brasileiras: repertório coral, educação, intertextualidade, representações*. A Tese é composta por 4 capítulos e uma introdução, além de uma Listagem de coletâneas de canções brasileiras em Apêndice, que foi a base para as análises realizadas. Nesse Apêndice foram listados 47 autores, com algumas das obras escritas em coautoria, sendo uma grande parte formada por professores e professoras de música, mas também por pesquisadores e pesquisadoras do cancionário brasileiro.

Pela característica da pesquisa de livre-docência, que busca retomar pesquisas anteriores em uma nova sistematização, este texto faz menção a trabalhos anteriores, listados nas referências, que foram a base para as reflexões e novas proposições. Não se trata, portanto, de uma autocitação, e sim da retomada de aspectos centrais de textos publicados anteriormente para situar o objetivo e os resultados da pesquisa atual. No recorte apresentado neste artigo, a temática está limitada à importância da performance musical como aspecto central do ensino de canto orfeônico, um tema menos abordado em uma abundante produção acadêmica sobre o período. E, se o foco está na performance, nosso olhar recai no material produzido por compositores, arranjadores e educadores para essas práticas de performance, daí o interesse em uma visão de conjunto sobre as coletâneas de canções brasileiras.

O recorte temporal da pesquisa vai de 1907 até 1968, período em que foram identificadas 80 publicações, a maioria delas voltadas para contextos escolares, com duas coletâneas produzidas por um conjunto de educadores, sem autoria identificada. Os critérios de inclusão foram: 1) ter sido publicada no Brasil; 2) ser uma publicação formada por canções fornecidas em notação musical, com ou sem harmonização, podendo ou não fornecer outros materiais textuais e visuais; 3) ser identificada e/ou reconhecida como produção brasileira; 4) ser voltada para contextos de ensino e performance ou para estudo do cancionário brasileiro. Como critérios de exclusão, foram eliminadas 1) coletâneas identificadas como exercícios de solfejo, sem identificação do texto a ser cantado; 2) publicações só com letras de música, sem notação musical; 3) publicações de canções de outros contextos não identificados com a cultura brasileira.

Utilizo a expressão *coletâneas de canções brasileiras*, por acreditar que ela abrange a multiplicidade de enfoques dos materiais analisados. Estes são, às vezes, designados como canções populares, ou canções folclóricas, ou canções infantis. Canções, cantigas, cantos, cantares, melodias, são termos utilizados pelos autores e organizadores das obras estudadas. Como constância, está a ideia da **música cantada**, portanto, uma prática musical específica que mantém uma relação especial entre texto e música, que pode vir ou não acompanhada de instrumentos ou ainda estar ligada à ideia de brinquedos infantis ou de danças.

Em trabalhos anteriores, busquei demonstrar como a música na escola esteve voltada à performance, destacando o papel de professoras de música que atuavam no sistema escolar e passaram a ser reconhecidas como "autoras" a partir da publicação de hinários e cancionários (Igayara, 2012a; Igayara-Souza, 2019).

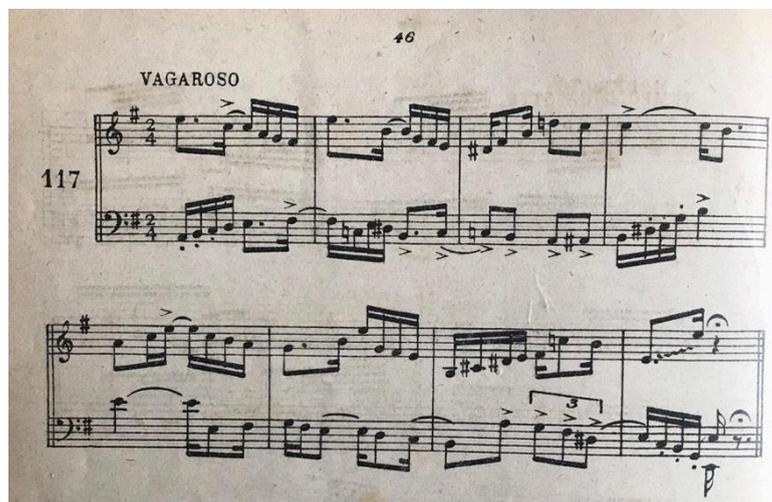
Em levantamento realizado em minha pesquisa de Doutorado, intitulada *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música no Brasil (1907-1958)*, identifiquei 15 cancionários publicados por mulheres, a partir de 1924 (portanto, anteriormente ao grande desenvolvimento do canto orfeônico sob liderança de Villa-Lobos). Além dos cancionários, que demonstram a proeminência da performance na sala de aula, foram

também identificados nessa pesquisa 3 manuais de grande circulação produzidos por professoras de música (Igayara-Souza, 2011).

## A performance musical e o repertório no ensino de canto orfeônico

As habilidades de leitura e entoação, constantes dos programas de canto orfeônico como exercício de solfejo, eram parte integrante da preparação para a performance. Muitas coletâneas foram publicadas com títulos que remetem ao Solfejo. Algumas delas incluem canções a várias vozes, mas não inserimos esses títulos em nossa listagem de coletâneas de canções brasileiras, pois a ideia de solfejo, no âmbito do movimento orfeônico, é voltada para as publicações que se concentram na habilidade de leitura. Desta forma, são propostos exercícios que buscam desenvolver a habilidade de leitura e a escuta coral. Muitas vezes, são utilizadas melodias de canções, mas sem letra, ou seja, o objetivo declarado era solfejar e não apresentar como peça de performance. (Figura 1)

**Figura 1: Exemplo de solfejo cantado sem texto**



Fonte: Villa-Lobos. *Solfejos*, volume I, 1940, p. 46. Acervo pessoal.

O protagonismo da performance como objetivo artístico do Canto Orfeônico foi tratado por mim em um capítulo que consta do livro *Sons de outrora em reflexões atuais*. Concluo que a performance musical é o principal objetivo artístico do canto orfeônico, e

identifico alguns aspectos valorizados pelos professores, tais como "afinação, precisão rítmica, performance expressiva dos textos cantados, unidade de movimento, boa emissão vocal" (Igayara-Souza, 2020, p. 221).

Com relação ao repertório, os textos que se referem à prática do canto orfeônico insistem na importância da "qualidade" do repertório, mas é importante discutir a quem caberia atestar essa qualidade, uma vez que havia uma comissão encarregada de aprovar o repertório a ser adotado na escola, principalmente a partir dos anos 40. Desta forma, concluo que o objetivo de "qualidade artística do repertório" era um objetivo da coordenação do movimento de canto orfeônico, acima dos objetivos dos professores. Isso nos remete ao papel de Villa-Lobos como coordenador geral de toda estrutura do canto orfeônico no Brasil a partir da década de 30 e, portanto, como alguém que se via no papel de garantir essa qualidade, inclusive compondo obras, selecionando e incentivando a produção de um repertório novo.

Um aspecto característico do canto orfeônico no Brasil foi a participação de compositores do campo erudito na composição de repertório escolar. Sob a liderança de Villa-Lobos, uma série de compositores atuantes no campo erudito são também autores de obras orfeônicas, como Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernández, José Vieira Brandão. Compositores como Alberto Nepomuceno e Francisco Braga foram professores de música em escolas no início de suas carreiras. Apesar de ter acontecido em outros países, como a Hungria, com a atuação de Bartók e Kodály, em muitos locais os compositores de repertório escolar e de repertório erudito se constituíram em campos distintos e pouco integrados.

No Brasil, a figura do "grande compositor", ou seja, o estatuto de artista, assegurava legitimidade às questões tratadas no debate em torno da educação e da cultura popular, fato que os autores de coletâneas souberam explorar muito bem, ora se posicionando como um grande compositor que via na educação das crianças uma função social relevante, ora apoiando-se na recomendação de compositores consagrados para valorizar o trabalho empregado na produção de material de cunho didático.

Quando Villa-Lobos faz seu “Esclarecimento” ao volume de *Solfejos*, destaca a função didática, valorizando, no entanto, o aspecto artístico:

O segundo volume dessa obra, de grau mais adiantado, constitui-se de cinco partes, compreendendo: Vocalismos, Ditados, Imitações, Cânones e Fugas. Com exceção destas últimas e alguns cânones, destinados aos professores, toda a matéria está ao alcance de classes de alunos mais desenvolvidos, competindo ao professor, ao adotá-lo, chamar a atenção para a feição original que os caracteriza. O 1º volume de Canto Orfeônico (Marchas e canções de vários estilos, para a educação consciente da unidade de movimento), é todo destinado a esse fim. Afora essa feição didática, contém vários números de interesse artístico, além do caráter cívico de que estão impregnados alguns deles (Villa-Lobos, 1946, p. III).

Não fica totalmente claro, no texto de Villa-Lobos, em que medida o caráter didático, ou mesmo o caráter cívico, podem ter sacrificado a ação do artista. Mas é interessante notar a importância dada ao interesse artístico e ao nível de adiantamento do segundo volume, com algumas peças só atingíveis pelos professores, mas incluídas no mesmo volume destinado aos alunos. Se fôssemos analisar do ponto de vista dos diversos tipos de capital de que fala Bourdieu (1999), e das operações de reconversões de capital, poderíamos ver o compositor usando seu capital artístico para legitimar suas ações no campo educacional.

No aspecto específico do repertório, é importante lembrar que todo o movimento orfeônico está lastreado em alguns ideais, e que o repertório teve um papel fundamental para que esses ideais fossem alcançados. Em texto sobre o início do canto em coro em Portugal, Maria José Artiaga destaca os movimentos de secularização e as ações em favor da instrução universal, apoiados nas ideias iluministas e revolucionárias que estão na origem deste projeto:

A música coral passou a dominar o espaço secular, alargou o seu leque de intérpretes chamando a si as classes sociais emergentes e abandonou a mensagem religiosa para passar a propagar ideais cívicos e políticos. (...) Este movimento coral [francês] propagou-se a outros países sendo abraçado mais tarde pelos movimentos republicanos (Artiaga, 2014, p. 47).

No Brasil, o movimento escolanovista defendeu a educação como uma função pública e uma escola que deveria ter um sistema único e comum para todos, com coeducação, professores com formação universitária, ensino laico, gratuito e obrigatório. O manifesto dos Pioneiros da Escola Nova, *A reconstrução educacional no Brasil: ao povo e ao governo*, de 1932, dominava os debates sobre os rumos da educação (Azevedo *et alii*, 2006).

É, portanto, no quadro desses princípios que deve ser entendido o projeto nacional de implantação da disciplina *canto orfeônico* e o seu repertório, formado por hinos patrióticos e canções folclóricas, ou seja, um repertório laico que substituía a forte presença do repertório religioso católico na educação; uma ênfase na nacionalidade, através dos exemplos do folclore e na valorização dos compositores nacionais; e no papel civilizador e democrático da presença da música na escola pública, comum a todos os estudantes.

Portanto, embora o canto orfeônico não se confunda com outras práticas corais, ele incorpora a performance musical, como parte de seu ideal democrático e civilizador. A própria definição de "orfeão" inclui a performance, de acordo com Maria do Rosário Pestana:

No século XX, o termo orfeão refere-se tanto a associações ou coletividades como a práticas corais laicas *a cappella* preparadas ao longo de ensaios sob a direção de um maestro, com vista a uma apresentação pública, sendo raramente utilizado para referir coros litúrgicos ou informais (Pestana, 2014, p. 8).

No entanto, a obrigatoriedade da apresentação pública, no contexto escolar, foi percebida de formas diferentes por professores, que poderiam ver vantagens e desvantagens, sobretudo considerando-se o extenso calendário comemorativo escolar da Nova República e a expectativa de que os orfeões estariam sempre aptos a "abrilhantar a festa". Encontrei esta expressão em textos da década de 30 do século XX que retratam ideias opostas com relação ao papel das aulas de canto orfeônico, por duas educadoras regentes de orfeões: Ceição de Barros Barreto (1938) e Maria Amorim Ferrara (1938) (Igayara-Souza, 2012b).

Analisando a importância dada às "festas" e à participação dos orfeões, elaborei as seguintes questões: como conviviam, no ambiente escolar, a festa e a aula, o currículo e o

evento, as "pedras" e os "brilhantes"? Estaria a música fadada a ser sempre uma disciplina "especial", distante das outras, possuidora de uma natureza diferente?

Ceição de Barros Barreto afirma categoricamente: "O canto não pode ser tido apenas como uma atividade formal, para exposições. Ele deve ser compreendido como verdadeiro instrumento de educação" (Barreto, 1938, p. 15). Na percepção da educadora, as exposições em festas poderiam concorrer com os objetivos da disciplina, voltada à formação estética, intelectual e moral. Mas identificamos que diferentes percepções conviviam, pois outra educadora de proeminência afirma que o grupo coral "tem sempre em preparo muitos hinos, para comemorar as datas cívicas e canções diversas que, além de constituírem exercícios de classe, servem para abrilhantar as festas que se promovem através de grêmios musicais e as aulas de socialização" (Ferrara, 1938, p. 51-52. Grifos nossos). A atividade musical escolar, portanto, acontecia em meio a esses dois extremos: os objetivos musicais e os objetivos de inculcação cívico-nacionalista, ambos presentes nos conteúdos programáticos.

A pesquisa em fontes bibliográficas (privilegiando os textos produzidos por professores e as pesquisas em diários e anotações de professores, além da análise de currículos e documentação oficial), demonstrou que a prática do canto orfeônico acontecia em meio a uma grande discussão - pelos próprios atores dessa prática - sobre quais deveriam ser os objetivos da disciplina e qual o peso que deveriam ter objetivos artísticos e cívicos, o que a "festa" coloca em questão, principalmente pensando-se nas concentrações orfeônicas lideradas por Villa-Lobos, que estão entre as comemorações mais ambiciosas e mais comentadas do período. A dimensão do potencial simbólico de que eram investidas essas comemorações, a se julgar pelo esforço e pela quantidade de tempo e de pessoas envolvidas, mostra que a prática orfeônica acontecia em meio a disputas, e não em um ambiente não conflituoso, como a comunicação oficial procura descrever.

## Villa-Lobos: continuidade e ampliação de uma prática anterior

Villa-Lobos assumiu uma posição central ao longo de sua atuação no programa de canto orfeônico no Brasil, e mesmo autores de outros livros escolares citam suas obras, como no caso dos professores que apresentam a própria coletânea, *Vamos Cantar*, recomendando que os alunos tenham também o material produzido por Villa-Lobos.

Os alunos deverão possuir o volume de canto orfeônico de Villa-Lobos, onde poderão ir lendo, pouco a pouco, os [exercícios] indicados em cada lição. Os outros, que ainda são inacessíveis à leitura, poderão ser aprendidos por audição (Lacombe; Bevilacqua, 1948, p.9).

As disputas sobre a história e a memória do canto orfeônico ficam claras na análise dos livros que tiveram ampla circulação como material didático e/ou de formação de professores. Buscando investigar como cada um dos autores se referia à história do canto orfeônico no Brasil, quem eram as personalidades e as instituições citadas, consultei 5 obras com grande circulação (Beuttenmüller, 1937; Barreto, 1938; Almeida, 19523; Arruda, 19544; Lima, 19615). As únicas personalidades citadas por todos os autores foram Villa-Lobos e João Gomes Júnior, este último identificado como o primeiro a implantar a disciplina no sistema escolar, na década de 1910, no Estado de São Paulo (Igayara-Souza, 2017).

Esse estudo permitiu a análise das posições ocupadas por músicos-educadores no campo educacional como um todo e no campo da educação musical em particular, mostrando que os mesmos atores participavam do campo educacional e artístico em diversas posições, ora como propositores, ora como pareceristas.

O próprio Villa-Lobos, por exemplo, autor de diversas publicações para o canto orfeônico, também atuou como revisor na Comissão Nacional do Livro Didático. Ceição de Barros Barreto, professora, autora de coletâneas e textos sobre formação de professores, atuou como parecerista na Comissão do Livro Didático, analisando inclusive obras de Villa-Lobos (e não se furtando a fazer algumas ressalvas sobre a extensão das vozes muito graves para as crianças) (Igayara-Souza, 2011, p. 323-325). Ficou demonstrado que, durante o

seu período de atuação, apesar de ter um contemporâneo muito atuante como João Baptista Julião em São Paulo, Villa-Lobos foi uma figura totalmente dominante no campo educacional musical, sem ninguém que pudesse rivalizar com ele.

Talvez por isso, e pelo caráter laudatório de inúmeros textos e discursos sobre o seu papel na educação musical, criou-se uma falsa impressão de que Villa-Lobos foi o iniciador do canto orfeônico, quando na verdade ele foi o líder do movimento que tornou o canto orfeônico uma disciplina nacional, a partir do lastro já existente em diversos estados do país, com leis estaduais, projetos de formação de professores e produção de materiais didáticos.

Em nossa pesquisa, buscamos demonstrar, portanto, que a produção de Villa-Lobos se insere numa produção que lhe é anterior. Na edição de 2009 do *Guia Prático*, a equipe de editores buscou identificar autores consultados por Villa-Lobos. São citados como fontes impressas do *Guia Prático* obras de Alexina de Magalhães Pinto, João Gomes Jr. e João Baptista Julião (Villa-Lobos, 2009b). Outros professores, já na década de 20, publicaram coletâneas para uso em escolas, como Branca de Carvalho Vasconcelos e Arduino Bolívar, ou no início da década de 30, antes das publicações de Villa-Lobos, como Ceição de Barros Barreto e Fabiano Lozano, dois professores de canto orfeônico que foram formadores de gerações de professores de coro (ou regentes corais).

Nas últimas décadas foram produzidos diversos trabalhos focados em instituições ou personalidades da educação musical, o que contribuiu para um melhor conhecimento do canto orfeônico, mas ainda há muito a ser pesquisado sobre a atuação prática, ou seja, como realmente trabalhavam os professores e regentes, que materiais eram utilizados, qual era a visão da disciplina no conjunto do ambiente escolar, incluindo as percepções dos alunos.

## **As coletâneas de canções brasileiras: localização de autores e datas de publicações**

As coletâneas que serviram a essa prática raramente fazem parte de bibliotecas, já que são vistas como um material funcional e, portanto, descartável. Algumas são encontradas em livrarias virtuais de materiais usados, ocasionalmente se pode encontrar algum material digitalizado em páginas de internet, seja em base de dados ou sites memorialísticos, embora dificilmente o material completo, geralmente apenas a capa ou alguma página de exemplo. Há grande dificuldade de confirmação de datas de publicação e de todas as reedições.

Este repertório, que enfatiza a importância do canto coletivo na criação de um repertório comum à população brasileira, a partir das práticas musicais da infância, pode ser analisado a partir do conceito de “comunidade imaginada” apresentado por Benedict Anderson (1991), que considera que especialmente os poemas e canções são capazes de transmitir esse sentimento de pertencimento a uma mesma comunidade, uma “imagem de comunhão”. As canções presentes nessas coletâneas, de acordo com essa visão, colaboram no trabalho de fixação de representações em torno da nacionalidade e na definição de valores culturais, como parte da construção de uma memória coletiva.

Algumas coletâneas tiveram diversas edições, inclusive por diferentes editoras, e algumas vezes a data não é fornecida, o que foi uma estratégia editorial para que os livros que tiveram muitas reedições não fossem vistos como um material antigo. Listo abaixo os autores encontrados em nosso levantamento de dados e as datas de publicações, organizados por ordem cronológica da primeira publicação de cada autor. Além do foco na performance musical, que é o objetivo deste artigo, na Tese de Livre-docência analiso vários outros aspectos relacionados à autoria, contextos e representações contidas nesse importante conjunto de material didático e artístico.

## Quadro I: Autores de coletâneas de canções brasileiras e datas de publicações

### Autores

- 
- PINTO, Alexina de Magalhães. 1907, 1909, 1916.  
MELO, Guilherme Theodoro Pereira de. 1908. [2a ed: 1947].  
MENDES, Júlia de Brito. 1911.  
PIMENTEL, Alberto Figueiredo. 1911.  
GOMES JR., João. 1921, 1924, 1926.  
JULIÃO, João Baptista. 1922, 1932, 1936, 1949 [1ª ed. 1964]  
GOMES JR., João; JULIÃO, João Baptista. 1922, 1924.  
VASCONCELOS, Branca de Carvalho; BOLÍVAR, Arduino. 1925, 1926.  
ANDRADE, Mário. 1928. [edição consultada: 1962]  
FAUSTINO, Honorato. 1928, 1929.  
BARRETO, Ceição de Barros. 1930.  
LOZANO, Fabiano. 192? [2a ed. 1931], 1933a, 1933b, 1934, 1935, 1942, 1943, 1953 [2ª ed. 1960], 1954.  
VILLA-LOBOS, Heitor. 1932, 1940, 1941, 1951.  
GALLET, Luciano. 1934.  
SINZIG, Frei Pedro, O. F. M. 1938.  
ARICÓ JR, Vicente. 1942, 1953a, 1953b, 1953c, 1961, 1967.  
SCHULTZ, Walter; MORITZ, Maria. 1942[?].  
CHIARA, Frederico de. 1943.  
CAMPOS, Erotides de; GODINHO, Anísio; TOLEDO, José Pousa de. 1945, 1946.  
ALVARENGA, Oneyda. 1946, 1950 [publicado no México em 1944].  
LIMA, Rossini Tavares de 1947.  
SCHADEN, Francisco S. G. ed. 1948.  
SANTOS NEVES, Guilherme (pesquisa e texto); COSTA, João Ribas da (notação musical). 1948, 1950.  
REZENDE, Angélica. 1949. [2a edição: 1957].  
LAVENÈRE. Luís. 1950.  
BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. 1950, 1955.  
RIBEIRO, Sylvio Salema Garção *et alii*. 1952 [reed. 1955], 1962.  
SIQUEIRA, José. 1953a 1953b, 1953c 1953d [2ª ed. a, b, c, d, 1954].  
ARRUDA, Yolanda de Quadros. 1953. [1954 - 2a ed?].  
MELO, Veríssimo de. 1953 [separata], [livro em 1981].  
LIMA, Rossini Tavares de. 1954.  
RIBEIRO, Dora Pinto da Costa. 1955a, 1955b.  
INSTITUTO Nacional de Estudos Pedagógicos. 1955.  
SOUZA, Pe. José Geraldo de. 1956.  
CASTRO, Zaide Maciel de —1956.  
ARAUJO, Alceo Maynard e ARICÓ Jr, Vicente. 1957.  
GARCIA, Angélica de Rezende. 1958, 195?, 195?.  
CARTOLANO, Ruy Botti. 1962.  
RIBEIRO, Wagner. 1965 (6 volumes).  
FERREIRA, Irmã Maria José Clímaco, 1965.  
VASCONCELLOS, Carmen Sylvia; LOPES, Mercês Maria Moreira. 1968, [s/d]
-

Um aspecto a ser notado é a presença de diversas mulheres entre as organizadoras de coletâneas, geralmente professoras: Alexina de Magalhães Pinto, Júlia de Brito Mendes, Branca de Carvalho Vasconcelos, Ceição de Barros Barreto, Oneyda Alvarenga (como parte de um estudo), Yolanda de Quadros Arruda, Dora Pinto da Costa Ribeiro, Irmã Maria José Clímaco Ferreira, Henriqueta Rosa Fernandes Braga, Zaíde Maciel de Castro, Carmen Sylvia Vieira de Vasconcellos, Angélica de Rezende Garcia.

## **Considerações finais: o papel das coletâneas de canções na história do canto orfeônico e do canto coral**

Apesar da ênfase dada ao projeto de canto orfeônico na educação da primeira metade do século XX, a busca pelo reconhecimento e pela institucionalização do canto coral tem sido um campo de disputa constante no ambiente musical. O livro de Ceição de Barros Barreto, de 1973, momento de enfraquecimento da presença da música na educação, é esclarecedor dessa tensão recorrente nas atividades corais. Destacando ser o canto coral uma atividade especializada e com uma história específica, Barreto expõe através das próprias memórias algumas das disputas a que a atividade coral esteve exposta, destacando a dificuldade de se trabalhar em equipe e uma certa competição com as atividades solistas, além da falta de reconhecimento profissional aos que se dedicavam ao canto coral.

Em 1936, indo a concurso a cadeira de canto coral, até aquela data sem provimento efetivo, a ela concorremos, sendo nomeada, por concurso de títulos e provas públicas, catedrática de canto coral nessa Escola (Escola Nacional de Música). Infelizmente dificuldades, provindas da administração da Escola e do completo desconhecimento da importância do canto em coro na formação do músico e na educação em geral, impediram durante longos anos funcionasse o curso. Somente em 1948 por determinação do Ministério da Educação tornou-se obrigatória a prática de coro aos alunos de canto, composição e instrumento.

(...)Depois de muitas lutas conseguimos em 1965 fosse reconhecido o direito de registro de professor de coro aos elementos formados pela Escola. Sugerimos também a organização do coral universitário, apresentando por escrito o plano da formação do conjunto vocal

abrangendo alunos das demais escolas da Universidade. Inexplicavelmente o projeto foi arquivado pela direção da Escola (Barreto, 1973, p. 59).

Partindo de um outro ponto de vista – o da prática dos coros em atividade nos dias de hoje – é possível dizer que, na constituição da atividade coral brasileira atual, foi muito forte a presença de Villa-Lobos, tanto pelas obras que compôs, como pelas práticas que instituiu como diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e pelos conceitos em relação ao repertório que ajudou a difundir. Mas a análise das publicações de repertório durante o período demonstrou que, além de Villa-Lobos, outros autores, pesquisadores e educadores colaboraram no estabelecimento de uma outra tradição de repertório, ao lado da tradição europeia, adaptada às dinâmicas de formação musical e às possibilidades de ensaios e apresentações dos grupos corais comunitários ou escolares atuantes no Brasil. Neste repertório, destacam-se as várias elaborações de canções corais.

Quer sejam poemas musicados, arranjos de melodias folclóricas ou adaptações do repertório da canção popular urbana, que vieram substituir a temática folclórica anterior, as canções são o repertório preferencial dos coros amadores e educativos de hoje.

Dependendo do *locus* da discussão, a canção coral será apresentada ora como prática educativa, ora como atividade artística ou ainda como herança cultural. Por essa razão, nosso objetivo foi apontar a importância de considerar o lugar da performance na história do ensino do canto orfeônico no Brasil, relacionando os estudos de história da educação musical à discussão sobre as práticas de repertório musical.

Com isso, buscamos o olhar histórico sobre o século anterior, como atitude fundamental para entender a constituição das práticas atuais e o papel de uma grande quantidade de homens e mulheres educadores, pesquisadores, compositores e arranjadores que mereceriam ser mais estudados.

## Referências

ALMEIDA, J.M. *Aulas de Canto Orfeônico para as quatro séries do curso ginásial*. 9ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. (3ª reimpressão da edição de 2008). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARRUDA, Yolanda de Quadros. *Elementos de canto orfeônico*. 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1954.

ARTIAGA, Maria José. O início do canto em coro no contexto educativo português no século XIX: ideias e práticas. In: PESTANA, Maria do Rosário (coordenação). *Vozes ao alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, Lisboa: mpmp - movimento patrimonial pela música portuguesa, 2014.

AZEVEDO, Fernando de *et alii*. Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. A reconstrução educacional no Brasil: ao povo e ao governo [1932]. In: *Revista HISTEDR on-line*. Campinas, n. especial, p. 188–204, ago. 2006.

BARRETO, Ceição de Barros. *Coro. Orfeão*. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

BARRETO, Ceição de Barros. *Canto coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEUTTENMÜLLER, Leonila L. *O orfeão na escola nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: BOURDIEU, Pierre (autor). NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (organizadores). *Escritos de Educação*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 71-79.

LIMA, Florêncio de Almeida. *O Canto Orfeônico no curso secundário*. 1ª e 2ª séries. 7ª edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961.

FERRARA, Maria Amorim. *Notas de uma professora de música escolar*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1938.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

IGAYARA, Susana Cecília. As professoras de Música na época de Villa-Lobos. *In: Anais do II Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. Paulo de Tarso Salles & Ísis Biazioli de Oliveira (org). São Paulo: ECA/USP, 2012a.

IGAYARA-SOUZA, Susana. Para abrilhantar a festa: música nas comemorações escolares na época do canto orfeônico no Brasil (décadas de 1930 e 1940). *In: Mogarro, M.J. & Cunha, M.T.S. (orgs.) (2012). Rituais, Espaços & Patrimônios Escolares. IX Congresso Luso Brasileiro de História da Educação (Atas)*. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2012b.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. As disputas pela história do Canto Orfeônico e suas instituições em manuais didáticos (1937-1954). *In: IX CBHE - História da educação: global, nacional e regional, 2017, João Pessoa. Anais eletrônicos: IX CBHE - História da Educação: global, nacional e regional, 2017. v. 1. p. 14-32.*

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; RAMOS, Marco Antonio da Silva; OLIVEIRA, Carolina Andrade. Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipóteses interpretativas da Fuga no 21 BWV 866 para coro misto a cappella. *In: SALLES, P.T. (ed.). Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, 2019, p. 239-258.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Objetivos artísticos do canto orfeônico no Brasil. *In: ROCHA, Inês de Almeida; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. Sons de outrora em reflexões atuais: história da educação e música*. Curitiba: CRV, 2020.

LACOMBE, Laura Jacobina; BEVILACQUA, Octavio, *Vamos Cantar*. Rio de Janeiro: Editora do Brasil, 1949.

PESTANA, Maria do Rosário. Introdução. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): práticas, contextos e ideologias. *In: PESTANA, Maria do Rosário (coordenação). Vozes ao alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, Lisboa: mpmp, movimento patrimonial pela música portuguesa, 2014, p. 5-41.

VILLA-LOBOS, H. *Guia prático para a educação artística e musical*. Organização de M. A. C. Lago, S. Barboza e M. C. Barbosa. Rio de Janeiro: ABM/ Funarte, 2009b.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos*. volume 1. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1940

VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos*. volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946.