DOI 10.20504/opus2019c2527

Os limites das fontes documentais: do samba-enredo da Mangueira 2019 ao discurso oficial sobre o canto orfeônico

Maura Penna
(Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB)

João Valter Ferreira Filho
(Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB)

Resumo: Este trabalho consiste em um ensaio científico elaborado a partir de pesquisas bibliográficas e documentais e que procura analisar questões envolvidas no uso de fontes documentais em pesquisas musicais e educacionais de caráter histórico. Partindo do questionamento ao *status* de fidedignidade absoluta frequentemente conferido aos documentos históricos, é discutido como mesmo fontes autênticas e legítimas estiveram expostas a toda sorte de influências externas – mais notadamente aquelas relacionadas aos aspectos políticos e ideológicos próprios do contexto de sua produção, divulgação e atualização. Tais influências afetam o teor dos dados constantes naqueles documentos, até mesmo determinando-os, de modo a sustentar e legitimar uma dada interpretação dos acontecimentos. Com base em uma série de exemplificações a partir de pesquisas diversas sobre temas da área de música, particularmente a experiência do canto orfeônico na Era Vargas, analisa-se como narrativas são elaboradas com base em fontes documentais, construindo um discurso oficial que não contempla a complexidade dos acontecimentos históricos e que exclui interpretações divergentes. A conclusão aponta para a necessidade de maturidade e esforço investigativo por parte do pesquisador, para que possa contextualizar as fontes com que trabalha, procurando sempre tanto questionar as condições de sua produção como compreender a lógica das diversas interpretações de seu conteúdo, assim como sua função na construção das narrativas históricas.

Palavras-chave: Pesquisa documental. Canto orfeônico. Era Vargas. Discurso.

The Limits of Documentary Sources: From Mangueira's "Samba-Enredo" 2019 to the Official Discourse on Orpheonic Singing

Abstract: This work is a scientific essay based on bibliographic and documentary research that seeks to analyze issues involved in the use of documentary sources in music and educational research of historical character. Starting by questioning the status of absolute reliability often conferred to historical documents, we discuss how even authentic and legitimate sources are exposed to external influences – most notably those related to the political and ideological context of their production, dissemination, and updating. Such influences affect the content of the data contained in those documents, even characterizing them in a way to support and legitimize a given interpretation of events. Based on a series of examples from diverse research studies on topics in the area of music, particularly the experience of Orpheonic singing during the Vargas era, we analyze how narratives are elaborated based on documentary sources, supporting an official discourse that does not contemplate the complexity of historical events and excludes divergent interpretations. The conclusion points to the need for discernment and investigative effort by the researcher to contextualize sources, while always questioning the circumstances under which the work was produced, as well as understanding the logic behind the various interpretations of its content and its role in the construction of historical narratives.

Keywords: Documentary research; orpheonic singing; Vargas era; discourse.

PENNA, Maura; FERREIRA FILHO, João Valter. Os limites das fontes documentais: do samba enredo da Mangueira 2019 ao discurso oficial sobre o canto orfeônico. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 602-628, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2527

Submetido em 31/08/2019, aprovado em 10/11/2019.

Neste ensaio, discutimos questões envolvidas no uso de fontes documentais em pesquisas musicais ou educacionais de caráter histórico, enfocando o cuidado em contextualizá-las e dimensionar devidamente suas contribuições e limites. Nossa abordagem tem caráter interdisciplinar, na medida em que transita pela história da música e da educação musical, bem como por questões da (etno)musicologia e também por estudos relacionados à música popular, ao analisar aspectos de um samba-enredo contemporâneo. Também estabelecemos relações com a linguística e com a história do Brasil, o que se interliga ao tema do canto orfeônico, visto que este não pode ser tratado de modo descontextualizado em termos sociais, políticos e culturais (PENNA, 2012).

Neste quadro, nossa abordagem pode causar certa estranheza em um periódico acadêmico da área de música. No entanto, ao mesmo tempo em que situamos nosso lugar de fala no campo da educação musical[1] – interdisciplinar na sua própria constituição (FIGUEIREDO, 2010: 155-157) – , apoiamo-nos em Edgard Morin, em sua crítica à alta especialização do conhecimento na contemporaneidade:

> Contrariamente à opinião hoje difundida, o desenvolvimento das aptidões gerais da mente permite o melhor desenvolvimento das competências particulares ou especializadas. Quando mais desenvolvida é a inteligência geral, maior é sua capacidade de tratar problemas especiais. A educação deve favorecer a aptidão natural da mente para colocar e resolver os problemas e, correlativamente, estimular o pleno emprego da inteligência geral (MORIN, 2003: 21-22).

Desta forma, Morin (2003: 21) defende que a finalidade do ensino é formar uma "cabeça bem feita", que disponha de "princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido", e que possa, assim, interligar os diversos conhecimentos às questões da vida no mundo contemporâneo. Como consequência, a "inter-poli-transdisciplinaridade" responde à necessidade de ultrapassar as barreiras disciplinares, sustentando sua proposta do "paradigma da complexidade" (MORIN, 2003: 105-116).

Escolhemos a forma de ensaio por sua maior maleabilidade, reconhecendo, como aponta Garcia Canclini (2003: 29), que "o ensaio científico se diferencia do literário ou filosófico […] ao submeter, na medida do possível, as interpretações a um manejo controlado dos dados". A discussão central, sobre o discurso oficial do canto orfeônico, baseia-se em fontes documentais e bibliográficas, mas trazemos também referências fora da esfera acadêmica – como a alguns filmes – para ajudar a pensar questões relativas aos limites das fontes documentais que tantas vezes ficam escondidas e não explicitadas. O fundamental, em nossa discussão, é que essas várias remissões ajudem a construir nossa argumentação, pois esta constitui a "regra de ouro do texto acadêmico em ciências humanas" (SILVA, 2010: 12).

Sem dúvida, as fontes documentais são essenciais, tanto para pesquisas de caráter histórico quanto para as que tratam de política educacional. Neste campo, por mais que sejam válidos

[1] A pertinência de buscar, em contribuições das ciências humanas e sociais, um conhecimento mais contextualizado no campo da educação musical foi exemplificada claramente pela conferência de abertura do XXIV Congresso Anual da Abem (Campo Grande, novembro de 2019), proferida pelo Prof. Dr. Paul Woodford, baseada em seu livro que trata dos desafios culturais, políticos, sociológicos da educação musical na contemporaneidade (WOODFORD, 2019).

diferentes estudos que analisam termos legais e infralegais[2], cabe sempre consultar e comparar com tais textos a fonte primária – ou seja, a própria lei ou documento normativo –, o que hoje é bastante facilitado, uma vez que é possível encontrar na internet desde leis do Império a documentos produzidos pelo Conselho Nacional de Educação. Quanto às pesquisas históricas, muitas vezes os documentos são as únicas fontes disponíveis (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009). Este é o caso, por exemplo, da experiência do canto orfeônico nas escolas brasileiras, na primeira metade do século XX, e até hoje bastante valorizada – e idealizada, a nosso ver – no que se refere ao ensino de música na escola de formação geral (educação básica).

Neste ponto, cabe esclarecer que, embora por muito tempo a noção de documento tenha se restringido a textos escritos de caráter oficial, atualmente este conceito abrange qualquer registro preexistente, seja escrito (manuscrito, impresso ou eletrônico), visual (fotos, filmes, vídeos, pinturas) ou auditivo (qualquer gravação, em diferentes suportes): "'Documento' é um termo geral para uma impressão deixada em um objeto físico, por um ser humano. A pesquisa pode envolver a análise de fotografias, filmes, vídeos, slides e outras fontes não-escritas, todas podendo ser classificadas como documentos […]" (DUFF, 2008: 109).

Nossa argumentação, neste ensaio, aponta a necessidade de dimensionar as fontes documentais como aquilo que "sobrou", entre diversas condições que afetam a permanência dos documentos e o acesso a eles, desde o efeito do tempo e de fatores cotidianos, ou ainda questões políticas e sociais. Assim, muitas vezes, o documento é "o que deixaram ficar", como uma produção resultante de uma posição de poder, o discurso oficial, a versão do vencedor. A primeira parte do texto trata dessa questão, tendo como eixo o samba-enredo da Estação Primeira da Mangueira de 2019, que questiona criticamente a história oficial. Esta escola de samba, apesar de todo o processo de espetacularização que cerca os desfiles do carnaval carioca, tem procurado manter, de modo explícito e notório, segundo Tramonte (2001: 80), membros da comunidade "em seus quadros profissionais e diretivos". Trazemos, ainda, o referencial da noção de "discurso fundador", da análise do discurso de linha francesa (ORLANDI, 2003), para discutir como podem ser criadas versões de nossa história.

Na segunda parte, analisamos o quadro histórico da experiência do canto orfeônico nas escolas brasileiras nas décadas de 1930 e 1940, procurando mostrar a construção de um discurso oficial a seu respeito que excluía outras falas e manifestações. Para tanto, os diversos governos de Getúlio Vargas contaram com órgãos de controle e mesmo de censura, em uma época com recursos de comunicação e transporte extremamente mais restritos do que na atualidade, o que limitava substancialmente a divulgação de expressões divergentes. Finalmente, defendemos o uso contextualizado de fontes documentais, sempre sob uma perspectiva crítica, que consideramos indispensável ao trabalho científico.

Isso foi o que ficou...

O filme pós-apocalíptico *O Dia Depois de Amanhã* – dirigido por Roland Emmerich (2004) – aborda os efeitos catastróficos do aquecimento e do esfriamento global. Numa Nova York glacial,

[2] Abaixo das leis, no ordenamento jurídico brasileiro, estão as normas infralegais, que também têm caráter obrigatório, especificando e detalhando o que a lei determinou. Assim, por exemplo, as diversas Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação básica (BRASIL, 2013), estabelecidas por meio de resoluções do Conselho Nacional de Educação, normatizam o que a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996) determinou para esse nível de ensino.

onde a vida humana se torna impraticável, um pequeno grupo de pessoas refugia-se na biblioteca da cidade, queimando livros para se aquecer e ter chances de sobreviver. Para quem assistiu ao filme, a pergunta é: Qual o livro que a diretora da biblioteca estava escondendo embaixo da roupa para ser queimado apenas em último caso? (abrimos um parágrafo para o leitor poder pensar...)

A diretora da biblioteca escondia embaixo da roupa um exemplar da *Bíblia de Gutenberg*, da qual restam poucos no mundo. Impressa por volta de 1450, a tradução em latim da Bíblia (Vulgata) de Johannes Gutenberg, considerado "o pai da imprensa", é o livro mais famoso do mundo: "O primeiro grande livro impresso na Europa Ocidental a partir de tipos móveis de metal. Ela é um monumento que marca uma virada na arte da produção de livros e na transição da Idade Média para o mundo moderno" (A BÍBLIA..., 2019). E a imprensa é a tecnologia que, à época, torna possível uma maior produção e divulgação não apenas de livros, mas de partituras (como discutiremos adiante), que não mais se restringiam a uma reprodução manuscrita, de exemplares únicos ou cópias realizadas pessoalmente, de forma manuscrita.

Fora da ficção, é provável que muitos documentos escritos (ou não) tenham sido destruídos em situações similares: durante nevascas, guerras, incêndios, inundações, especialmente em sociedades com poucos recursos, nas quais apenas as elites eram letradas. Um exemplo neste sentido pode ser encontrado em *Dança com Lobos* (1990), ganhador do Oscar de melhor filme em 1991. Um soldado americano, servindo em um posto longínquo e solitário na fronteira, registra em um pequeno caderno – incluindo descrições e desenhos[3] – seus contatos com um grupo de índios Sioux, estabelecendo amizade com eles. Quando uma tropa chega com um oficial e ele não está no posto, seu caderno, que comprovaria seu relato, desaparece: foi apropriado por um soldado analfabeto que o usa literalmente para "ir ao matinho". Temos, também, exemplos mais próximos: conhecemos um aluno graduado pela Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba que teve que tirar a segunda via de seu diploma porque a mãe, analfabeta, jogou seu diploma fora quando a família mudou de casa.

Neste quadro, então, quando se diz que Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) é o **mais importante** compositor da Idade Média[4], podemos acrescentar que sua fama é advinda, sobretudo, do fato de que era o seu nome que constava na maior parte dos registros que sobraram daquele período. Isso, entretanto, não significa que Machaut tenha sido, de fato, "o maior" dos compositores medievais, ou mesmo que sua obra tenha sido a mais extensa dentre todas daquela época. A monja beneditina Hildegard von Bingen (c. 1098-1179), por exemplo, possui uma considerável obra musical, que inclui um número expressivo de composições tidas por muitos especialistas como algumas das mais arrojadas e surpreendentes construções sonoras da música sacra cristã do início do segundo milênio (CAVINESS, 1988: 110-123. BALTZER, 2011: 268-270). Entretanto, ao contrário de Machaut, Hildegard e suas composições ainda hoje permanecem em segundo plano nos principais livros de história da música[5].

Diante disso, consideramos bastante coerente perguntarmos: Que filtros foram sendo passados ao longo dos séculos para que chegássemos a esse estado de coisas? Até que ponto esse

[3] No Royal Ontario Museum, em Toronto (visitado por Maura Penna, em maio de 2019), é possível encontrar, na galeria dos primeiros povos do Canadá, um documento histórico: um caderno similar de um oficial britânico que entrou em contato com os índios das pradarias, na fronteira com os Estados Unidos. Nos primórdios da etnologia, este tipo de registro serviu como base para diversos estudos.

[4] A respeito, cf. os verbetes sobre o compositor nos *sites Classical Net* ou *Britannica Online Encyclopedia.*

[5] Obras amplamente utilizadas como referência nos cursos de Graduação em Música, tais como Grout e Palisca (1988) e Massin e Massin (1997), nem sequer mencionam o nome de Hildegard von Bingen.

processo de encobrimento da obra de Hildegard tem a ver com o fato de ela ter sido uma mulher em pleno mundo medieval? Questionamentos dessa natureza, acreditamos, abrem ao pesquisador toda uma gama de novas possibilidades de interpretação dos fatos históricos, trazendo à luz aquilo que pode ser, inclusive, uma das maiores riquezas intrínsecas de qualquer fonte documental: o peso das concepções e ideias dos seres humanos envolvidos em sua produção e manutenção.

No caso específico da pesquisa em historiografia musical, consideramos igualmente importante a aplicação desses princípios de análise documental com relação às partituras de época, pois elas também representam recortes de um universo sonoro de determinado tempo e lugar. Em uma época sem recursos técnicos para gravação em áudio, com a primazia da prática musical com execução "ao vivo", a notação musical – representação gráfica convencionada da organização sonora – é o que permite que tenhamos acesso à música da cultura ocidental de diversos períodos históricos. Vale lembrar que notação musical convencional, que é muitas vezes ensinada como algo fixo e definitivamente estabelecido, também é o produto de um processo histórico[6], como exemplificam Menuhin e Davis (1981: 72) ao apresentar as ilustrações de delicados neumas do século IX, manuscritos em uma canção em latim; o aprimoramento progressivo desses neumas em documentos dos séculos XI a XII até o uso da pauta de cinco linhas por Guillaume Dufay, em um manuscrito de cerca de 1450, e finalmente a "primeira partitura impressa, a composição *Orfeo*, de Monteverdi, escrita em 1607".

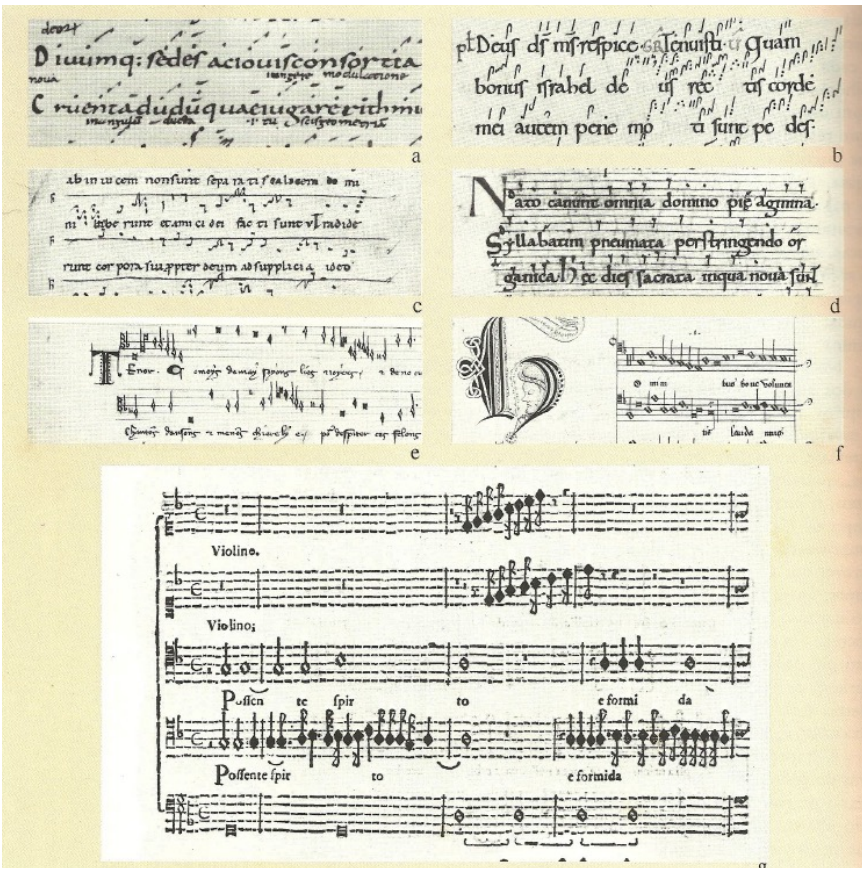


Fig. 1: Desenvolvimento da notação musical. Fonte: Menuhin e Davis (1981: 72).

[6] Cabe lembrar que essa notação está vinculada a certos padrões musicais, de modo que não atende às necessidades dos novos padrões sonoros de correntes da música contemporânea, que propõem, por sua vez, outras formas de notação (PERGAMO, 1993. ANTUNES, 1989).

Pela modificação essencial no registro da música e na reprodução e divulgação da representação da ideia musical que a imprensa possibilita, Antônio Jardim (2002: 105-106) a inclui nos "três momentos [que] modificam qualitativamente o modo de produção musical" no Ocidente, com base nos quais propõe trabalhar a história da música (como disciplina escolar): o advento da "escrita" musical, a imprensa e a fonografia – o registro sonoro, por qualquer meio (dos discos de cera aos arquivos digitais). Como aponta o autor, a transformação dos suportes altera o próprio fazer e, consequentemente, as concepções de música e suas funções sociais – sendo as novas tecnologias de reprodução sonora essenciais para a intensa presença da música na vida cotidiana na contemporaneidade, o que já foge do foco desta discussão.

A partitura é, pois, um documento "escrito" que registra e comunica um "texto musical", uma concepção musical que pode ser novamente concretizada (realizada) sonoramente através de sua execução instrumental ou vocal. São partituras – na maioria das vezes manuscritas – que possibilitaram que chegassem até os dias atuais obras musicais que não eram mais correntemente executadas, como as composições de Johann Sebastian Bach, expoente da música barroca.

O Museu Bach, em Leipzig, Alemanha – ligado a um centro de pesquisa e um arquivo –, detém um dos maiores acervos de documentos originais de Bach[7]. Suas partituras manuscritas originais são extremamente frágeis, pois a ação do tempo e a própria estrutura material do documento agem combinadamente para sua destruição. Ou seja, o próprio documento físico tende a se deteriorar a ponto de comprometer sua permanência como registro. Em visita ao museu[8], tomamos conhecimento de que suas partituras foram escritas em papel artesanalmente elaborado, com pena de aves cortadas e tinta fabricada pelo próprio Bach – e os componentes químicos que ele usou corroem o próprio papel![9] Ainda como exemplo dos desafios que cercam o trabalho com documentos – desde a sua conservação à sua necessária contextualização –, vale ressaltar que, como Bach não datava suas obras, a marca em relevo do fabricante do papel (que caracterizava um certo lote comprado) e variações na caligrafia musical, além de registros a respeito da composição e execução de certas obras, são elementos utilizados pelo centro de pesquisa para organizar e situar cronologicamente suas partituras originais.

Ou o que deixaram ficar

> *A história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história.*
> Chimamanda Ngozi Adichie

Assim como muitos grupos culturais têm música sem necessariamente disporem de uma notação, há "histórias" que se baseiam na tradição oral, sem registro escrito que possam constituir fontes documentais – como as dos escravos africanos e dos índios de um Brasil "descoberto" pelos portugueses. O samba-enredo de 2019, *Histórias para ninar gente grande*, da

[7] Cf. o *site* do Bach Museum Leipzig. Especialmente: https://www.bachmuseumleipzig.de/en/neutral/history-leipzig-bach-archive.
[8] Este trecho relata uma experiência pessoal da autora Maura Penna, ocorrida em 2013.
[9] Por isso, apenas poucas de suas partituras são expostas ao público na chamada "sala do tesouro", em vitrines de vidro e com pouca iluminação, sendo trocadas de duas a três vezes por ano.

escola de samba carioca Estação Primeira de Mangueira[10], trata justamente da história não contada dos oprimidos – ou da história recontada sob sua perspectiva:

> Brasil, meu nego / Deixa eu te contar / A história que a história não conta / O avesso do mesmo lugar / Na luta é que a gente se encontra / Brasil, meu dengo / A Mangueira chegou / Com versos que o livro apagou / Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento / Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado / Mulheres, tamoios, mulatos / Eu quero um país que não está no retrato[11].

Sem dúvida, a história do Brasil que aprendemos nas escolas de educação básica é a história oficial, a história do vencedor, escrita e registrada em documentos oficiais, eurocêntrica. Nesta perspectiva, o Brasil foi descoberto, quando, na perspectiva dos primeiros habitantes destas terras, o Brasil foi **invadido**: "Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento".

Além de terem sido alvo da opressão dos "colonizadores", as histórias dos índios do território brasileiro e dos negros trazidos à força da África eram guardadas e transmitidas pela tradição oral:

> Griots e griotes são homens e mulheres que contam, dançam e cantam histórias sobre seu povo e seus antepassados africanos. Essas histórias são transmitidas oralmente de uma geração a outra, constituindo um ponto de ligação, identificação e pertencimento entre diferentes sujeitos de uma comunidade. Por seu importante papel na preservação e disseminação de narrativas tradicionais, os griots e as griotes são chamados de guardiões da memória. Através dos contadores de história que atravessaram o Atlântico na diáspora negra iniciada no século XVI, muitas histórias e memórias do povo africano permaneceram vivas e se disseminaram na cultura afro-brasileira (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2018: 13).

Apesar de suas memórias e pontos de vista não estarem presentes nos livros escolares ou no discurso oficial da história do Brasil, já aparecem narrativas divergentes, mostrando que as histórias são versões interpretadas de eventos. Assim, o material didático produzido para a exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, em cartaz em São Paulo no ano de 2018, indaga constantemente: "De que forma as histórias são ensinadas?", "Quem pode falar? Quem consegue ser escutado?", "Quem transforma as interpretações em verdades únicas?". Neste sentido, trazendo reflexões críticas sobre os valores e significações que as palavras carregam, defende, em lugar de "escravo", o uso do termo "escravizado", que subentende a condição do indivíduo livre ao qual foi atribuída a condição jurídica da "escravidão". Assim, não se trata de uma condição inata, mas uma condição imposta pela força – no caso, pelos "colonizadores". E completa:

[10] Para uma outra análise deste samba-enredo, cf. Queiroz (2019).

[11] Citação com base em: https://www.letras.mus.br/mangueira-rj/samba-enredo-2019-historias-para-ninar-gente-grande/. Cf. ainda o clipe oficial do samba-enredo em: https://www.youtube.com/watch?v=U5tyfK02gL4.

> É impossível pensar a construção do Brasil sem considerar a inestimável contribuição dos diversos indivíduos que vieram de outros lugares do mundo e aqui se estabeleceram, com destaque para os povos da diáspora negra. O Brasil é o país que recebeu africanos durante o maior período de tempo e em maior quantidade: das quase 13 milhões de pessoas **sequestradas e trazidas** às Américas, estima-se que 46% tenham vindo para o território brasileiro[12] (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 2018: 31, grifos nossos).

Como aponta a citação acima, os "povos da diáspora negra" fazem parte da construção histórica e cultural do Brasil, inclusive em termos musicais, como diversos trabalhos da área de etnomusicologia indicam. Dentre eles, destacamos Prass (2013), na medida em que, ao pesquisar as musicalidades quilombolas do sul do Brasil, revela uma mudança cultural e histórica de perspectiva e de interpretação: as comunidades por ela estudadas foram palco, na década de 1940, de coleta de registros sonoros "folclóricos" (PRASS, 2013: 13). Como mostra Garcia Canclini (2003), "O folclore […] é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como **reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas**"[13] (GARCIA CANCLINI, 2003: 213, grifos nossos).

No entanto, a Constituição de 1988, refletindo discussões e lutas de movimentos populares – desde a Frente Negra Brasileira, na década de 1930, sufocada no Estado Novo –, incluiu a categoria "remanescentes de quilombos", por meio da qual é possível buscar o reconhecimento de direitos históricos:

> Nos últimos vinte anos, comunidades de afrodescendentes, concentradas especialmente no meio rural, passaram a ter maior visibilidade, em função de reivindicarem o status de "remanescente de quilombos", que poderia conceder-lhes a titulação oficial das terras comunitárias que habitam há mais de um século […] (PRASS, 2013: 16).

Desta forma, as comunidades que conseguiram este *status* com base em laudos antropológicos passaram a ser reconhecidas em sua singularidade. Atualmente, sua cultura não é mais tratada, pelos estudiosos, como anônimas expressões populares do "folclore". Neste sentido, Prass (2013: 16) estuda a música de comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul, buscando entender seu lugar "na agenda identitária desses grupos que lutam por terem seus direitos reconhecidos".

[12] Quanto aos registros da escravidão praticada no Brasil, o Museu Afro-Brasileiro, situado no Parque do Ibirapuera, expõe diversos documentos de seu acervo permanente: recibos de compra de escravos, anúncios em jornais de recompensa por escravos fugitivos, desenhos, fotos... Um material verdadeiramente impressionante, que precisa ser visitado por todos que tiverem a oportunidade de ir a São Paulo, como recuperação da memória e da consciência do passado escravocrata de nossa sociedade.

[13] Em trabalho anterior (PENNA, 2013), discutimos o papel do folclore – como representante do povo e da nação – no canto orfeônico, como parte do projeto nacionalista de Getúlio Vargas.

Ou como o discurso construiu...

No entanto, cabe também ter consciência de que não apenas a história dos oprimidos pode ter sido calada, mas que nossa própria história oficial é fruto de interpretação, de uma narrativa que se tornou legitimada.

O próprio samba-enredo da Mangueira (já citado) questiona a história oficial, buscando um Brasil "que não está no retrato", nos livros escolares que contam nossa história na forma de grandes feitos de "heróis emoldurados". O caráter crítico do desfile da Mangueira, que foi campeã do carnaval do Rio de Janeiro de 2019, foi reconhecido e divulgado em diversos meios de comunicação (MOLICA, 2019, dentre outros). Nesta medida, a Mangueira ofereceu uma narrativa alternativa, contrapondo-se às versões dominantes: "A Mangueira ousou: colocou o patrono do Exército, Duque de Caxias, no papel que não se atribui a ele nos livros escolares: repressor-em-chefe de revoltas populares. O personagem que o representou apareceu pisando sobre 'corpos ensanguentados'" (MANGUEIRA, 2019).



Fig. 2: Carro alegórico da Mangueira[14]. Fonte: Portal Desacato.

O modo como a Mangueira retrata Duque de Caxias, comandante-chefe das Forças do Império na Guerra do Paraguai, opõe-se drasticamente à imagem apresentada no *site* do Exército Brasileiro, que lhe atribui o "epíteto perpetuado em venera nobilitante" de "Pacificador do Brasil". No entanto, encontra base em outras interpretações a respeito dos interesses da Tríplice Aliança – Brasil, Argentina e Uruguai – que massacraram o Paraguai, o país que se destacava como uma exceção no continente: era "a única nação que o capital estrangeiro não havia deformado" (GALEANO, 2014: 266).

Em sua clássica obra *As veias abertas da América Latina*, Eduardo Galeano (2014: 265-278) apresenta a Guerra do Paraguai como um genocídio empreendido pelo interesse do capitalismo internacional, ao único país que mantinha uma economia autossuficiente, com desenvolvimento social e sem dívida externa:

[14] A Fig. 2 retrata também a espetacularização do carnaval carioca, inclusive na indústria cultural televisiva.

> […] o Paraguai era o único país da América Latina que não tinha mendigos, famélicos ou ladrões […] O agente norte-americano Hopkins informava em 1845 ao seu governo que no Paraguai "não há criança que não saiba ler e escrever". Era também o único país que não vivia com o olhar cravado do outro lado do mar (GALEANO, 2014: 267).

Ao final da guerra, a população do Paraguai estava reduzida **a menos de um sexto**, tão grande fora a matança. Seu território também foi ceifado, com vastas regiões repartidas entre os vencedores: "O império escravista de Pedro II, cujas tropas se nutriam de escravos e de presos, ainda ganhou territórios, mais de 60 mil quilômetros quadrados, e mão de obra, pois muitos prisioneiros paraguaios foram levados para trabalhar nos cafezais paulistas com a marca de ferro da escravidão" (GALEANO, 2014: 272-273).

Sendo assim, a narrativa crítica do enredo da Mangueira e o carro alegórico sobre Duque de Caxias podem também encontrar fundamento em dados históricos: "Tem sangue retinto pisado atrás dos heróis emoldurados". Isto evidencia que distintos discursos são construídos com base em diferentes interpretações de nossa história, apesar de nem todos ganharem legitimação social e política para chegar, por exemplo, aos livros escolares e ao imaginário compartilhado.

Neste ponto, cabe discutir a "consagrada" cena do Grito do Ipiranga, um discurso fundador da história do Brasil independente. A pertinência deste tema em nossa argumentação é explicitar como interpretações são construídas e legitimadas em um discurso oficial, que pode sequer ter base em condições históricas comprováveis. Nesta medida, essa cena de nossa história estabelece um contraponto com o tema tratado na segunda parte do texto – o discurso oficial sobre o canto orfeônico.

Laurentino Gomes (2010: 36-39) apresenta três versões da cena do Grito do Ipiranga, em 7 de setembro de 1822, algumas escritas anos depois, por diversos acompanhantes de dom Pedro I em sua viagem, por trilhas de tropeiros, entre as cidades de Santos e São Paulo: um padre, um alferes e o coronel que comandava a sua guarda de honra. No depoimento do padre Belchior Pinheiro de Oliveira, que procura salientar a sua própria importância neste momento histórico, não há sequer menção ao referido "grito". O relato histórico mostra uma realidade bem diferente daquela do "panteão dos momentos épicos nacionais", que é reproduzida nos livros escolares e nas versões iconográficas deste momento:

> O destino cruzou o caminho de D. Pedro em situação de desconforto e nenhuma elegância. Ao se aproximar do riacho do Ipiranga[15] […], o príncipe regente, futuro imperador do Brasil e rei de Portugal, estava com dor de barriga. […] A montaria usada por D. Pedro nem de longe lembrava o fogoso alazão que, meio século mais tarde, o pintor Pedro Américo colocaria no quadro "Independência ou Morte", também chamado de "O Grito do Ipiranga", a mais conhecida cena do acontecimento. […] D. Pedro montava uma mula sem nenhum charme, porém forte e confiável. Era esta a forma correta e segura de subir a serra do Mar naquela época de caminhos íngremes, enlameados e esburacados (GOMES, 2010: 29-31).

[15] "Das margens do Ipiranga até a cidade de São Paulo havia apenas oito casas, onde moravam 42 pessoas" (GOMES, 2010: 33).

Baseado em fontes documentais e acadêmicas, Gomes (2010: 40) evidencia que, mais importante que este momento partilhado apenas com sua comitiva, em área quase deserta, foi a cena pública à noite, durante uma peça teatral na cidade de São Paulo, quando um partidário da independência e membro da maçonaria, correndo o risco de ser preso como revolucionário se D. Pedro não aceitasse a saudação, aclamou-o: "Viva o primeiro rei brasileiro!".

No entanto, "Independência ou Morte!" é um enunciado que tem característica de "discurso fundador" – nos termos de Orlandi (2003) –, constituindo uma referência na construção da memória nacional, ajudando a constituir "um imaginário social que nos permite fazer parte de um país" e de uma história. A noção de discurso fundador não diz respeito à "história dos fatos, e sim [a]o processo simbólico, no qual, em grande medida, nem sempre é a razão que conta: inconsciente e ideologia aí significam" (ORLANDI, 2003: 13).

Analisando os efeitos de sentido do enunciado "Independência ou Morte!", Guimarães (2003: 29) aponta que nossa história oficial o coloca como "inaugural da nação brasileira". Embora no imaginário de nossa história os dois nomes comuns sejam tidos como noções gerais e universais de "independência" e "morte", ao considerar o lugar histórico-social do sujeito da enunciação (dom Pedro), seus ouvintes – seus acompanhantes "socialmente qualificados" –, assim como o contexto histórico, o autor revela a perspectiva enunciativa do famoso grito: os proprietários brasileiros e portugueses radicados no Brasil, a quem não interessava que dom Pedro voltasse para Portugal e que o Brasil retornasse à condição de colônia a ser explorada, como antes da vinda de dom João VI.

> […] "Independência" para **nós** (configurados pela perspectiva enunciativa), ou "morte" para **nós** (também configurados pela perspectiva enunciativa). Ou seja, tal acontecimento enunciativo é, por seu caráter afirmativo, um compromisso de D. Pedro com os proprietários, relativamente a manter o Brasil fora do jugo português. E aqui a "Independência" não é uma declaração de guerra[16], mas a afirmação da sobrevivência, não necessariamente física, mas como classe social. Ou seja, a enunciação inaugural da nação brasileira é uma enunciação sobre a sobrevivência dos proprietários de terra (GUIMARÃES, 2003: 30, grifos do autor).

Fica claro, portanto, que não são apenas fontes documentais que respaldam nossas histórias, mas todo um trabalho simbólico e discursivo, que envolve aspectos históricos, sociais e culturais. Envolvem também relações de poder, que dizem respeito a quem pode falar ou ser ouvido: quais falas ou textos são permitidos, divulgados, legitimados e quais são calados/destruídos, censurados, excluídos (FOUCAULT, 1999).

O canto orfeônico e seu discurso oficial

As questões de poder envolvidas na "ordem do discurso", segundo Foucault (1999), ajudam a compreender as vozes caladas e as vozes dominantes que sustentam o discurso oficial sobre a experiência do canto orfeônico nas escolas brasileiras, nas décadas de 1930-1940.

[16] Como seria o caso de "Independência" para nós **e** "morte" aos portugueses (GUIMARÃES, 1993).

Um documento relegado. Numa visita ao Rio de Janeiro em julho de 2005, queríamos muito visitar o Museu Villa-Lobos[17]. Fundado por meio do Decreto nº 48.379, de 22 de junho de 1960, assinado pelo então presidente Juscelino Kubitschek, seus objetivos foram claramente delineados:

> Art. 1º Fica instituído, no Ministério da Educação e Cultura, o Museu Villa-Lobos, que terá a finalidade de **cultuar a memória** de Heitor Villa-Lobos, mediante a realização de empreendimentos destinados à divulgação e ao estudo da obra e de fatos da vida daquele ilustre compositor brasileiro (BRASIL, 1960, grifos nossos).

No entanto, ao chegar ao elegante prédio que sedia o museu, no bairro do Botafogo, constatamos surpresos que o edifício se encontrava fechado à visitação pública em razão de uma grande reforma estrutural. Após um primeiro impacto, na verdade uma certa decepção, não nos demos por vencidos e fomos tentar sensibilizar o vigilante, com todo tipo de argumentação, para termos acesso, de alguma maneira, ao precioso tesouro curiosamente tão distante e tão próximo naquele momento.

De imediato, tudo o que conseguimos foi a autorização para tirarmos algumas fotos no pátio externo e em uma salinha ao lado da recepção, onde, solene e imponente, repousava o grande piano negro que teria sido utilizado pelo compositor na concepção de muitas de suas obras. Já de saída, definitivamente desapontados pela impossibilidade de vermos de perto tantas fontes documentais referentes a um de nossos grandes temas de interesse à época, veio-nos à cabeça a lembrança de uma outra fonte que estava bem ali, à nossa inteira disposição, e que quase deixáramos escapar por entre os dedos por pura falta de atenção: o próprio funcionário do museu, que logo nos informou lá trabalhar há quase trinta anos.

A conversa começou tímida, genérica, cuidadosa. Mas logo foi adquirindo as luzes de uma memória ativada pelo interesse genuíno. Dentro de pouco tempo, lá estávamos nós, ouvindo histórias e até anedotas que cobriam mais da metade da existência daquela instituição. Por fim, já nos despedindo por causa da hora avançada, o gentil senhor abaixou a voz num quase sussurro e nos chamou mais para perto: "Deixa eu mostrar uma coisa!". Conduzindo-nos para uma pequena sala aparentemente transformada em depósito, ele desvelou algumas caixas bastante empoeiradas e empilhadas de qualquer maneira. Abrindo uma delas, retirou lá de dentro um livro, também bastante empoeirado, e nos entregou: "Um presente! Para que a viagem não seja considerada perdida".

Era um livro com a capa um tanto tosca, folhas amareladas e profundamente impregnadas com aquele cheiro de bolor característico dos livros que, infelizmente, não chegaram a encontrar leitores: *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Pedimos licença e fomos verificar as outras caixas: sete ou oito, grandes, todas repletas com o mesmo título: "São para vender?", perguntamos, já pensando em adquirir mais alguns. "Não! Na verdade, serão descartados nos próximos dias. São velhos demais e já estão se desmanchando".

Sem termos sequer ideia da real natureza do curioso presente que havíamos ganhado, conseguimos resgatar mais alguns exemplares daquela obra condenada à extinção: tantos quantos nos foi possível carregar em nossos braços, visto que andávamos de metrô naquela tarde. Foi

[17] Este trecho relata uma experiência pessoal do autor João Valter Ferreira Filho, ocorrida em julho de 2005.

somente à noite, quando começamos a folhear cuidadosamente aquele livro – cujas páginas meio que rachavam a cada mínimo toque –, que percebemos o caráter do documento que nos caíra fortuitamente às mãos.

De autoria de Luís Guimarães e publicado em 1972, o livro *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*, assim como a maior parte dos documentos apresentados como anexos, permaneceu à margem da maioria dos estudos empreendidos em torno da vida e da obra de Villa-Lobos. Embora seja mencionada em vários trabalhos, na verdade ainda é uma obra pouco explorada por pesquisadores, destacando-se as pesquisas de Pinto (2010) – na área de história – e de Lima (2017) – na música[18].

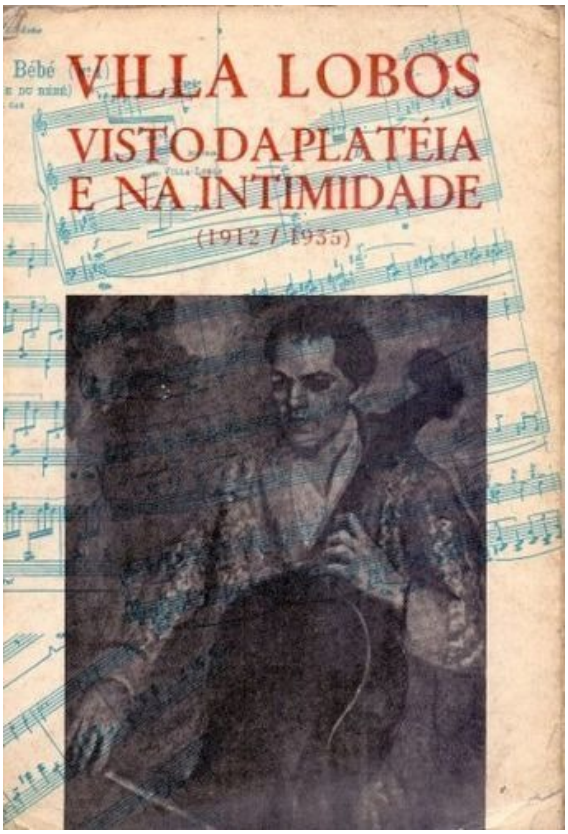


Fig. 3: Capa do livro *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935).*
Fonte: Acervo pessoal de João Valter Ferreira Filho.

[18] Uma busca realizada na internet pelo título do livro em questão, em novembro de 2019, resultou em apenas 24 trabalhos referentes a textos acadêmicos. Dentre estes estudos, entretanto, somente os dois acima citados utilizam a obra, de alguma maneira, como fonte para reflexões a respeito da figura de Lucília Guimarães Villa-Lobos: Pinto (2010), da área de História, que, de fato, centraliza sua discussão em torno da musicista, e Lima (2017), o único trabalho da área de Música a, pelo menos, sugerir que estudos mais aprofundados deveriam ser feitos em torno da figura da primeira esposa do compositor. Todos os outros trabalhos tendem a trazer o título da obra em suas listas de referências sem, no entanto, fazer uso de nenhuma informação importante ali colhida ao longo do texto principal. O mesmo acontece com diversos livros sobre a vida e a obra do compositor, a exemplo de Silva (2001) e Santos (2010). Cabe salientar, ainda, que no *site* do Museu Villa-Lobos a obra é enumerada como uma das fontes utilizadas para compor a "Cronologia Ilustrada" do compositor. Entretanto, novamente o livro consta somente na lista de referências daquela área específica do *website*, sem qualquer menção a informações específicas do corpo da obra. Além disso, em diversos eventos acadêmicos sobre canto coral de que o autor João Valter Ferreira Filho participou, ninguém conhecia o referido livro, quando mencionado.

Diferentemente daquilo que sugere o título, o livro não é mais uma obra de exaltação ao gênio de Villa-Lobos. Pelo contrário, o que o autor procura, na verdade, é trazer à tona uma figura que costuma passar desapercebida na história da educação musical e do próprio canto orfeônico: a pianista, compositora e educadora musical Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), irmã de Luís Guimarães e única esposa legalmente reconhecida de Heitor Villa-Lobos[19].

Na primeira parte, denominada "Villa-Lobos visto da plateia", o autor reúne uma série de programas de concerto e notícias de jornal, organizados em ordem cronológica de 1915 a 1935, que apontam os já convencionais elogios ao compositor e às suas obras. Nessa parte, que toma mais da metade do livro (GUIMARÃES, 1972: 12-220), todas as menções a Lucília são enfatizadas por meio de negritos e caixa alta.

A segunda parte do livro, denominada "Villa-Lobos na intimidade", procura traçar um panorama da vida conjugal de Heitor Villa-Lobos e sua esposa Lucília, relatando – por meio de reminiscências do próprio autor e de transcrições de cartas e diários pessoais da musicista – desde o primeiro encontro dos dois, ocorrido em 1912, até o momento de sua separação, decidida pelo compositor, que a comunicou à esposa através de carta enviada da Europa, em 1935. No decorrer das 18 páginas dessa parte da obra (GUIMARÃES, 1972: 223-241), o autor procura delinear aspectos menos divulgados da vida do compositor, tais como pequenas preferências domésticas e idiossincrasias, a curiosa relação com seu único aluno de violoncelo, as dificuldades e crises das primeiras tentativas de sucesso e, claro, a importância de Lucília naqueles primeiros momentos da carreira de Villa-Lobos.

Contudo, é a partir da terceira parte da obra que o autor passa a conferir certo protagonismo à figura de sua irmã. Denominada de "Atividades artísticas de Lucília Guimarães Villa-Lobos", procura comprovar a excelência da musicista e já se inicia com um grande desabafo por parte do autor:

> […] lançamos um repto aos artistas que com Lucília privaram, tocaram ou cantaram; aos críticos e intelectuais que a admiraram e elogiaram; aos que dela receberam lições e exemplos; **que confessem por que depois, passivamente, simularam ignorar-lhe a existência** ou a condição de verdadeira esposa de Villa-Lobos (GUIMARÃES, 1972: 246, grifos nossos).

Tecendo uma série de considerações, muitas das quais com base nas fontes documentais transcritas e anexadas ao final de seu livro, o autor prossegue seus questionamentos, assumindo um tom de nítida denúncia: "Quando afirmarmos que, sob certos aspectos, as biografias de Villa-Lobos são 'encomendadas' ou 'dirigidas' é porque, na realidade, o são. Não há como negá-lo. O fato se repete, com uma insistência monótona" (GUIMARÃES, 1972: 247).

Ao longo de 59 páginas, o autor elenca e descreve um grande número de iniciativas de educação musical idealizadas e levadas a cabo por Lucília, salientando suas realizações como compositora, instrumentista laureada, professora de música, maestrina e articuladora de projetos de educação musical em instituições diversas (GUIMARÃES, 1972: 245-304). No decorrer de sua exposição, Guimarães (1972: 245) não se furta a questionar algumas das informações tidas como

[19] Naquela época, não existia o divórcio. De acordo com a legislação brasileira, o ato jurídico pelo qual se dissolvia a sociedade conjugal era o desquite, que estabelecia a separação de corpos e bens dos cônjuges, **sem quebrar o vínculo matrimonial**. Desta forma, o desquite não permitia novo casamento.

consenso no que diz respeito à obra de Villa-Lobos, afirmando, inclusive, que o compositor, "ao casar-se – 13/11/1913 –, pouco ou nada tocava [ao piano]". Em outro momento, o autor até mesmo levanta suspeição a respeito da autoria de determinadas obras atribuídas ao compositor: "Entretanto sabemos que há, inclusive, dois números dedicados às suas [de Villa-Lobos] sobrinhas, de inteira autoria de **Lucília**" (GUIMARÃES, 1972: 248, grifos do original).

Esse denso capítulo do livro é seguido por uma breve quarta parte (GUIMARÃES, 1972: 304-326), na qual são elencadas algumas homenagens póstumas prestadas a Lucília por parte de instituições locais e intelectuais diversos, homenagens estas trazidas à tona, segundo o autor, na tentativa de provar à sociedade brasileira a importância artística de sua irmã. A quinta e última parte da obra (GUIMARÃES, 1972: 327-335) traz uma lista de obras de Lucília.

Por fim, o autor reúne ao final do volume dezenas de fac-símiles de documentos diversos (GUIMARÃES, 1972: 337-381). São programas de concerto, cartas, fotografias, memorandos, cartazes, ofícios e recortes de jornal que, de alguma maneira, comprovam o protagonismo artístico-musical de Lucília, não apenas na época em que era a esposa de Villa-Lobos, mas também nos 31 anos de sua vida que sucederam sua separação. A esse respeito, alguns dos documentos que mais nos chamam a atenção nesse conjunto de anexos são os fac-símiles da carta na qual Villa-Lobos dá seu matrimônio por encerrado e da resposta de Lucília a seu esposo.

Naturalmente, devemos considerar o envolvimento emocional do autor, que escreve na qualidade de ex-cunhado do compositor e em clara defesa da memória de sua irmã. Entretanto, não é nossa intenção discutir a "verdade histórica" a esse respeito – muito embora acreditemos que pesquisas em torno dessa temática poderiam contribuir para a historiografia da educação musical. O que nos importa, neste momento, é assinalar o abafamento deliberado de uma voz indiscutivelmente relevante para a compreensão dos fatos relacionados à trajetória do canto orfeônico. Isso revela a fragilidade de determinadas narrativas históricas, muitas vezes consideradas fidedignas pelo simples fato de terem sido construídas sobre o alicerce de fontes documentais. Certamente pesam aqui diversos outros fatores que a nosso ver também mereceriam (embora não nos limites deste trabalho) uma análise mais aprofundada: a voz silenciada era de uma mulher; uma mulher abandonada pelo esposo em plena década de 1930; um esposo famoso e com grande influência política.

O fato de esse conjunto de documentos ter permanecido, por décadas a fio, distante das principais discussões sobre a educação musical e o canto orfeônico mostra como é possível que muitas das versões correntes a respeito de fatos e fenômenos históricos possam ter sido escritas e até mesmo consagradas a partir daquilo que simplesmente nos sobrou. E isso "que nos sobrou" é ao mesmo tempo "o que deixaram ficar", consistindo, no caso deste livro, em recortes deliberados, delineados sob motivações as mais diversas. Mesmo levando em conta que se trata de uma edição de autor, publicada apenas na década de 1970, consideramos que sua circulação e divulgação foram, no mínimo, negligenciadas, na medida em que em 2005, ocasião de nossa visita, caixas e caixas cheias de exemplares – possivelmente doadas ao museu – literalmente apodreciam no depósito. Tendo aquela instituição sido criada originalmente com a "finalidade de cultuar a memória de Heitor Villa-Lobos", sua vida e sua obra (BRASIL, 1960), acreditamos que a situação encontrada pode despertar questionamentos...

Ampliando nossa reflexão para além do exemplo do livro em questão, acreditamos que casos assim revelam as fragilidades e os limites das fontes documentais e quão problemáticas

podem ser as narrativas históricas construídas e legitimadas, ainda que supostamente fundamentadas em documentos legítimos. Evidencia-se ainda, por outro lado, a necessidade de levar em consideração o contexto – social, político, cultural – no qual os documentos foram produzidos, além da posição, interesses e finalidade de seus autores.

O canto orfeônico e os órgãos de propaganda oficial.

Nesse quadro, acreditamos que o caso de Villa-Lobos e do canto orfeônico tem especial relevância em relação à história da educação musical no Brasil. De fato, se ao redor do compositor é construída toda uma imagem de gênio autodidata[20], autossuficiente e temperamental, respeitado e reverenciado mundo afora por sua grande obra, o próprio projeto educacional do canto orfeônico[21] é também comumente exaltado como a (possivelmente) única grande chance de musicalização adequada da população brasileira em toda a sua história.

Entretanto, há que se ponderar que as fontes documentais que temos à nossa disposição a respeito dessa história são praticamente todas oriundas do aparelho estatal, que certamente tinha seus interesses políticos e ideológicos relacionados à implementação e divulgação da proposta de educação musical levada a cabo por Villa-Lobos. Isso significa que o discurso construído sobre esse projeto – por mais que tenha como base documentos históricos autênticos – pode não abarcar a complexidade social, cultural e política – com todas as suas contradições – envolvida na sua proposta e execução.

A esse respeito, é preciso considerarmos, em primeiro lugar, que o canto orfeônico se insere em todo um conjunto de iniciativas culturais e pedagógicas patrocinadas pelo Estado, no intento de reafirmar a nação brasileira, construindo-lhe uma identidade cultural (PENNA, 2012. MENDONÇA, 2000: 344). Pois vale lembrar que a Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder – dando início aos 15 anos em que ininterruptamente governou o país, a chamada Era Vargas –, colocou fim à República Velha, com seu caráter oligárquico e de efetivos poderes locais/regionais, de modo que ainda não existiam muitos dos atuais órgãos administrativos da esfera federal ou uma visão unificada do país como **uma nação** (MENDONÇA, 2000).

Em segundo lugar, é importante termos em mente que tais iniciativas contavam com o apoio de um complexo aparato de construção propagandística, cuidadosamente montado a fim de legitimá-lo perante a opinião pública. O primeiro departamento de propaganda institucional da Era Vargas foi o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado por meio do Decreto nº 20.033, de 25 de maio de 1931. De acordo com seu texto, o principal objetivo daquele organismo era divulgar "dados estatísticos e conhecimentos úteis à atividade do Governo e à formação de uma ideia exata do verdadeiro estado em que a Revolução encontrou o país" (BRASIL, 1931). O decreto estabelecia, ainda, a subordinação da Imprensa Nacional, do *Diário Oficial* e do *Diário da Justiça* ao DOP, ao passo que estabelecia a implementação de um boletim diário de notícias oficiais que deveria ser distribuído a todos os órgãos de imprensa em atividade no país.

[20] Para uma discussão crítica a respeito do mito do dom e dos grandes compositores, cf. Burnard (2012: 7-18) e Schroeder (2004).

[21] Segundo Paoliello (2006: 154), o canto orfeônico é uma "modalidade de canto coletivo que se diferencia do canto lírico e do canto coral especialmente pela possibilidade de organização de conjuntos vocais com formação mais livre e heterogênea".

Em 1932, por meio do Decreto nº 21.240, o governo estabeleceu a censura dos filmes cinematográficos, tendo como uma de suas justificativas preliminares o fato de que "filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora [*sic*] vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos". Essa censura deveria ter "cunho acentuadamente cultural" e ser exercida por uma única comissão nacional "no sentido da própria unidade da nação" (BRASIL, 1932), sendo formada por um representante do chefe de Polícia, um representante do Juízo de Menores, o diretor do Museu Nacional, um professor designado pelo Ministério da Educação e da Saúde Pública e uma educadora designada pela Associação Brasileira de Educação.

No ano de 1934, o DOP foi extinto e substituído, por meio do Decreto nº 24.651, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Com um raio de atividade muito mais amplo, o DPDC era diretamente subordinado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores e tinha, como sua principal atribuição, a regulamentação de todos os meios de difusão em massa de informações, com ênfase para a produção e circulação de filmes educativos (BRASIL, 1934, Art. 2º). Abrangia, inclusive, a Comissão de Censura que, muito embora permanecesse oficialmente com seu caráter educativo e cultural, teve sua composição alterada de modo a permitir a participação de membros de outras áreas (BRASIL, 1934, Art. 5º).

Todo esse aparato direcionado à produção de uma propaganda oficial e ao controle dos padrões de cultura que deveriam ser difundidos como sendo **a cultura nacional** foi sendo progressivamente incrementado, à medida em que o governo ia percebendo a eficácia de sua atuação com vistas ao estabelecimento daquela nova ordem social. O DOP e, posteriormente, o DPDC e seus organismos subordinados, como a Comissão de Censura e a Agência Nacional – responsável pela distribuição diária dos boletins de notícias oficiais a mais de 900 órgãos nacionais e 1.300 agências estrangeiras – foram se consolidando como mecanismos fundamentais para a manutenção da noção de legitimidade do Estado perante a opinião pública (AGUIAR; LISBOA, 2017: 5).

Uma vez que o próprio golpe que instituiu a ditadura do Estado Novo foi deflagrado em 10 de novembro de 1937 por meio de uma transmissão radiofônica, como indica Pandolfi (2004: 187), Vargas estava consciente da importância dos meios de comunicação de massa em um país de dimensões continentais como o Brasil. Desta forma, os órgãos de propaganda do governo foram incrementados paulatinamente, culminando na criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que teria papel decisivo na construção e difusão da nova imagem da própria nação e cultura brasileiras.

Criado por meio do Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939, e revestido de uma autoridade jamais conferida a qualquer organismo de propaganda em toda a história do país, o DIP assumiu a tutela da opinião pública, uma vez que tanto moldava as notícias de forma que se adequassem à propaganda do regime quanto transformava peças de caráter puramente publicitário em publicações de teor supostamente jornalístico. Consistindo em uma das mais importantes ferramentas estratégicas de Getúlio Vargas, seu raio de atuação estendia-se muito além da produção e censura de material audiovisual, alcançando o controle direto sobre toda comunicação telegráfica em âmbito nacional e internacional, a guarda do arquivo fotográfico oficial, organização de exposições e conferências dentro e fora do país, edição e tradução de livros, administração dos direitos intelectuais de obras artísticas e culturais, dentre outras atribuições

(VIEIRA, 2017: 2). Em outras palavras: **estava sob o controle do DIP** tudo o que se relacionasse à difusão da imagem nacional brasileira.

Considerando as limitações de comunicação no Brasil de oito décadas atrás, além do caráter autoritário do governo de Vargas, o papel de toda aquela máquina de propaganda em massa assume importância decisiva no esforço de legitimação das ações empreendidas pelo Estado:

> Generalizadas pela propaganda, as ideias oficiais se introduziram e impregnaram todas as camadas da sociedade, integrando-as e assegurando sua coesão. A propaganda, com isso, configurou-se como o mecanismo primeiro e fundamental na transformação das concepções das classes economicamente dominantes em ideologia dominante. Através dela, progressivamente, foi-se delineando uma uniformidade de pensamento e de orientação que absorveria todas as formas de manifestação, em todos os níveis. Na família, no meio social ou na escola, nos quartéis, nas fábricas ou nas repartições públicas, oralmente ou pelos meios de comunicação, em todas as partes e por todas as formas, enfim, todos passavam a ser enquadrados nos mesmos princípios e valores e a ser orientados para os mesmos objetivos (GARCIA, 1982: 126).

As reflexões que nos trouxeram até aqui nos levam a acreditar que, no campo da história da educação musical, também temos o nosso "Grito do Ipiranga" (guardadas as devidas proporções): o canto orfeônico. Em outras palavras, esse projeto de educação, levado a cabo a partir da figura icônica do compositor Villa Lobos, em muitos aspectos afigura-se para nós como um mito construído à custa de determinadas seleções registradas em documentos oficiais e divulgadas pela imprensa da época (subordinadas aos órgãos oficiais de propaganda). Desta maneira, foi erigida uma construção simbólica que, tendo sido útil ao discurso oficial em seu tempo, acabou por se transformar posteriormente em um "passado nostálgico" de um certo "sonho de educação musical" que poderia ter transformado o Brasil em uma nação mais "culta" e de "gosto musical mais elaborado"[22].

O projeto do canto orfeônico: percursos e questionamentos.

Embora seja predominantemente construída a partir de fontes documentais consideradas legítimas, o fato é que muitos detalhes da versão corrente da história do canto orfeônico não resistem a um escrutínio mais criterioso e contextualizado. É o caso, por exemplo, da ideia de que o canto orfeônico promoveu a valorização da cultura musical nacional ao inserir em seu repertório canções de roda, melodias folclóricas e hinos cívicos.

Entretanto, cabe considerar aspectos como os critérios para a seleção das canções de roda, a estética e o estilo dos arranjos elaborados para suas melodias que, muitas vezes em seu lócus original, nem se encaixavam na lógica harmônica ocidental. Ou, ainda, qual projeto de nação

[22] Como já assinalamos em trabalhos anteriores (PENNA, 2013a; 2015. FERREIRA FILHO, 2015), com essas discussões, não pretendemos negar a importância da experiência do canto orfeônico em relação ao ensino de música no âmbito escolar em meados do século XX no Brasil, mas, sim, compreendê-la de forma contextualizada e crítica. Afinal, a idealização que cerca o canto orfeônico tem marcado até hoje ações no campo da educação musical (PENNA, 2013b: 71).

os hinos cívicos exaltavam? O repertório difundido na proposta do canto orfeônico era capaz de representar legitimamente a cultura musical da população brasileira, em sua diversidade?[23] De fato, com relação à adoção de música popular em seu material didático, Villa-Lobos certa vez declarou que se tratava apenas de um recurso para atrair a juventude. Em suas palavras: "[…] um plano que foi estabelecido por meio do confronto entre a música popular e a elevada. A primeira aparece apenas para despertar a atenção do público que, de outra maneira, não chegaria a ouvir **música pura**" (SILVA, 2001: 13, grifos nossos).

Algumas das questões acima levantadas podem aparentemente não ter maiores implicações sociais. No entanto, permanecem no imaginário social, contribuindo para a construção de um determinado mito. Outros questionamentos podem se revelar ainda mais relevantes, como, por exemplo, o fato de que as fontes documentais da época são praticamente unânimes em afirmar que Villa-Lobos teria sido o criador do canto orfeônico enquanto método coral aplicado à musicalização escolar. Na realidade, pesquisas como aquelas conduzidas por Goldemberg (1995), Ferreira Filho (2009) e Jardim (2003) apontam, já há algum tempo, que nem o termo "canto orfeônico" nem a ideia da organização de coros escolares, tanto com alunos quanto com professores e funcionários, foram criações originais de Villa-Lobos[24]. Saviani (2006) afirma que, no século XVI, o padre Manuel da Nóbrega já havia inserido um programa de estudos musicais denominado de "Canto Orfeônico"[25], como parte integrante de sua adaptação local da *Ratio Studiorum* – a *Pedagogia Brasílica* –, o currículo desenvolvido pelos jesuítas para ser aplicado em suas terras de missão (SAVIANI, 2006). Além disso, no início do século XX, algumas importantes experiências com canto coral em escolas públicas já vinham sendo desenvolvidas em diversas cidades do Brasil, como, por exemplo, as lições de canto coletivo dos professores Gomes Cardim e João Gomes Júnior, na Escola Caetano de Campos, em São Paulo, no início da década de 1920, ou ainda o trabalho desenvolvido pelo professor Fabiano Lozano e seu "Orfeão Normalista", fundado em 1914, na Escola Normal de Piracicaba (GOLDEMBERG, 1995: 105).

Contudo, o próprio Villa-Lobos sempre reclamou para si a prerrogativa de estar inaugurando algo totalmente novo e essencialmente diverso de todas as iniciativas anteriores. É o que podemos ver em seus próprios escritos, publicados pela primeira vez em 1946, na coleção intitulada *Educação Musical*:

> E como esse ensino, absolutamente novo, não podia repousar em programas anteriormente elaborados, que não cogitavam dessa nova finalidade da música socializada, organizamos um programa atendendo a todas as suas necessidades de ordem técnica, constando, entre outros, dos seguintes pontos que não figuravam, até então, em nenhuma obra didática de canto coral ou canto orfeônico (VILLA-LOBOS *apud* SANTOS, 2010: 86).

[23] Cf. também Pereira (2011) quanto ao caráter do repertório do canto orfeônico.

[24] Na introdução da vasta obra de sua organização sobre o canto coletivo em Portugal, Pestana (2014: 10) indica que data do final do século XIX a criação da primeira sociedade coral instituída no país. Neste período, os orfeões sustentavam projetos nacionalistas e também republicanos, até por sua origem tributária da Revolução Francesa: "O orfeão instituiu a cidadania na vida dos cidadãos comuns organizados em associações, um tipo de participação que foi, antes de mais, política: o orfeão exemplificava a desejada cultura democrática". Interessante notar que, enquanto na França e em Portugal o canto orfeônico surgiu como uma iniciativa da **sociedade civil**, nas escolas brasileiras foi implantado pela **sociedade política**, tendo sua maior expansão em âmbito nacional sob o regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945).

[25] Muito provavelmente, neste contexto, o termo "canto orfeônico" referia-se ao canto coletivo.

A esse respeito, em primeiro lugar, é importante recordar que a maior parte das fontes documentais que afirmam essa autoria por parte do compositor são escritos assinados por ele mesmo, organizados e publicados em tantas edições e reedições posteriores que, não raramente, os pesquisadores até se perdem na hora de elaborar as citações a seu respeito. Em segundo lugar, é preciso ter consciência também que esse discurso de Villa-Lobos recebeu adesão praticamente acrítica por parte de outros agentes que atuaram decisivamente na produção de outras fontes documentais, também consideradas basilares. Esse é o caso de Anísio Teixeira, que foi chefe imediato do compositor, mas que também guardava grande reverência pela figura e pela obra de seu subordinado:

> Nem um só momento perdi de vista o que significava, para a educação musical das crianças da Capital do Brasil, contar com o poder de criação e de inspiração de **um dos maiores gênios** não só do Brasil, mas de todas as Américas […]. Imagine-se Bach dirigindo o serviço musical das escolas da Alemanha […] (TEIXEIRA, 1965: 13-14, grifos nossos).

Isto mostra como os estudos históricos, ainda que se debrucem sobre documentos legítimos, precisam levar em consideração os diversos aspectos que influenciam os contextos de produção e divulgação das fontes documentais, tomando-os como dados de pesquisa em sua análise. No caso em discussão, praticamente em todos os documentos contemporâneos de Villa-Lobos que chegaram até nosso tempo, ele é exaltado como "o grande criador do canto orfeônico". Embora haja estudos que mostrem, inclusive com fontes documentais, práticas de canto coletivo em escolas brasileiras na República Velha (JARDIM, 2003), o discurso oficial atribui ao grande compositor também a criação desse tipo de prática musical escolar.

Por outro lado, para Villa-Lobos, a implantação do canto orfeônico em todas as escolas do Brasil não se restringia ao ensino dos elementos básicos da linguagem musical e nem mesmo de um determinado repertório, mas significava, sobretudo, um programa de "desenvolvimento civilizacional". É o que se pode depreender de algumas de suas respostas ao jornalista João Itiberê da Cunha, datadas de 1934:

> JIC: Assim, o maestro espera uma modificação do gosto popular?
> VL: Certamente. O canto orfeônico há de fazer este milagre! As músicas de carnaval, os programas de rádio e a gravação de discos, tudo isso – que é muita coisa – há de sofrer, fatalmente, a influência da elevação do gosto popular (SILVA, 2001: 152).

Como podemos ver, a experiência do canto orfeônico é um caso de dificuldade extrema de abordagem historiográfica, pelo fato de que as fontes documentais disponíveis estão fortemente marcadas pelo contexto de sua produção: (a) por um lado, esse projeto consistia inegavelmente em uma importante ferramenta pedagógica a serviço do ideário político que o patrocinava (PENNA, 2012, 2013a) e, (b) por outro lado, ele foi liderado por uma das mais importantes figuras artísticas do Brasil, com personalidade forte e ideais estéticos firmemente sedimentados.

Entretanto, esses elementos que sustentam o discurso oficial podem nos dizer muito a respeito da intencionalidade de implantação de um determinado projeto de nação e povo, contexto no qual o canto orfeônico – marcado pela proposta de civismo e disciplina – se enquadra em relação à Era Vargas: "Neste contexto político e educacional, o canto orfeônico, propiciando imensas manifestações cívicas que reuniam até milhares de vozes, atendia com excelência aos propósitos políticos e ideológicos vigentes" (PENNA, 2015: 333).

E toda essa aura de genialidade construída em torno da figura de Villa-Lobos – não apenas como grande compositor, mas também como criador do canto orfeônico – continua sendo realimentada e atualizada até os dias de hoje, inclusive oficialmente. Um exemplo disso é evidenciado por toda a articulação política, realizada entre os anos de 2003 e 2011, que resultou na inclusão do nome do compositor no *Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria* – registro solene regulamentado por lei e mantido no memorial cívico fúnebre erigido em Brasília para homenagear figuras históricas que "tenham oferecido a vida à Pátria, para sua defesa e construção, com excepcional dedicação e heroísmo" (BRASIL, 2007). A inclusão de Villa-Lobos no registro solene dos Heróis da Pátria, proposta pelo deputado federal Elimar Máximo Damasceno por meio do Projeto de Lei nº 1167/2003, traz, como um de seus principais argumentos, sua atuação como "o responsável pela introdução do canto orfeônico nas escolas, chegando a reunir num estádio de futebol, 40 mil alunos em um coral gigantesco, sob sua regência, em 1942" (BRASIL, 2003).

Considerações finais

As reflexões que procuramos provocar por meio do presente ensaio científico apontam para o fato de que os processos relacionados ao aprendizado musical e mesmo às diversas formas de se exercer música na sociedade não são desvinculados do contexto político-social e da cultura nos quais estão inseridos. Dentre as inúmeras implicações advindas desta constatação, destaca-se a existência de determinados limites nas fontes documentais que hoje se apresentam como narradoras daqueles processos.

Nesse quadro, é necessário que o pesquisador perceba que uma fonte documental, embora possa parecer indubitavelmente autêntica, fundamentada e exclusiva, jamais será pura e simplesmente uma espécie de "máquina do tempo", capaz de nos fazer ver as coisas exatamente da maneira como ocorreram no passado. Muito pelo contrário: há que se ter em conta um grande número de filtros – políticos, culturais, ideológicos etc. – que, inevitavelmente, aplicam-se a toda espécie de fonte histórica, tanto em seu processo original de produção quanto, ao longo do tempo, nos processos de seleção, cuidado e difusão dos dados que deveriam sobrar para a posteridade. Nesse sentido, podemos concluir que a história oficialmente difundida pode representar até mesmo o oposto daquilo que efetivamente aconteceu, sobretudo se levarmos em consideração as motivações – muitas vezes escusas – que podem ter determinado seu caráter e seu *status* de fidedignidade.

Neste sentido, Duff (2008: 116) enfatiza que o "princípio direcionador na análise de documentos é que tudo deve ser questionado. É preciso desenvolver as qualidades do ceticismo e também da empatia". Desta forma, cabe ao pesquisador duvidar e, por conseguinte, analisar, sempre questionando todas as dimensões contextuais que configuram a conjuntura do documento. Por outro lado, cabe-lhe também ser capaz de compreender outros pontos de vista,

as lógicas por trás de diversas interpretações que as narrativas históricas constroem, com base em diversas fontes de sustentação e divulgação.

Esse tipo de consciência crítica a respeito dos limites das fontes documentais nos parece ser de extrema importância para o campo da historiografia musical em nosso país. E isso é ainda mais importante quando reconhecemos que, por vezes, estudos de nossa área tenderam a (se) alimentar de mitos e heróis, ou ainda a estabelecer o valor de determinado repertório ou de determinada produção musical a partir de dados abraçados acriticamente como absolutos.

Sem dúvida, o processo de discernimento a respeito do conteúdo das fontes históricas implica uma postura muito mais investigativa e madura por parte do pesquisador. De fato, as fontes documentais – de modo especial aquelas produzidas, mantidas e difundidas pelos órgãos oficiais – testemunham as visões de mundo de quem as produziu, manteve e difundiu e até mesmo a ideologia dominante. Sendo assim, para além da simples reprodução de dados e informações obtidas por meio dos documentos localizados no decorrer de uma pesquisa, faz-se necessário que o pesquisador tenha capacidade dimensionar cada fonte, colocando-a em perspectiva com relação a vários aspectos que, num primeiro momento, poderiam até parecer de cunho secundário, tais como o ideário político-social de quem a produziu e de como chegou à posteridade.

A esse respeito, estamos convencidos de que um dos principais patrimônios que compõem a bagagem científica de um pesquisador é seu olhar treinado e sua capacidade crítica e de questionamento. Em outras palavras, como já afirmamos em trabalho anterior, "O desenvolvimento do senso crítico opõe-se ao discurso de autoridade, reafirmando o princípio de que tudo que está publicado (tornado público) é passível de discussão, sendo através desta que as áreas de conhecimento avançam […]" (PENNA, 2018: 10).

Assim, pesquisas desenvolvidas a partir de fontes documentais devidamente contextualizadas e dimensionadas podem e devem questionar visões já estabelecidas – mesmo que legitimadas pelo *status* de seus autores –, tanto no senso comum como no campo acadêmico. No entanto, tais pesquisas precisam também ser assumidas – como aqui fazemos – como interpretativas. Desta forma, visando à precisão e clareza indispensáveis ao discurso científico, buscamos explicitar tanto as bases com que trabalhamos como os caminhos de nossa argumentação. Esperamos, assim, ter contribuído para as discussões das diversas especialidades da música que este ensaio envolve, direta ou indiretamente.

Referências

A BÍBLIA de Gutemberg. *Biblioteca digital mundial.* Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/7782/. Acesso em: 9 jul. 2019.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BALTZER, Rebeca A. Ecclesiastical foundations and secular institutions. *In:* EVERIST, Mark (org.). *The Cambridge companion to medieval music.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 263-275.

BRASIL. *Decreto nº 48.379, de 22 de junho de 1960.* Institui o Museu Villa-Lobos. Brasília, 1960. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-48379-22-junho-1960-387667-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 23 ago. 2019

BRASIL. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.* Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1996. Disponível em: http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102480. Acesso em: 10 mar. 2010.

BRASIL. *Decreto nº 20.033, de 25 de maio de 1931*. Cria o Departamento Oficial de Publicidade. Rio de Janeiro, 1931. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20033-25-maio-1931-517651-norma-pe.html. Acesso em: 2 ago. 2019.

BRASIL. *Decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932.* Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1932. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-norma-pe.html. Acesso em: 2 ago. 2019.

BRASIL. *Decreto n° 24.651, de 10 de julho de 1934*. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 2 ago. 2019.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939.* Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1939. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 2 ago. 2019.

BRASIL. *Projeto de Lei n° 1165/2003.* Inscreve o nome de Heitor Villa-Lobos no livro dos heróis da Pátria. Brasília, 2003. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=A9CCFFDE9025BB8B0AE6E4A11157B7C5.proposicoesWebExterno1?codteor=137289&filename=Tramitacao-PL+1165/2003. Acesso em: 3 set. 2019.

BRASIL. *Lei nº 11.597, de 29 de novembro de 2007.* Dispõe sobre a inscrição de nomes no Livro dos Heróis da Pátria. Brasília, 2007. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2007/lei-11597-29-novembro-2007-564929-publicacaooriginal-88838-pl.html. Acesso em: 3 set. 2019

BRASIL. Ministério da Defesa. Exército Brasileiro. *Biografia resumida do Duque de Caxias.* Disponível em: http://www.eb.mil.br/patronos/-/asset_publisher/DJfoSfZcKPxu/content/biografia-resumida-do-duque-de-caxias?inheritRedirect=false. Acesso em: 26 ago. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Diretrizes curriculares nacionais da educação básica.* Brasília: MEC, 2013. Disponível em: http://goo.gl/vG24oV. Acesso em: 10 dez. 2014.

BURNARD, Pamela. *Musical Creativities in Practice.* Oxford (UK): Oxford University Press, 2012.

CAVINESS, Madeline. Artist: To See, Hear, and Know All at Once. *In:* NEWMAN, Barbara (org.). *Voice of the living light*: Hildegard of Bingen and Her World. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 110-124. Disponível em: https://hdl.handle.net/2027/heb.04197. Acesso em: 1 set. 2019.

DANÇA com lobos. Direção: Kevin Costner. Washington: Tig Produtions, 1990. 1 DVD (181 min).

DUFF, Brendan. Análise de evidências documentais. *In:* BELL, Judith. *Projeto de pesquisa:* guia para pesquisadores iniciantes em educação, saúde e ciências sociais. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. p. 107-117.

FERREIRA FILHO, João Valter. *História e memória da educação musical no Piauí:* das primeiras iniciativas à universidade. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

FERREIRA FILHO, João Valter. A Música como componente curricular nas escolas públicas e privadas do Piauí: História e Memória. *In:* CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. *Anais eletrônicos* […]. Associação Brasileira de Educação Musical, 2015. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_abem.asp. Acesso em: 22 jul. 2019.

FIGUEIREDO, Sérgio Luis Ferreira de. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. *In:* FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes da pesquisa em música.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 155-175.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sergio Faraco 2. reimpr. Porto Alegre: L&PM, 2014 [original 1970].

GARCIA, Nelson Jahr. *Estado novo, ideologia e propaganda política.* Ebooksbrasil. Disponível em: http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br. Acesso em: 23 jul. 2019.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. *Pro-posições*, Campinas: Unicamp, v. 6, n. 3, p. 103-109, 1995.

GOMES, Laurentino. *1822:* como um homem sábio... Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *A History of Western Music.* New York: Norton & Company Inc, 1988.

GUIMARÃES, Eduardo. Independência e Morte. *In:* ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador*: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 27-30.

GUIMARÃES, Luís. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1972.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Histórias afro-atlânticas*: publicação educativa. São Paulo, 2018. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/390682961/hist. Acesso em: 4 jul. 2019.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Plural – Revista da Escola de Música Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, ano II, v. 2, p. 105-112, jun. 2002.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Os sons da república*: o ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na primeira república 1889-1930. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, [s.l.], v. 23, n. 2, p. 116-130, ago. 2017. Disponível em: http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305. Acesso em: 12 jul. 2019.

MANGUEIRA faz desfile arrasador com patrono do exército como repressor. *Desacato* (portal on-line), 5 mar. 2019. Disponível em: http://desacato.info/mangueira-faz-desfile-arrasador-com-patrono-do-exercito-como-repressor/. Acesso em: 26 ago. 2019.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.

MASSIN, Jean; MASSIN, Bridget. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização. *In:* LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil.* 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2000. p. 327-350.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. *A música do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MOLICA, Fernando. Mangueira faz desfile povoado de críticas à história oficial do Brasil. *Veja on-line*, 5 mar. 2019. Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/mangueira-faz-desfile-povoado-de-criticas-a-historia-oficial-do-brasil/. Acesso em: 24 ago. 2019

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita*: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

O DIA depois de amanhã. Direção: Roland Emmerich. Los Angeles: Centropolis Entertainment, 2004. 1 DVD (124 min).

ORLANDI, Eni Puccinelli. Vão surgindo sentidos. *In:* ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador*: a formação do país e a construção da identidade nacional. 3. ed. Campinas: Pontes, 2003. p. 11-25.

PANDOLFI, Dulce Chaves. O golpe do Estado Novo (1937). *In: Getúlio Vargas e seu tempo.* Rio de Janeiro: Mauad, 2004. Disponível em: http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/11738. Acesso em: 12 jul. 2019.

PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto coletivo na Era Vargas (1930-1945). *Artefilosofia,* Ouro Preto, n. 1, p. 151-159, jul. 2006. Disponível em: https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/804/759. Acesso em: 10 jun. 2019.

PENNA, Maura. O canto orfeônico e os termos legais de sua implantação: em busca de uma análise contextualizada. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais eletrônicos* […]. João Pessoa: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012. Disponível em: http:// https://anppom.com.br/anais/. Acesso em: 10 jul. 2019.

PENNA, Maura. O papel do canto orfeônico na construção do nacional na Era Vargas: algumas reflexões. *In:* CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. *Anais eletrônicos* […]. Natal: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013a. Disponível em: http:// https://anppom.com.br/anais/. Acesso em: 22 jul. 2019.

PENNA, Maura. A lei 11.769/2008 e a música na educação básica: quadro histórico, perspectivas e desafios. I*nterMeio:* revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 19, n. 37, p. 53-75, jan./jun. 2013b.

PENNA, Maura. Música, educação e nacionalismo: o canto orfeônico no Brasil de Vargas. *In:* PESTANA, Maria do Rosário; MARINHO, Helena (ed.). *Music and shared imaginaries:* nationalisms, communities and choral sing – proceedings. Lisboa: Ex-Libris, 2015. p. 327-335.

PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música*. 2. ed. ampl. Porto Alegre: Sulina, 2017.

PENNA, Maura. A discussão crítica como condição para o desenvolvimento da pesquisa em educação musical: algumas reflexões a partir de uma experiência. *In:* ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 14., 2018, Salvador.

Anais eletrônicos […]. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php. Acesso em: 10 jan. 2019.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Canto orfeônico e música oficial: breve apreciação de documentos curriculares oficiais. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL AS REDES EDUCATIVAS E AS TECNOLOGIAS: PRÁTICAS/TEORIAS SOCIAIS NA CONTEMPORANEIDADE, 6., 2011, Rio de Janeiro. *Anais* […]. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

PERGAMO, Ana Maria Locatelli de. *La notación de la música contemporánea*. 4. ed. Buenos Aires: Ricordi, 1993.

PESTANA, Maria do Rosário (coord.). *Vozes ao alto:* cantar em coro em Portugal (1880-2014) – protagonistas, contextos e percursos. Lisboa: Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, 2014.

PINTO, Maristela Barros. Lucília Guimarães Villa-Lobos (1894-1933): história de vida de uma mulher musicista e seu trabalho silencioso junto ao mestre Villa-Lobos. *In:* ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO, 14., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos* […]. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276802448_ARQUIVO_artigorecuperadoanpuh17[1].pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:* musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa*: Revista de Antropologia e Arte, v. 2, n. 10, 2019 (no prelo).

SANTOS, Marco Antônio Carvalho dos. *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. (Coleção Educadores/MEC)

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, São Leopoldo, ano 1, n. 1, jul. 2009. Disponível em: https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/6/pdf. Acesso em: 17 jan. 2016.

SAVIANI, Demerval. Pedagogia brasílica. *In:* LOMBARDI, José Claudinei; SAVIANI, Demerval; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (org.). *Navegando pela História da Educação Brasileira*. Campinas: HISTEDBR, 2006. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_pedagogia_brasilica.htm. Acesso em: 31 ago. 2019.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 10, p. 109-118, mar. 2004.

SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Três, 2001. (Coleção: A vida dos grandes brasileiros)

SILVA, Juremir Machado da. *O que pesquisar quer dizer*: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES. Porto Alegre: Sulina, 2010.

TEIXEIRA, Anísio. Villa-Lobos. *In: Presença de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

TRAMONTE, Cristina. *O samba conquista passagem*: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba. Petrópolis: Vozes, 2001.

WOODFORD, Paul G. *Music Education in an Age of Virtuality and Post-Truth*. London: Routledge, 2019.

Maura Penna é professora associada 2 do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, atuando na Licenciatura em Música e no Programa de Pós-Graduação em Música (mestrado e doutorado) e coordenando o Grupo de Pesquisa *Música, Cultura e Educação*. Graduada em Música (bacharelado e licenciatura) e Educação Artística pela Universidade de Brasília. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco. Autora dos livros *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música* (2017 – 2ª edição revista e ampliada) e *Música(s) e seu ensino* (2018 – 2ª edição revista e atualizada, 4ª reimpressão), ambos pela Editora Sulina, além de diversos artigos sobre educação musical, ensino das artes, música e cultura, publicados em periódicos científicos, coletâneas e anais de congressos nacionais e internacionais. maurapenna@gmail.com

João Valter Ferreira Filho é professor efetivo dos cursos de Graduação em Música (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal de Campina Grande, onde, além de lecionar diversas disciplinas, atua como coordenador acadêmico da Licenciatura em Música. Doutorando em Música (Educação Musical) pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Piauí, possui Especialização em Educação Musical e Licenciatura Plena em Educação Artística pela mesma Universidade. Tem atuado como arranjador, regente e instrumentista em diversos projetos de educação musical, tais como o projeto de coros com moradores de rua Ponte EntreCantos (São Paulo/SP), oficinas de ensino do Acordeon e os concertos didáticos da Residência Pedagógica (Campina Grande/PB). É autor de diversos artigos relacionados à história da educação musical e à metodologia do ensino da música, publicados em coletâneas e anais de congressos nacionais e internacionais. joao.valter.ufcg@gmail.com