

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO
PRETO

LETÍCIA DIAS DE ASSIS
Orientador: Prof. Dr. MARCOS CÂMARA DE CASTRO

O CANTO ORFEÔNICO NO BRASIL: UMA REVISÃO CRÍTICA DA
BIBLIOGRAFIA

Ribeirão Preto

2019

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar a prática coral coletiva do canto orfeônico, desde suas origens na Europa, seu desenvolvimento histórico até sua implementação no Brasil, através do DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946. Objetiva-se também estabelecer paralelos e comparar as práticas propostas do canto orfeônico com aquelas dos coros amadores da atualidade. Além disso, será também analisadas as características da lei 11.769 constituída no dia 18 de agosto de 2008 que trata a música como uma matéria do ensino regular, cooperando para a inserção dos alunos em projetos sociais ligados ao aprimoramento do desenvolvimento musical.

Para isso foi realizada uma revisão da produção acadêmica existente sobre o assunto, através da consulta de teses, dissertações, artigos e documentos oficiais, como leis e afins, nos campos da música, história e educação, para compreender os objetivos iniciais de sua inserção nas escolas a partir da década de 1930.

Palavras Chave: Canto Orfeônico; Aprendizagem Musical; Música nas Escolas; Projetos Sociais.

ABSTRACT

This study aims to investigate the collective practice of choral singing, from its origins in Europe, its historical development to its implementation in Brazil, through DECREE-LAW No. 9.494 - JULY 22, 1946. It also aims to establish parallels and contrast the practices proposed to the orpheonic singing with those practiced in today's amateur choirs. In addition, we also analyzed the characteristics of Law 11.769, which was incorporated on August 18, 2008, which treats music as a subject in regular education, cooperating for the insertion of students in social projects related to the improvement of musical development.

For this, a contextualization was made in the existing academic production on the subject, through the consultation of theses, dissertations, articles and official documents, in the fields of music, history and education to understand the initial objectives of their insertion in schools from the 1930s.

Key words: Orpheonic singing; Musical learning; School Music; Social projects.

SUMÁRIO

Sumário

RESUMO	2
ABSTRACT	3
SUMÁRIO	4
1. Introdução	5
2. Origens e implantação no Brasil	6
2.1. Definição do Canto Orfeônico através da sociedade coral da Europa	6
2.3. Cenário Político	8
3. Práticas do Canto Orfeônico no Brasil	10
3.1. Construção do ensino como identidade nacional	10
3.2. Aplicação da música como Intervenção Social	13
4. A Prática Musical do Século XXI	15
4.1. A Reforma Musical através da lei 11.769/ 2008	15
4.2. Projetos Sociais do século XIX	16
4.3. Projeto Guri	20
5. CONCLUSÃO	23

1. Introdução

A História é uma palavra de origem grega que significa conhecimento através da investigação. É através do estudo da história que podemos nos aproximar da experiência humana de determinada época, no entanto, como seres sociais pertencentes a determinado tempo, muitas vezes não nos damos conta de que no presente momento estamos fazendo parte dessa história.

Grande parte do que produzimos nesse instante pode vir a configurar-se em um documento histórico e trará em si as marcas e pensamentos desse tempo. Como a reflexão sobre determinado assunto pode apresentar grandes divergências, onde muitas vezes versões de um fato podem ser apresentadas e em seguida contestadas, é necessário criterioso exame nas fontes consultadas.

No caso do canto orfeônico, foco desse estudo, existem duas correntes principais de pensamento que concorrem entre si: por um lado alguns pesquisadores afirmam que o canto orfeônico foi essencial para o reconhecimento da importância da música enquanto componente curricular nas escolas de ensino regular, além de contribuir para o bem estar social proporcionando uma experiência de convívio coletivo. Em outro campo situam-se teóricos que atribuem ao canto orfeônico características ideológicas alinhadas ao regime, no caso, a Era Vargas -- período demarcado pela ditadura cívico militar, restringindo o repertório a temas alinhados ao pensamento vigente.

Independentemente do posicionamento adotado da visão crítica estabelecida sobre esse período histórico, o objetivo do presente trabalho é identificar se a prática musical do canto orfeônico contribuiu de alguma forma para as práticas de canto coletivo da atualidade. Após a contextualização histórica, segue-se um comparativo dessas práticas com relação aos projetos sociais que desenvolvem trabalhos semelhantes aos do século passado, porém com desenvolvimento canalizado ao ensino da música como construção social.

2. Origens e implantação no Brasil

2.1. Definição do Canto Orfeônico através da sociedade coral da Europa

O canto orfeônico surgiu na França no início do século XIX, onde serviu de modelo para vários países que também tinham o hábito de escrita e leitura como base fundamental de aprendizagem musical, para repertórios como hinos e marchas. A manifestação do canto orfeônico, cujo propósito era o de fixar valores que representavam a identidade da nação através da música, acontecia também na Alemanha, paralelamente à França. O termo *L'Orphéon* só foi atribuído em 1831 na França, em uma sociedade coral (GILIOLI, 2003, p.7). O nome *L'Orphéon*¹ homenageia o deus da mitologia grega *Orfeu*, capaz de amansar qualquer fera. Nas escolas francesas, o canto coletivo foi implantado como repertório básico, através, da leitura, da escrita e do uso de hinos e marchas (NORONHA, 2009, p.1). Com o tempo, surgiram as associações orfeônicas que promoviam integrações sociais em que diversas pessoas de classes sociais diferentes faziam parte de concursos nacionais e internacionais de orfeões. Já no século XVI na Alemanha, o movimento canto coletivo se deu por *Liedertafe*² predominando o caráter religioso. No século XVIII na Inglaterra o nome dado para associação de corais foi *Glee ou Madrigal* sem contar com as associações denominadas *Tonic Sol-Fa Associations*³. Na Espanha em 1851, diferente da França, Alemanha e Inglaterra a associação de canto orfeônico, caracterizou-se pela contenção social, ou seja, primeiro surgiram os orfeões, composta por operários e posteriormente criaram-se as associações de caráter escolar e acadêmica (ARRUDA, 1960; BARRETO, 1938 apud SANTOS, 2012).

¹ Nome implantado por Guillaume Louis Bocquillon- Wilhem, com objetivo de inserir a educação musical na escola primária, aplicando esse método de ensino quinze anos depois em uma sociedade coral, obtendo uma desenvoltura tornando-se: Instituto Nacional de Música conhecido como L'Orpheon.

² Entende-se por *Lieder* as canções, os cantos e os hinos; o termo *Tafel* significa quadro, lousa e letreiro, entre outras (GILIOLI, 2003).

³ BAYER, Maria Beltrão : Canto Coletivo, Disponível em: <https://docplayer.com.br/19428456-Introducao-1-o-canto-coletivo.html> (acesso: em 25/09/19)

A prática orfeônica também teve o seu marco nos Estados Unidos na metade do século XIX, surgindo por meio de associações conhecidas por *Apollo Clubs*, através da música Folclórica e sua valorização nacional (GILIOLI, 2003).

2.2. Implantação no Brasil

No Brasil a inserção da prática orfeônica foi diferente dos outros países, sendo implantada diretamente nas escolas regulares e não por associações orfeônicas como na Europa e nos Estados Unidos. Embora tenha sido um diferencial na música, o canto orfeônico já havia ocorrido na década de 1910 a 1920 em São Paulo, antes dos trabalhos do músico Heitor Villa-Lobos⁴. Em 1930, seguiu-se “A divulgação da aula de música no Brasil” no *Diário da Noite*, em que o músico expunha suas ideias:

De acordo com meu plano, o estudo da música brasileira deveria ser completo, começando pela harmonia, passando pelo ritmo, a melodia, o contraponto, até chegar as razões étnicas e mesmo a certo fundamento filosófico que caracteriza. [...] Compreendida a música brasileira, que, indiscutivelmente, se apoia em bases europeias, compreenderíamos a grande música do velho mundo⁵.

Embora haja a necessidade de conhecer a música do velho mundo, essa declaração feita por Villa Lobos, trouxe a ideia de que o canto orfeônico seguiria padrões diferentes dos demais países, instituindo-se de maneira independente no

⁴ Villa-Lobos é considerado um dos mais importantes compositores do Brasil. Ele nasceu no Rio de Janeiro em 5 de março de 1887. Estudou música primeiramente com o seu pai que lhe ensinara a tocar violoncelo. Depois da morte do seu genitor, o maestro continuou estudando música sozinho. Fez parte da vanguarda da música nacionalista, ao lado de Barroso Neto, Luciano Gallet (o folclorista), Oscar Fernandes e Mário de Andrade, músicos que participaram da Semana da Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Esses músicos deram continuidade ao trabalho de valorização da música brasileira, iniciado por Alexandre Levy e Ernesto Nazareth. Villa-Lobos incursionou pelas regiões norte, nordeste e centro oeste do país, a fim de registrar os ritmos das músicas existentes nessas regiões. Essas viagens foram fundamentais para suas composições que, segundo alguns críticos, retratam a alma da cultura brasileira. Antes de se tornar conhecidas no Brasil, suas obras já eram um sucesso em vários países da Europa e da América. Villa-Lobos se destacou no Brasil a partir da década de 30, quando assumiu a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística. Nesse cargo, o compositor, juntamente com sua equipe, estruturou o ensino do Canto Orfeônico, publicou programas de ensino, manuais pedagógicos, criou cursos de Pedagogia da Música e do Canto Orfeônico para formar professores aptos a lecionar a disciplina Canto Orfeônico, centralizou as diretrizes desse ensino e coordenou inúmeras demonstrações orfeônicas. Também ampliou as atividades da SEMA, quando, em 1942, a substituiu pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (SANTOS, 2012, p.19 apud BARRETO, 1960; CONTIER, 1988).

⁵ Guérios, 2003, p.70

Brasil através de uma instituição governamental, que possibilitou a padronização do ensino de música nas escolas regulares de todo o país.

[...] a velha Europa, que nos dera fartos exemplos da música coral como agente eficaz de educação moral, social e artística, na Alemanha e na Inglaterra, como na França, na Espanha e noutros países, recebia agora de retorno da América, ou melhor, do Brasil, a utilização da música coletiva num âmbito muito mais largo – qual o de fator na formação cívica (REIS, 1942, p. 8)

Francisco Campos (Ministro da Educação e Saúde) passa a colocar o decreto 19.890 de 1931 em vigência, passando a existir o canto orfeônico nas grades curriculares das escolas que se perpetuou até o final da ditadura do Novo Estado em 1945. Com a implantação do decreto o desenvolvimento da “consciência nacional” (sentimento ou espécie coletiva) passa a ser incentivada. Villa-Lobos passa a, produzir materiais didáticos para construção de um projeto de nacionalização, através do canto orfeônico. No ano seguinte em 1932 Villa Lobos é convidado por Anísio Teixeira (Secretário da Educação do Rio de Janeiro) para assumir a chefia da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) órgão público responsável pelos cursos e escolas especializadas.

Segundo Noronha (2009, p. 2), “A atuação de Heitor Villa-Lobos, assim como as políticas educacionais traçadas pela (SEMA), foram de extrema importância”, dessa maneira valorizando ainda mais a identidade da nação. Logo depois da implantação oficial em 5 meses, foi realizado uma apresentação pública de massa com 18.000 mil vozes em um estádio de futebol. Para a compreensão do quadro geral é importante conhecer um pouco do cenário político no Brasil.

2.3. Cenário Político

O país se encontrava num regime ditatorial de Getúlio Vargas que se aproveitou desse momento de unidade nacional, diminuindo os riscos de conflito sociais. Entretanto a prática do canto coletivo possibilitou, através das canções folclóricas, de um novo significado para o país, dando-lhes o conceito da identidade nacional “capaz de representar o espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a esta unidade” (GARCIA, 2008, p. 3).

O Estado Novo trouxe novos símbolos, novas críticas e novos valores, resultando em novas lembranças que dão identidade a uma nação – que é “uma população humana determinada que ocupa um território histórico e que compartilha mitos, lembranças, uma coletividade, uma cultura pública, uma só economia e direitos jurídicos e obrigações comuns” (SMITH, 1998, p. 62). Para o povo brasileiro, ter suas raízes consolidadas teria mais significado do que a própria manobra estabelecida pelo governo de centralizar o ensino, diminuindo assim os riscos de conflitos sociais no país.

A grandeza do projeto estava objetivada no decreto e o funcionamento era apoiado pelo governo getulista. “A valorização do elemento nacional promoveu um incremento dos estudos de folclore, como uma maneira de apropriação da cultura popular (...) ela cultura hegemônica, no intuito de construir uma identidade” (NORONHA, 2009, p. 3). Era de se esperar uma grande manifestação social no país, “porque nenhuma organização política pode sobreviver sem algum tipo de identificação cultural coletiva e nenhum estado moderno pode permanecer sem uma identidade nacional popular” (SMITH, 1998, p. 77) e o canto orfeônico contribuía para isso.

DECRETO 19.980, DE 18 DE ABRIL DE 1931

(Reforma F. Campos)

Número de aulas semanais das disciplinas do *Curso Secundário Fundamental*

DISCIPLINAS	1ª série	2ª série	3ª série	4ª série	5ª série
Português	4	4	3	3	---
Francês	3	3	2	1	---
Inglês	3	3	2	1	---
Alemão (Fac.)	3	3	2	1	---
Latim	---	---	---	3	3
História da Civilização	2	2	2	2	2
Geografia	3	2	2	2	2
Matemática	3	3	3	3	3
Ciências Fis. e Naturais	2	2	---	---	---
Física	---	---	2	2	2
Química	---	---	2	2	2
H. Natural	---	---	2	2	3
Música (Canto Orfeônico)	2	2	1	---	---
Desenho	3	3	2	2	2

Tabela 1 - Um grande problema nacional (estudos sobre ensino secundário). Fonte: Afrânio Peixoto (1940)

3. Práticas do Canto Orfeônico no Brasil

3.1. Construção do ensino como identidade nacional

A prática sistematizada do canto orfeônico no Brasil, com o objetivo de “I. Formar professores de canto orfeônico; II. Proporcionar aos estudiosos os meios de aquisição de cultura musical, especializada, de canto orfeônico; III. Incentivar a mentalidade cívico-musical dos educadores” ocorreu no mandato de Getúlio Vargas e foi transformada em lei orgânica com o DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, do Presidente da República Eurico Gaspar Dutra. Sua finalidade era organizar a educação musical e artística, tendo como principal ferramenta a prática do canto coletivo⁶. Antes de ter se transformado em lei orgânica, o canto Orfeônico passou por duas modificações, uma na reforma de 1931 com Francisco Campos, ainda no mandato de Getúlio Vargas, que passou a integrar o curso ginásial e depois em 1946, já no Estado Novo, quando a grade curricular sofreu alguns ajustes através do ministro Raul Leitão Filho com base no que seria aplicado no ensino secundário.

Nota-se no currículo, que o ensino da música ainda era muito incomum, sendo uma das matérias com menos espaço na grade curricular. Alguns registros foram incorporados na legislação de 1931 expondo o seguinte anexo:

Via de regra, o ensino regular tem sido considerado entre nós como um simples instrumento de preparação dos candidatos ao ensino superior, desprezando-se, assim, a sua função eminentemente educativa que consiste, precisamente, no desenvolvimento das faculdades de apreciação, de juízo e de critério, essenciais a todos os ramos da atividade humana e, particularmente, no treino da inteligência em colocar os problemas nos seus termos exatos e procurar suas soluções mais adequadas (BRASIL, dec. 19890, de 18 de abril de 1931).

Com essas mudanças, a prática do canto orfeônico passou a ser direcionada não apenas para os alunos e, desta forma, os professores tiveram que adquirir uma mentalidade cívica e musical, a fim de gerar formação de professores de música na

⁶ 1º e 2º Art. Do DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capítulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 26/09/2017).

escola⁷. Segundo o Art. 6º da Lei Orgânica, o curso de especialização para formação de professores de canto orfeônico abrangeria o ensino das seguintes disciplinas:⁸

I - Didática do Canto Orfeônico.

1. Fisiologia da Voz.
2. Polifonia coral.
3. Prosódia Musical.
4. Organologia e Organografia.

II - Prática do Canto Orfeônico

1. Teoria do Canto Orfeônico.
2. Prática de Regência.
3. Coordenação Orfeônica Escolar.

III - Formação Musical 1. Didática de Ritmo.

2. Didática de Som.
3. Didática da Teoria Musical.
4. Técnica Vocal.

IV - Estética Musical

1. História da Educação Musical.
2. Apreciação Musical.
3. Etnografia Musical e Pesquisas.
4. Folclórica. V - Cultura Pedagógica

1. Biologia Educacional.
2. Psicologia Educacional.
3. Filosofia da Educação.
4. Terapêutica pela Música.
5. Educação Esportiva.

⁷ 4º e 5º Art. DO DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capítulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 26/09/2017).

⁸ 6º Art. DO DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capítulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 07/10/2019).

Com a lei Orgânica o ensino e o aprendizado passam a ser estruturado a partir dos seguintes tópicos: organização do ensino de canto orfeônico, da finalidade do ensino, do tipo de estabelecimento de ensino, dos programas das disciplinas e da conclusão de cursos, da vida escolar, da organização escolar e das disposições transitórias. Com esse novo modelo a construção do ensino como identidade nacional estava estabelecida. É importante ter em mente que toda essa grade curricular, por mais completa que seja, se o aluno não estiver disposto ou souber o motivo de estar tendo que aprender tantos conteúdos teóricos, por mais que a formação dos professores se dê por completa, o resultado final pode não ser o esperado. Com tantas exigências para o funcionamento da lei, é importante ressaltar também, além dos alunos, a motivação que os professores recebiam ao ter que se aprofundar em mais uma matéria que tiveram que aprender desde o início para poderem repassar.

As grades curriculares se espelhavam em um modelo muito avançadas, mais propriamente voltadas para a música “erudita” feita em conservatório, do que a própria música folclórica.

Embora as finalidades do programa do ensino do Canto Orfeônico tenham sinalizado para a importância do estudo e da prática, em sala de aula, da música regional e tradicional, no sentido de formar, nos escolares, uma consciência nacional e patriótica, os conteúdos de ambos os programas (1931 e 1946) enfatizam mais o ensino da música erudita. Percebemos que, por mais que se buscasse valorizar a cultura nacional, o programa sinaliza para o predomínio da tradição da música do continente europeu, ou seja, o ensino da música por meio da teoria musical e da partitura. Com isso, o aprendizado da música folclórica ocupa um lugar secundário no programa (SANTOS,2012,p.188)

Muitos autores da época criticaram esse modelo pedagógico que não estava sendo realizado na prática conforme o que estava escrito na lei, em teoria. “Ceição Barreto (1938) denuncia o ensino de música nas escolas brasileiras, no final da década de 1938, fazendo críticas ao programa de ensino, ao desinteresse dos escolares e à péssima formação dos docentes” (SANTOS, 2012, p.188). Com essa defasagem no ensino e no aprendizado, o canto orfeônico passou a ser uma matéria para “Inglês ver”. “Os docentes não tinham uma boa formação musical e deixavam a

desejar no manejo da classe; os escolares se mostravam desinteressados com os conteúdos da disciplina e não correspondiam ao ensino” (SANTOS, 2012, p. 189).

3.2. Aplicação da música como Intervenção Social

A música como instrumento transformador, contribuiu para que os jovens colocassem em prática a ideia de “sociabilidade, cidadania, consciência de direitos, críticas e protagonismo” (HIKIJ, 2006, p. 76), isso em projetos sociais, que de alguma forma herdaram características do canto orfeônico, onde se observaram muita semelhança nas disciplinas e na união em torno de um único ideal.

Com a música não é muito diferente, segundo Hikiji, ela nos proporciona, concentração e disciplina, na hora de seguir o maestro, e união na hora de fazer música em conjunto. Essas ideias estão em uma cadeia em a contribuição do canto orfeônico traz uma prática muito rica que nos proporciona bagagem para os grandes projetos sociais atuais, surgindo novos temas como cidadania, autoestima e inclusão social.

Toda essa abordagem contribui para o crescimento cultural da sociedade, agregando valores, independentemente da classe social. A música contribui para uma nova visão de mundo, transformando assim a consciência coletiva através de reflexões, operando como um gatilho que ao se acionado, desperta a curiosidade as lembranças e aos sentimentos.

Com a nacionalização, a consciência patriótica e de identidade nacional passou a existir. A miscigenação no Brasil traz diversidades inclusive na música, devido à colonização feita por estrangeiros, que deixou enraizados fortes hábitos culturais. Com isso, a padronização da música brasileira trouxe aspectos positivos, no sentido de agregar valores a uma nação de espírito “Vira- Lata”. Como dizia Mário de Andrade:

É um engano pensar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético, ele é social [...] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (ANDRADE, 1972, p.14)

Os projetos sociais além de trabalharem com o coletivo ainda têm a função de incorporar a música como construção social de expressão original e étnica.

A inclusão social através da música potencializa uma criança com autoestima baixa, trazendo benefícios de autoconfiança e bem estar ao se apresentar em público. A música passa a ser o meio de comunicação entre o cantor e o instrumentista com a plateia, sendo muitas vezes a melhor forma que o executante tem de se expressar. Os projetos sociais tem o objetivo de integrar, incentivar, transmitir e transformar a vida de centenas de jovens que muitas vezes não encontram esse apoio em seu cotidiano.

É necessário ter um certo cuidado ao trabalhar essas funcionalidades através da música em projetos sociais, estimulando apenas um certo lazer produtivo, que implica a valores de disciplina, concentração, dedicação e responsabilidade que são características encontradas na música.

Neste sentido é que trabalham os projetos de maior sucesso, que além de promover a inclusão social, ainda proporcionam uma formação de excelente qualidade aos seus alunos, neste foco diz Ribeiro (2012), de tal modo, os projetos sociais em música podem ser considerados com um importante veículo sócio-educativo quando desenvolvidos de forma significativa e contextualizada com a realidade social de seu público, visto que têm alcançado relevantes resultados musicais e socioculturais junto aos indivíduos envolvidos. (RIBEIRO, apud MUNIZ, s/d⁹, p.5)

Com essa definição conseguimos definir exatamente o papel em que os projetos sociais têm em nosso país. No canto orfeônico, mesmo com algumas dificuldades na aplicação prática da teoria que foi estabelecida na lei orgânica, proporcionou o aprendizado coletivo através da padronização do ensino regular de música que acontecia nas escolas da época.

4. A Prática Musical do Século XXI

4.1. A Reforma Musical através da lei 11.769/ 2008

⁹ Não foi possível identificar ao certo o ano de publicação do artigo.

No começo do século XXI, muitas mudanças se deram por organizações intergovernamentais que corresponderam às expectativas da educação, tendo em vista a crise em que o país se encontrava com a desvalorização do real. Com a valorização da moeda brasileira trouxe ganhos em várias áreas, principalmente na educação.

Na primeira década do século XXI, vimos como as esperanças das grandes organizações intergovernamentais se ancoraram na educação. Lançaram-se prioridades e programas estratégicos, anunciando a educação para sustentabilidade e para a cidadania numa tentativa de fazer face à crise socioeconômica mundial. Neste contexto a educação artística pode desenvolver um papel fulcral, pela sua própria natureza responde aos pilares básicos da educação, ao repto do desenvolvimento, da criatividade, da inovação e ao chamamento da educação para a cidadania para os valores e diálogo intercultural. Nunca antes foi tão premente a necessidade de um novo paradigma centrado na educação social e existem experiências educativas através das artes, no espaço ibero-americano, que podem sugerir modelo de reflexão para a educação social e o desenvolvimento comunitário (EÇA, apud KLEBER, 2012, p. 28 e 29).

Com a valorização do real, o país se estabilizou financeiramente trazendo importantes mudanças principalmente no setor educacional. O país também sofreu com o impacto de melhorias que deveriam ser realizadas, em busca desse novo contexto socioeconômico em que se encontrava. Esse ajuste também trouxe resultados imediatos, em relação aos problemas que o subdesenvolvimento trouxe ao país, como a desigualdade educacional, que também precisou ser reparada.

Essa nova formação de desenvolvimento comunitário agregou valores culturais, que por muito esteve perdido por conta da crise em que o Brasil se encontrava.

Carece reafirmar que é fundamental compreender as relações que constituem e enredam a trama complexa presente nos mais diversos contextos sociais e o papel da arte e da cultura socioeducativos. E, ao se focalizar políticas públicas há que se apontar fatores significativos na implementação de tais políticas, com potência para impactar problemáticas incrustadas historicamente que emperram o desenvolvimento social humano, sobretudo das camadas mais pobres da textura social. (KLEBER, 2012, p. 29)

Com essa compreensão, eram necessárias atitudes políticas para que o avanço cultural se desse também por projetos sociais. Nesse meio tempo devemos lembrar de algumas características semelhantes à década de 50, o canto orfeônico

trouxe exemplos da dificuldade que tivemos para que houvesse a reformulação da lei orgânica.

O momento histórico no qual vivemos, requer um esforço coletivo para impactar políticas públicas voltadas para educação básica mediante a implementação da lei 11.769/2008¹⁰ -- que dita que a música deverá ser conteúdo obrigatório em diversos níveis da educação básica.

Desta forma essa nova reformulação da lei assegura a qualidade do ensino musical em diversos níveis da educação básica, lembrando sempre da qualificação do educador musical e também assegurando que estes profissionais possuam uma base curricular acadêmica para suprir a necessidade do mercado.

4.2. Projetos Sociais do século XIX

Atualmente os projetos sociais conciliam a excelência da educação com a inclusão social. Ao decorrer das décadas surgiram vários projetos sociais com o alcance e resultados satisfatórios que conseguem e abrangem esses dois pontos. “Para uma visão mais abrangente dos projetos sociais que existem no Brasil, abaixo temos uma tabela com os nomes dos 92 projetos sociais de Cidadania Sinfônica” (FISCHER apud MUNIZ, s/d, p.7).

¹⁰ O Governo Federal, através do ministério da educação, sancionou em 18 de agosto de 2008 a lei Nº 11.769 que altera a lei 9394 de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor da obrigatoriedade da disciplina de música na educação básica. Em seu artigo 26, a LDB define agora § 6º que “ A música deverá ser conteúdo obrigatório mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo”. O prazo estipulado na lei para as escolas se adaptarem as exigências estabelecido no artigo 1º da referida lei venceu em 18 de agosto de 2011. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm (acesso: 04/11/2019)

Nome do Projeto	Cidade/Estado
Projeto Orquestra Sinfônica de Angra dos Reis	Angra dos Reis/RJ
Projeto de Educação Musical do Santuário Nacional de Aparecida	Aparecida/SP
Projeto Sergipano de Orquestras	Aracaju/SE
Projeto Música nas Escolas de Barra Mansa	Barra Mansa/RJ
Programa Vale Música Pará	Belém/PA
Programa Cordas da Amazônia	

Projeto Orquestra Escola Criarte	Belo Horizonte/MG
Sons do Caeté de Bragança	Bragança/PA
Projeto Viva Arte Viva Projeto Música e Cidadania	Brasília/DF
Projeto Orquestra Arte Livre	Caldas Novas/ GO
Orquestra Infantil Grupo Zahran	Campo Grande/MS
Projeto Orquestra Jovem da Fundação Barbosa Rodrigues	
Orquestra Jovem Viver Bem	
Academia de Orquestras e Coros Sinfônicos de Campos dos Goytacazes	Campos dos Goytacazes/RJ
Projeto Santo Antônio de Música	Conceição do Coité/BA
Orquestra Jovem de Contagem	Contagem/MG
Orquestra Vale Música Moinho Cultural	Corumbá/MS
Escola de Educação Artística Heitor Villa-Lobos	Grato/CE
Programa Cubatão Sinfonia	Cubatão/SP
Instituto Ciranda	Cuiabá/MT
Projeto de Orquestra de Câmara de Curaçá	Curaçá/BA

Mus'Arte	Juazeiro/BA
Música Paz Interior	
Ação Social Pela Música	Juiz de Fora/MG
Projeto Pró-Música de Juvenópolis	Maceió/AL
Grupo Infantojuvenil Marimbas de Percussão Sinfônica	Maracanaú/CE
Camerata Academia de Música	Mogi Guaçu/SP
Projeto Casa Talento	Natal/RN
Núcleo de Aprendizagem Musical	
Orquestra Sinfonia do Cerrado	Niquelândia/GO
Orquestra de Cordas da Grotta	Niterói/RJ
Orquestra Jovem de Nova Mutum	Nova Mutum/MT
Projeto Dando Cordas, Sopros	Ouro Branco/MG
Escola de Música Padre Simões	Ouro Preto/MG
Orquestra Sinfônica Dona Lindu	Palmas/TO
Projeto Cidadão Nacional	Paulínia/SP
Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul	Porto Alegre/RS
Orquestra Villa-Lobos	
Escola de Música IPDAE	
Orquestra Jovem IPDAE	
Reciclando Sons	Estrutural/DF
Projeto Educando com Música	Florianópolis/SC
Projeto Orquestra Escola de Florianópolis	
Filarmônica Nossa Senhora da Conceição – Orquestras, Bandas, Coros e Escolas de Música	Itabaiana/SE
Orquestra Sinfônica de Itabuna e Ibirapitanga	Itabuna/BA
Escola de Música Maestro Emílio de César	Itapoã/DF
Orquestra de Câmara de Itaúna	Itaúna/MG

Projeto Orquestra Sinfônica do Descobrimento	Porto Seguro/BA
Orquestra Criança Cidadã dos Meninos do Coque	Recife/PE
Projeto Tocando a Vida	Ribeirão Preto/SP
Projeto Construindo Sonhos	Rio Flores/RJ
Programa Ação Social pela Música	Rio de Janeiro/RJ
Orquestra Sinfônica Jovem de Campo Grande	
Som Mais Eu	
Centro de Ópera Popular de Acari	
Projeto Estrada Cultural	
Escola de Música Cidadania	Rio de Janeiro/ RJ
Projeto Social Orquestra Tocante	
Orquestra de Cordas	Ivinhema/MS
A Arte de Tocar	Jacobina/BA
Orquestra Jovem de Jijoca de Jericoacoara	Jijoca de Jericoacoara/CE
Programa de Inclusão Através da Música e das Artes	João Pessoa/PB

Orquestra de Cordas do AfroRegge	
Orquestra de Violinos Cartola	
Projeto Villa-Lobos e as Crianças	
Instituto Zeca Pagodinho	
Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (Neojibá)	Salvador/BA
Projeto Ambiente Musical	Santa Cruz de Cabralia/BA
Projeto Sinfonia para o Território do Médio-Sertão	Santana do Ipanema/AL
Projeto Locomotiva	Santo André/SP
Sociedade Filarmônica Estevam Moura	Santo Estevão/BA
Fundação Música e Vida de São Caetano	São Caetano/PE
Oficina de Música Educacional	São Francisco do Conde/BA

Projeto Orquestra Sinfônica das Comunidades	São José/SC
Orquestra Cidadã	São José dos Campos/SP
Projeto Guri (Polos no interior e no litoral do estado)	São Paulo/SP
Projeto Guri Santa Marcelina (Polos na capital e na região metropolitana)	
Instituto Baccarelli	
Orquestra Filarmônica Jovem Camargo Guarnieri da Universidade Metodista de São Paulo	
Inclusão Cultural – A Música Venceu	
Projeto de Música Grupo Pão de Açúcar	
Programa Vale Música Espírito Santo	
Orquestra de Metais Lyra Tatuí	Tatuí/SP
Projeto Dando Corda para a Paz e Bem	Teixeira de Freitas/BA
Projeto Música para Todos	Teresina/PI
Projeto Orquestra Sinfônica de Três Lagoas	Três Lagoas/MS
Projeto Orquestra Jovem de União	União/PI
Programa Integração pela Música	Vassouras/RJ
Projeto Garoto Cidadão	Volta Redonda/RJ
Projeto Volta Redonda Cidade da Música	

É interessante ressaltar a importância que esses trabalhos dão ao nosso país, mesmo sendo programas de “Cidadania Sinfônica” onde o objetivo principal é a prática musical.

Embora haja tantos projetos espalhados ao redor do país, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural do Brasil.

4.3. Projeto Guri

O Projeto Guri foi fundado em 1995 com cerca de 180 alunos que realizaram sua primeira apresentação com as *Bachianas Brasileiras*, *Bolero* de Ravel e (algumas obras não identificadas no site) Beethoven. No histórico desse projeto social é de se notar a surpresa que o público sentiu ao ver o desenvolvimento que os alunos tiveram em tão pouco tempo. No ano seguinte, em 1996 se deu a implantação do 1º Polo Casa--Unidade do complexo Tatuapé, propondo sempre o desenvolvimento da concentração, da disciplina, do trabalho em grupo e a apuração da sensibilidade¹¹. Depois desse memorável acontecimento, o projeto Guri realizou trabalhos com grandes nomes da música brasileira como, Milton Nascimento e Toquinho, no Parque da Independência, em São Paulo, inaugurando também em 1997 o primeiro polo do interior, em Indaiatuba.

Com a proporção em que esse projeto social começou a ter, vários outros eventos começaram acontecer em anos consecutivos como a Participação no 29º Festival de Inverno de Campos do Jordão, o lançamento do primeiro CD acompanhando o livro *Ouviram do Ipiranga* no Theatro São Pedro em São Paulo, lançamento do 2º CD *Herdeiros do Futuro* premiado no prêmio Multicultural Estadão, apresentações na Assembleia Geral das Nações Unidas, entre outros.

Em 2003 o projeto Guri recebeu o prêmio de Ordem ao Mérito Cultural pela presidência da República indicado pelo Ministro da Cultura. Em 2006, em parceria com as prefeituras municipais, o Projeto Guri lança mais 154 polos no interior totalizando em 375 polos com 50 mil vagas.

Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos.

Mais de 50 mil alunos são atendidos por ano, em quase 400 polos de ensino, distribuídos por todo o Estado de São Paulo. Os quase 340 polos localizados no interior e litoral, incluindo os polos da Fundação CASA, são administrados pela Amigos do Guri, enquanto o controle dos polos da capital paulista e Grande São Paulo fica por conta de outra organização social.

A gestão compartilhada do Projeto Guri atende a uma resolução da Secretaria que regulamentou parcerias entre o governo e pessoas jurídicas de direito privado para ações na área cultural. Desde seu início, em 1995, o Projeto já atendeu cerca de 770 mil jovens na Grande São Paulo, interior e litoral <http://www.projotoguri.org.br/quem-somos/> (acesso em 09/11/2019)

¹¹ <http://www.projotoguri.org.br/quem-somos/historia/> (acesso: 07/11/2019)

Cabe ressaltar que o projeto Guri não atende apenas à demanda de canto coral como o canto orfeônico na década de 30. Esse projeto social conta com a diversidade instrumental, havendo demanda de professores especializados para cada instrumento como, canto coral, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão. Além de aprenderem matérias que constam na grade para o maior aprimoramento musical, como: cursos de iniciação musical, luteria e tecnologia em música. Todas essas atividades, que são realizadas nesses projetos sociais com cunho educativo, são executadas fora do horário do ensino regular em que o aluno está matriculado, podendo se ocupar no seu horário vago para aprimorar suas habilidades específicas em projetos como o Guri.

Nas diretrizes de base do projeto é notório o vínculo em que o governo do Estado de São Paulo estabelece com o mesmo. Devido à proporção que o Guri tomou, atingindo quase 400 polos, contam com a ajuda da ONG “Amigos do Guri” que é responsável pela gestão do programa no litoral e no interior do Estado de São Paulo.

A “Amigos do Guri” tem como principais objetivos: fortalecer a formação das crianças, adolescentes e jovens como sujeitos integrados positivamente em sociedade e difundir a cultura musical em sua diversidade.

Para isso, seus programas e projetos propõem às crianças, adolescentes e jovens a potencialização de suas dimensões estética, afetiva, cognitiva, motora e social, a garantia de vivências enriquecedoras de sociabilidade, o fortalecimento no reconhecimento de seus recursos – que possam ser acionados em projetos de futuro –, o acesso e valorização das diferentes expressões culturais e o estímulo a criações e apresentações de grupos musicais.

O acesso ao Projeto Guri é universal e gratuito, porém, a Amigos do Guri desenvolveu políticas e práticas com foco na inclusão e na atração e manutenção de alunos em situação de vulnerabilidade econômica e social.

A partir do momento em que passam a integrar o Guri, os alunos recebem atenção que vai muito além do ensino musical. A Amigos do Guri possui metas específicas relativas ao acompanhamento social das crianças, adolescentes e jovens atendidos, observando todas as condições que afetam a vida e o bem estar de cada um – incluindo educação, assistência social, saúde, habitação, cultura, lazer, trabalho e outros.

Para concretizar esse acompanhamento, as áreas de educação e de desenvolvimento social da Amigos do Guri atuam de forma integrada, por meio de ações complementares à prática musical, promovendo a integração dos alunos dentro de suas comunidades.

O principal objetivo de projetos sociais como esses na atualidade, é ensinar valores que agregam na sociedade, promovendo assim a experiência musical de

qualidade e a prática coletiva sendo relacionada ao desenvolvimento humano que pode vir aprimorar a excelência, criatividade, responsabilidade, diversidade, cooperação e trabalho em equipe.

5. CONCLUSÃO

O presente trabalho, com o desenvolvimento atribuído ao canto orfeônico, constituiu-se a partir de referências que pudessem servir de base para articular criticamente a prática coral coletiva que seu deu na década de 30, comparadas às práticas de canto coral amador da atualidade. É evidente que essa prática serviu de modelo para que houvesse materiais de estudos mais avançados para desenvolvimento vocal coletivo com intuito de gerar integração social, aprimoramento musical, disciplina, concentração, responsabilidade, bem estar e inclusão social.

Na integra, a lei orgânica é muito bem estruturada, com os artigos bem incorporados ao que se espera ser realizado na prática. Notoriamente a prática do canto orfeônico não correspondeu aos objetivos estipulados na lei como material de ensino musical, devido a vários problemas recorrentes da época, como por exemplo a utilização da música folclórica brasileira como a única prática a ser exercida em apresentações públicas, quando em contrapartida se encontravam dentro de sala de aula um material muito mais complexo com base nos conservatórios europeus, com o pressuposto de que para se aprender música era necessário passar pelos símbolos musicais de maneira sistematizada e muitas vezes sem nenhum propósito para os alunos.

A música, além de ser um instrumento transformador, precisa ser desenvolvida de maneira clara e natural, somente dessa forma os ganhos sociais, mesmo com toda sua complexidade, serão atingidos e aprimorados. A maior diferença entre o canto coral amador do século passado para a do século XXI é que se há responsabilidade em se fazer música, ela vem juntamente com a vontade que o aluno encontra de desenvolver todas as funcionalidades propostas na música, por vontade própria.

Não podemos afirmar que a lei de 2008 trouxe soluções para que a abordagem da música se transmitisse de maneira totalmente sólida, pelo contrário, muitas coisas que acontecem na prática diferem da lei, porém com mais consciência. Com todos esses paralelos, um dos fatos que não podemos deixar de relatar com a inserção da música no ensino regular é a curiosidade que despertou o interesse de muitos alunos em aprimorar o desenvolvimento musical em projetos específicos voltadas a essas práticas.

Os projetos sociais, por outro lado, além de serem benéficos para o país, reforçam o lado cultural e social contribuindo também para a funcionalidade e coesão que o profissional precisa ter para exercer o lado do lazer sem passar por cima das ideias propostas pelas diretrizes do programa e por ideais dos alunos, encontrando um equilíbrio onde o social, a autoconfiança, a inclusão, a comunicação, a integração e a expressão original do aluno possam ser desenvolvidas através da música.

Dessa forma, concluo que projetos sociais como o Guri, cooperam muito mais para a construção do ensino musical, de maneira construtiva do que as respectivas leis que são implantadas e modificadas conforme o passar dos anos.

6. REFÊRNCIAS

1º e 2º Art. Do DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capitulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 26/09/2017).

4º e 5º Art. Do DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capitulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 26/09/2017).

6º Art. Do DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946, Capitulo I. Disponível em <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 07/10/2019).

Artigo 1º da referida lei venceu em 18 de agosto de 2011. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm (acesso: 04/11/2019)

BAYER, Maria Beltrão : Canto Coletivo, Disponível em:

<https://docplayer.com.br/19428456-Introducao-1-o-canto-coletivo.html> (acesso: em 25/09/19)

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a utopia do som nacional*. Revista Trama, 2010.

DECRETO-LEI N. 9.494 - DE 22 DE JULHO DE 1946- A Lei Orgânica do Canto Orfeônico. Disponível em: <http://www.soleis.adv.br/cantoorfeonicoleiorganica.htm> (acesso: 26/09/2017).

GARCIA, Tânia C. *Reconfigurações indenitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina, na segunda metade do século XX*. (mimeo.) 2008

GILIOLI, Renato de Souza Porto – “ *Civilizando pela Música: A pedagogia do Canto Orfeonico na Escola Paulista da Primeira Republica 1910-1930*”, 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa- Lobos: O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2003.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical*. Edusp, 2006.

<http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/> (acesso em 09/11/2019)

<http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/historia/> (acesso: 07/11/2019)

JÚNIOR, Wilson Lemos. *O ensino do canto orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 1930 e 1940)*. Revista HISTEDBR On-Line, 2011.

KLEBER, Magali- Universidade Estadual de Londrina—A ABEM e a Educação Musical no Século XXI: *Contextualizando o Significado da Dinâmica em Rede*, 2012.

MUNIZ, Joab Monteiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes Escola de Música Programa de Pós- Graduação Profissional em Música : *Uma revisão de literatura*. s/d

NORONHA, Lina Maria Ribeiro. – “*Canto Orfeônico e a Construção de Identidade Nacional*”. Comunicação apresentada no Simpósio Internacional Villa-Lobos –USP, 2009.

PEIXOTO, Afrânio. *Um grande problema nacional: (estudos sobre ensino secundário)*. Irmãos Pongetti, 1940.

REIS, Olympia de Moura. *Repercussão do ensino de canto orfeônico fora do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: SEMA, 1942.

SANTOS, Elias Souza dos – “*Educação Musical Escolar em Sergipe: Uma Análise das Práticas da Disciplina Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju*” (1934-1971), 2012.

SMITH, Anthony D. *Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales*. Revista Mexicana de Sociologia. México, 1998.