

A MÚSICA E O APRENDIZADO COLETIVO: O PRINCÍPIO DA ARTE COM AÇÃO EFETIVA DE INCLUSÃO SOCIAL

*The music and the collective learning: The principle of Art with action effective of
social inclusion*

SILVA, Marco Aurélio Aparecido da¹, & LEONIDO, Levi²

Resumo

O mundo está repleto de sons e o silêncio absoluto talvez não exista. Ainda no ventre materno temos os primeiros contatos com o universo sonoro. Quando pensamos em educação musical, não devemos entendê-la de forma desarticulada do ambiente social. O pensar contextualizado e significativo deve estar presente também na vida dos educadores músicos. O aprendizado musical de forma isolada deixa uma enorme lacuna no processo de formação do aluno. Percebemos no projeto educacional de Heitor Villa-Lobos, uma educação musical significativa e contextualizada, onde o princípio do aprendizado coletivo é fundamental. Ilustramos nosso pensamento com a apresentação prática em campo através do Projeto “Orquestra Solar Meninos de Luz”, projeto este em que desenvolvemos a Coordenação geral e Direção artística. Tal projeto é realizado na comunidade Pavão/Pavãozinho/Cantagalo, no Rio de Janeiro, organizamos uma Orquestra com alunos e moradores da comunidade que, sem nenhum contato com o universo musical sistêmico anterior, tiveram a oportunidade de acesso à música nesta proposta que lhes foi apresentada. A cada novo som emitido, o processo de ensino-aprendizagem musical vai se construindo e o repertório vai sendo ajustado ao novo saber construído pelo aluno. A aprendizagem coletiva passa a ser princípio metodológico e não fim do processo de educação musical.

Abstract

The world is full of sounds and absolute silence may not exist. Still in the womb we have the first contacts with the sound universe. When we think of music education, we should not understand it in a disjointed way from the social environment. Contextual and meaningful thinking must also be present in the life of musician educators. Music learning in isolation leaves a huge gap in the student's training process. We see in Heitor Villa-Lobos's educational project, a meaningful and contextualized music education, where the principle of collective learning is fundamental. We illustrate our thinking with the practical presentation in the field through the “Solar Meninos de Luz” Orchestra Project, which we developed the General Coordination and Artistic Direction. This project is held in the Pavão / Pavãozinho / Cantagalo community in Rio de Janeiro. We organized an Orchestra with students and community residents who, without any contact with the previous systemic musical universe, had the opportunity to access the music in this proposal. presented. With each new sound emitted, the musical teaching-learning process is being built and the repertoire is adjusted to the new knowledge built by the student. Collective learning becomes a methodological principle and not an end to the process of music education.

Palavras-chave: *Ensino de Música; Aprendizagem Coletiva; Paisagem Sonora.*

Key-words: *Music Teaching; Collective learning; Sound Landscape.*

Data de submissão: fevereiro de 2019 | **Data de aceitação:** junho de 2019.

¹ MARCO AURÉLIO APARECIDO DA SILVA - Universidade Federal do Maranhão, BRASIL. Email: marcoareliomusica@icloud.com.

² LEVI LEONIDO FERNANDES DA SILVA – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. CITAR – Universidade Católica Portuguesa. PORTUGAL. Email: levileon@utad.pt

INTRODUÇÃO

A Educação Musical no Brasil, após décadas políticas públicas inertes, ainda carece de planejamento e ações significativas que leguem à sociedade os benefícios de seu acesso.

Defendemos com nosso conceito de *Audição Inteligente - AUIIN* que hoje, primordialmente no Brasil, aprender a ouvir se torna etapa anterior ao ensino musical sistêmico. Aprender a aprender tem sido uma máxima na Educação; precisamos, na Educação Musical e na Arte, também e acima de tudo, aprender a ouvir.

Na *Tríade adorniana hipotética - TAH* abordada em outro trabalho, percebemos que para alcançar o discernimento auditivo proposto no *AUIIN* devemos partir, como proposto na *TAH*, do esclarecimento em direção a liberdade e autonomia. Mesmo havendo uma postura negligente em relação à liberdade e ao conceito inerentemente importante que ela provém, a liberdade interessa ao pensamento humano; isto está posto; é dado histórico. Portanto, não há de se tolerar que por nós decidam-se. Discernir deve ser um exercício, cotidianamente, praticado e valorizado pela sociedade; “Desde o século XVII, a grande filosofia tinha definido a liberdade como o seu interesse mais específico” (Adorno, 2009, p. 181). De tal forma, entendendo a *tríade adorniana* como fundamento básico para o pensamento estético-musical e para a educação musical nos dias de hoje, buscamos a autonomia na arte musical, sempre perseguida pelo compositor que, advém da tomada de consciência e se faz necessária para sua correlação com o fazer musical e com a educação musical.

A partir desde olhar, refletimos sobre o ensino de música, seu acesso a sociedade e propusemos uma ação prática a partir do projeto “Orquestra Solar Meninos de Luz”, tendo a aprendizagem coletiva como princípio metodológico. Buscamos entender, sobre o lugar constituído pelo educador musical em propostas exequíveis e destacamos o trabalho de Villa-Lobos em seu pioneiro projeto de educação musical no Brasil.

APRENDIZAGEM COLETIVA: Princípio Metodológico

Através de nossa experiência docente, percebemos que pela prática o ensino musical é mais atrativo; o contato prático com o som é sempre mais interessante que rudimentos teóricos, num primeiro momento. Gainza (1988, pp. 22-23) nos diz: “A música e o som, enquanto energia, estimulam o movimento interno e externo no homem; impulsionam-no à ação e promovem nele uma multiplicidade de condutas de diferente qualidade e grau”.

No Brasil que, como se constata em diversos estudos, o ensino de música sistematizado nas escolas ainda não é uma realidade para todos, uns poucos professores de Artes que têm interesse em realizar um trabalho efetivo de musicalização, encontram enormes barreiras na falta de estrutura das escolas, com o descaso de alguns colegas professores de outras disciplinas, diretores e por fim, com o desinteresse dos próprios alunos. Neste percurso, percebemos que o ensino musical empreendido em alguns poucos ambientes escolares, além de contraproducente, dado o número excessivo de alunos nas salas de aulas, deixa uma enorme lacuna no processo de formação do aluno isolando-o do fazer prático musical. Nossa realidade, nas escolas de ensino fundamental e médio, é bem diferente do que poderíamos julgar ideal. Nosso alunado precisa ter muito estímulo e força de vontade para romper as barreiras apresentadas pela falta de estrutura física, material e pedagógica encontradas em grande parte de nossas escolas e, ainda assim, lograr algum êxito. Infelizmente, o ensino musical primário, feito de maneira descontextualizada, sem fazer sentido, deixa o público alvo sem saber para que serve o conteúdo ensinado, contribuindo para a falta de motivação em nossos alunos; isto, aliado ao panorama musical imposto pela indústria cultural, soma-se sobremaneira a se constituir em muralha quase intransponível.

Pela prática coletiva, como princípio metodológico, se nosso aluno persistir, poderá alcançar certo nível de aprendizado, adquirindo técnica e aprendendo elementos teóricos e fundamentos interpretativos. Portanto, uma vez mais “(...) constatamos que o que importa, primordialmente, é a prática. E ela dependerá da preparação pedagógica do professor, mas sobretudo do seu nível de musicalização” (Gainza, 1988, p. 94).

Percebemos ao longo de nossa prática que, o acesso ao fazer musical é preponderante assim, a banda de música, o coral, a orquestra, enfim, um grupo orientado serve, aos estudantes, de laboratório, onde imediatamente poderão aplicar o que estão

aprendendo. Através deste laboratório, o conteúdo estudado se torna significativo. Para nós, como coloca-nos Paulo Freire (1996, p. 25) “(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”. O professor que possui conhecimento técnico para a organização de pequenos grupos, mesmo que sem formação instrumental definida ou pré-estabelecida, contribui para um ensino efetivo, prático e acima de tudo musical. No planejamento das atividades, o professor necessita ter atenção ao repertório e o conteúdo intrínseco que ele possui. Através de um repertório que perpassa por vários períodos históricos, por exemplo, podemos contribuir para o acesso direto de nossos alunos a uma cultura, também estética, da arte musical.

Para uma educação musical significativa e contextualizada, o aprendizado coletivo deve ser percebido como princípio metodológico e não como fim de um processo que tem como objetivo ensinar rudimentos musicais. Isto é fundamental. Entender a *aprendizagem coletiva* como metodologia de ensino de música.

Através desta abordagem metodológica, teoria musical, história da música, história da arte, apreciação musical, estruturação musical, harmonia e tantos outros elementos de estudo musical podem ser abordados de forma prática. O princípio de aprendizado coletivo articulado com um pensar que valorize as competências trazidas pelos alunos, para a partir daí construirmos o conhecimento musical planejado, possibilita a formação de grupos inclusivos, ou seja, verdadeiras orquestras laboratório, onde alunos, professores e público têm a oportunidade de experimentar novos caminhos sonoros e pedagógicos.

Willems é lacônico em relação à aprendizagem e à iniciação musical, a qual deverá sempre iniciar-se pela prática, como forma de posteriormente se criar a necessidade de se chegar à prática. O contato direto logo no primeiro momento do aluno com o instrumento e a matéria sonora é o mais importante e se torna o primeiro passo a ser dado, pois, “(...) em todo processo educativo confundem-se dois aspectos necessários e complementares: por um lado, a noção de desenvolvimento ou crescimento (...) por outro, a noção de alegria, prazer, num sentido muito amplo” (Gainza, 1988, p. 95).

Em nossa prática docente e percurso de investigação, percebemos que a barreira da falta de estrutura nas escolas é talvez, o maior obstáculo a ser vencido. Assim, quando possível, os alunos experimentam apenas os instrumentos disponíveis; normalmente, devido à carência de instrumentos musicais que encontramos na grande maioria das

escolas brasileiras, devemos estar sempre preparados a enfrentar tal situação. Contudo, o que deveria ser um obstáculo, pode se tornar, para um professor atento, sensível e preparado, um estímulo e um convite à criatividade. Temos neste momento, alunos e professores, a oportunidade de criar novas e diferentes estruturas instrumentais, com materiais que normalmente não seriam vistos e muito menos utilizados como instrumentos musicais. Canos de PVC, mangueiras de fiação elétrica, caixas de papelão, latas de diferentes produtos se tornam ferramentas para estudo, pesquisa e emissão de novas fontes sonoras. Sabemos que muitos educadores são resistentes a tais experiências porém, estas são inevitáveis, sob pena de não existir nenhuma atividade musical à disposição da sociedade por negligência de nossas autoridades. Pensamos que isto somente reforçaria nossa já tão fragilizada posição de “meros recreadores” numa disciplina, ainda vista de forma errônea, como “dispensável”. Gainza (1988, p. 95) nos fala que: “Educar-se na música é crescer plenamente e com alegria”

Após longo percurso na formação de inúmeros grupos instrumentais e vocais, percebemos que tais atividades coletivas são as que apresentam resultados mais significativos no contexto ensino aprendizagem em música além, de inúmeros outros benefícios com que o estudo de música contribui e têm sido trazidos à tona por tantos pesquisadores de várias áreas do conhecimento científico. Percebamos o seguinte: num projeto de ensino musical coletivo, após emitir os primeiros sons, ainda de forma dirigida, começamos a demonstrar ao estudante como a grafia musical se processa, sempre passo-a-passo pois, o mais importante continua sendo o resultado sonoro. Corrigimos embocadura, posicionamento dos dedos, a forma de segurar o arco, a baqueta, etc³ e assim, vamos dando ao jovem músico suportes técnicos e teóricos sem que ele se dê conta. Logo que o aluno já está emitindo algumas notas com segurança, inserimos no trabalho didático algo que possa ser aplicado em uma música e mesmo antes de dominar plenamente as primeiras técnicas instrumentais, ele já participa do grupo, da banda, da orquestra, o que faz com que se sinta mais motivado e capaz de continuar sua jornada. O repertório deve ser cuidadosamente elaborado de acordo com o crescimento individual e coletivo do grupo a partir de suas especificidades, possibilitando uma uniformidade no desenvolvimento técnico, estético e cultural.

³ Todo este processo está relacionado aos instrumentos disponíveis para a formação dos grupos.

Quando destacamos aqui alguns grupos instrumentais e vocais, tais como a banda de música, o coral, a orquestra, não estamos buscando eleger nenhum tipo de formação como estrutura privilegiada. Pensamos que seja importante para a cultura geral dos alunos que eles tenham a oportunidade de conhecer estes grupos em suas formações originais porém, o importante aqui é o trabalho coletivo, tendo claro que o fundamental é o trabalho de inclusão musical. Se o aluno toca um instrumento que se encaixa a alguma destas formações, ótimo; senão, um grupo orientado e novo a cada ensaio deve ser formado para que o aluno tenha como exercitar, em laboratório prático, o que tem descoberto e construído em suas aulas. Por exemplo: se o aluno toca violino e já tem um certo nível de desenvolvimento técnico-instrumental, pode participar de uma pequena orquestra de câmara ou mesmo uma orquestra sinfônica; se ele toca bombardino, pode participar de uma banda de música. Contudo, se ele toca guitarra, harmônica, flauta doce ou caxixi, provavelmente teremos que organizar um outro tipo de grupo que não solicite uma formação pré-determinada, ou seja, uma formação que não exclua estes instrumentos.

No projeto “Orquestra Meninos de Luz”, na comunidade do Pavão/Pavãozinho/Cantagalo, no Rio de Janeiro, Brasil, empreendemos uma proposta efetiva de aprendizagem coletiva na formação de um grupo sinfônico. Começamos com aulas de violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flautas, clarinetas, saxofones, trompetes, trompas e trombones. Contamos também, com canto coral infantil e aulas de flauta doce soprano, contralto e tenor. Esta formação foi possível e pensada de acordo com os recursos disponíveis. Após apenas um ano e meio de trabalho, com alunos que jamais haviam tocado nenhum desses instrumentos, seguimos firmes com cerca de 100 alunos atendidos no projeto, executando peças de Bach, Beethoven, Villa-Lobos, Tom Jobim, dentre outros mestres da música.

A aprendizagem coletiva, ainda hoje, tem sido aplicada, fundamentalmente, por músicos práticos, regentes, maestros de bandas. Infelizmente, pouco tem sido feito no âmbito da educação musical como área de conhecimento contínuo, algum movimento já existe, o que faz com que o otimismo venha à tona.

Metodologia

Como descrito acima, o princípio metodológico utilizado é o de aprendizagem coletiva. Não podemos dizer que seja uma abordagem nova todavia, não é vista e aceita comumente como metodologia a abordagem coletiva de ensino musical. Alguns estudiosos já o utilizam em sua prática. O próprio Shinichi Suzuki tem em seu trabalho a prática coletiva como ferramenta de ensino mas, não podemos dizer que ele a utilize como metodologia aplicada. É provável que ainda não tenhamos desenvolvido olhar crítico-reflexivo acerca de tal possibilidade com a cientificidade necessária. Passemos a um prelo interlúdio acerca do trabalho empreendido por Villa-Lobos a perceber a relevância do reconhecimento da aprendizagem coletiva como aporte metodológico.

VILLA-LOBOS – A Música e o coletivo social

Villa-Lobos, teve contato com o ensino musical desde muito cedo através do pai, Raul Villa-Lobos e não há qualquer registro de que ele tenha frequentado curso oficial em alguma universidade. Frequentou as rodas de “samba” e “choro” e com os “chorões”, entrou no universo da música brasileira, aprendendo com uma genuína “arte popular”, se é que assim podemos chamá-la, e a levava para o universo da música sinfônica, provando não existir fronteiras entre a música erudita e popular, somente música. A arte da composição era o “ar” que respirava e sua música reverencia as paisagens sonoras brasileiras. Dizia: “Eu não ponho breques nem freios, nem mordança na exuberância tropical de nossas florestas e de nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo” (Villa-Lobos, 1991, como referido em Paz, 2004, p. 22). Villa-Lobos, talvez por seu íntimo contato com o universo sônico, com as imagens e paisagens sonoras de nosso País, possuía olhar atento à educação musical, de forma ampla, na formação de nossas crianças e jovens. Pensava a educação através da música como uma maneira de formar um público inteligente e consciente de suas possibilidades e potencialidades, interessando-se pela formação de uma futura geração de ouvintes de música, pois caso contrário não se teria, em bem pouco tempo – e aqui a referência é 1930 –, público capaz de apreciar a produção musical de nossos artistas. Para ele, os meios de comunicação de massa iriam dominar e dirigir o gosto do público e sendo assim, vislumbrou a possibilidade de implantar no Brasil um programa de educação popular cuja base mais importante estaria na arte musical coletiva como forma de uma educação socializadora.

Segundo Villa-Lobos, através da música folclórica, nossas regiões mais distantes entrariam em contato com outras, interagindo, trocando influências e costumes, difundindo nossa cultura e nossa arte popular.

A exemplo do que fez Kodály, que sistematizou uma forma de ensino musical a partir da matriz folclórica húngara, Villa-Lobos o fez no Brasil porém, com um arcabouço cultural muito mais amplo, dada a diversidade de *brasis* existente no próprio Brasil em que ele mergulhara profundamente. A música folclórica era considerada, por Villa-Lobos, matéria fundamental para a educação e para a cultura de um povo. Segundo ele, sua utilização, além de contribuir para a formação do ideal coletivo, traria não só implicações pedagógicas, mas políticas e sociais.

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta de individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da renúncia e da disciplina ante o imperativo da comunidade social [...] a música é um elemento básico e insubstituível na formação espiritual de um povo. A sua função não se limita à importância de formação estética, mas assume um caráter eminentemente socializador” (Villa-Lobos, 1991, pp. 114-15).

Através do premente pensamento de coletividade, Villa-Lobos imaginava a formação de um público que não somente valorizasse a música mas, pudesse e soubesse escolher o que ouvir. Não se tratava de uma audição puramente estética mas, de uma educação auditiva para a sociedade e para a vida. A partir deste pensamento, nos chamava a atenção, já na década de 1930, para o perigoso fato que se evidenciaria; para a circunstância de que o consumo musical através dos meios de comunicação de massa seria uma ameaça à arte popular, cuja decadência só seria evitada com a ajuda da música folclórica, o que somente seria possível através de uma educação sonora equilibrada, não somente do alunado mas, de toda a comunidade envolvida ou seja, de toda a sociedade brasileira.

É que sempre me julguei certo, se for útil aos outros. Se todos os artistas formados (que não são muitos), só se ocuparem de fazer arte e não pensarem em quem deve ouvi-la, acabarão as realizações artísticas por não possuírem assistentes, porque os que aprendem pretenciosamente a música nas escolas ou já se julgam também ”artistas” e “colegas” auto-suficientes não necessitando, por conseguinte dos seus “concorrentes”, ou são educados ou instruídos egoisticamente a só apreciar em um determinado estilo, gênero ou autor de música (Villa-Lobos, 1991, pp. 117-118).

O que Villa-Lobos nos traz aqui ilustra, de maneira profícua, o nosso pensamento de como a audição sem cuidados e desmedida pode influir, diretamente, no contexto cotidiano social e na vida das pessoas. Nosso objetivo, com a *AUIN*, é de construir as bases, as formas de se chegar a uma audição que nos permita viver de forma saudável e escolher a paisagem sonora que queremos preservar, criar ou extinguir; a herança sonora que deixaremos para as gerações futuras.

Pioneiro Projeto Brasileiro de Educação Musical

O objetivo do plano de ensino de Villa-Lobos está claramente descrito no próprio projeto.

O objetivo que temos em vista, ao realizar esse trabalho, é permitir que as novas gerações se formem dentro dos bons sentimentos estéticos e cívicos e que a nossa pátria, como sucede às nacionalidades vigorosas, possa ter uma arte digna da grandeza e vitalidade de seu povo” (Villa-Lobos, 1934, p. XI).

Mesmo que, desde o século XVII, existam registros de tímidos processos de estruturação do Ensino de Música, foi após a Revolução Francesa, em 1789, século XVIII, que o ensino foi sistematizado passando a ser padronizado.

Villa-Lobos pensava que através da música, a sociedade brasileira teria uma importante ferramenta para auxiliar na construção de soluções exequíveis para os assuntos, questões e problemas relativos à educação de nosso país de dimensões continentais. Mesmo não tendo tido uma educação musical formal, tinha em sua mente um ensino musical sistematizado em seus pormenores detalhes. Pensava o ensino musical com pouquíssima informação teórica visando, num primeiro momento, proporcionar o acesso e o contato das crianças com o universo musical; entretanto, podemos observar em seu programa de ensino, uma sólida base de conteúdo teórico-musical que se faria necessária, imprescindível e prudente num momento posterior; deste programa consta, inclusive, cursos técnicos instrumentais e disciplinas teórico musicais, cursos que hoje, com tal abrangência e complexidade de disciplinas, só encontramos nas universidades de música ou em cursos e projetos muito específicos.

Villa-Lobos, conhecendo a realidade brasileira no que se refere à formação, especialização e número insuficiente de professores de música para colocar em prática seu pioneiro trabalho educacional, fez constar de seu projeto, um sem número de cursos de formação e de especialização dos profissionais que seriam integrantes desta ousada proposta. Pensava ele que, professores pouco preparados não dariam a resposta necessária a este projeto. Portanto, tornava-se imprescindível dispensar atenção para a formação continuada dos profissionais envolvidos.

Com o decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, o então Presidente da República, Getúlio Vargas, tornou obrigatório o Ensino de Música nas escolas e Villa-Lobos tem a oportunidade de colocar seu projeto educacional em prática; “Em 1932, a convite do Diretor Geral do Departamento de Educação, Villa-Lobos é nomeado diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)” (Paz, 1999, p. 13). Como diretor da SEMA por 9 anos (1932-1941), Villa-Lobos dedicou-se exclusivamente às pesquisas sobre educação musical, preparando textos, aulas e métodos a partir de suas experiências vividas na Europa, não deixando contudo, de se preocupar com o que de melhor se aplicasse às crianças brasileiras. Em 1936, foi convidado para apresentar seu projeto educacional no I Congresso de Educação Musical em Praga, sendo o único representante da América Latina.

Como entendemos ser de extrema importância este pioneiro projeto de Villa-Lobos que, como Schafer, anos mais tarde, dedicaria parte de sua vida aos atributos de professor, pesquisador e pensador das questões educacionais -, consideramos a relevância de legar ao leitor, parte do prefácio do programa oficial de Educação Musical de Villa-Lobos. Assim,

(...) Nem por mais tempo se poderia retardar a verdadeira interpretação do papel da música na formação das gerações novas e da necessidade inadiável do levantamento do nível artístico de nosso povo. O canto orfeônico é o elemento propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso no despertar dos sentimentos humanos, não apenas os de ordem estética, mas ainda os de ordem moral, sobretudo os de natureza cívica (Villa-Lobos, 1934, p. 7).

Villa-Lobos, dedicou-se ao ensino de música até 1941, quase que exclusivamente. Defendeu seu olhar para a educação musical com o mesmo afincamento com que retratava em sua obra a paisagem sonora de nossas florestas, rios, mares e montanhas. Este seria o primeiro projeto nacional sistematizado de educação pela música que tínhamos no Brasil.

O CANTO ORFEÔNICO⁴: Ensino Coletivo

O ensino musical através do canto, para Villa-Lobos, era e necessário. A voz, por ser nosso instrumento mais natural, tinha uma atenção especial para o Maestro. Ele destacava a função social e disciplinar do canto coletivo, através da aprendizagem coletiva como princípio metodológico, vendo-o como uma forma de despertar no povo uma consciência musical autenticamente brasileira, ampliando assim, nosso olhar tão fragmentado de Brasil.

O orfeão adotado nos países de maior cultura, socializa as crianças, estreita os seus laços afetivos, cria a noção coletiva de trabalho. Só quando todas as vozes se integram num mesmo objetivo artístico, despidas de quaisquer predominâncias pessoais, é que se encontrará a verdadeira demonstração orfeônica (Villa-Lobos, 1934, p. 8).

Para que esta autenticidade fosse preservada se fazia necessário utilizar um material didático-musical que a valorizasse e, para tanto, organizou uma série denominada de Guia Prático, o qual foi pensado e organizado, em seis volumes, a saber:

1º Volume	Recreativo Musical	137 cantigas infantis populares, cantadas pelas crianças brasileira
2º Volume	Cívico Musical	Hinos Nacionais e estrangeiros; canções escolares e estrangeiras.
3º Volume	Recreativo Artístico	Canções escolares nacionais e estrangeiras
4º Volume	Folclórico Musical	Temas ameríndios, mestiços, africanos, americanos e temas populares universais
5º Volume	Livre escolha dos Alunos	Músicas selecionadas com o fim de permitir a observação do progresso, da tendência e gosto artístico, revelados na escolha feita pelo aluno, das músicas adotadas para este gênero de educação
6º Volume	Artístico Musical	Litúrgica e profana, estrangeiras, nacionais, gêneros acessíveis

Tabela nº 4 - Villa-Lobos (2009, p. 17)

O projeto literário não passou da edição do 1º volume, entretanto, o trabalho prático de educação musical e o seu desenvolvimento, seria demonstrado de forma grandiosa; deveria ter abrangência e atingir à grande massa da população; sendo assim, Villa-Lobos idealizou as chamadas concentrações orfeônicas, que reuniam milhares de vozes em estádios de futebol. Em 3 de maio de 1931, sob a coordenação de Villa-Lobos, acontece em São Paulo, a primeira concentração orfeônica.

⁴ O canto orfeônico – termo oriundo do francês “orphéon” -, uma tradição em quase toda a Europa durante o século XIX, segundo estudiosos é o canto coletivo à capela, ou seja, sem acompanhamento.

Formação do Músico de Banda no Projeto de Villa-Lobos

Villa-Lobos, também sistematizou um programa para o ensino e a prática instrumental. Além do canto, organizou um extenso programa de ensino de música instrumental e tal programa, seria aplicado nas escolas municipais e seria voltado para a formação do “músico de banda” ou para a formação de bandas de música pois, segundo ele, estas agiam fortemente no panorama social popular. Para Villa-Lobos estava comprovado que, se nos educássemos ouvindo boas bandas de música teríamos sensíveis progressos no discernimento musical da população pois, influiria diretamente no gosto do público, na informação e na audição mais apurada. Assim, Villa-Lobos à frente da SEMA criou um curso com duração de seis anos, especializado em música instrumental para a formação do músico de banda⁵.

Não há espaço, neste trabalho, para se tecer crítica analítica acerca do trabalho de Villa-Lobos à frente da SEMA, muito menos de seu desempenho como educador musical. Ao nosso olhar, Villa-Lobos, confirma nossa hipótese inicial de que a música pode auxiliar na construção de uma audição mais cuidadosa e mais atenta ao ambiente. É óbvio que seu contato com a cultura europeia em suas viagens a este continente, lhe trouxe inúmeros exemplos e tais exemplos, certamente, influenciaram-no na forma de pensar um formato para nossa educação.

Suas idas e vindas à Europa durante esse período (1939) foram na condição de representante brasileiro nos congressos de Educação Musical em Praga, onde ele chegou a apresentar o processo de geração de melodias a partir do desenho de montanhas em papel milimetrado, técnica que ele a princípio concebeu com finalidades pedagógicas. O próprio Villa-Lobos chamou essa técnica de “Melodia das Montanhas” (Salles, 2005, p.107).

O que nos é significativo no obstante momento, é o pensamento e a preocupação em formar ouvintes, através da prática coletiva e, por conseguinte, novas plateias.

Sem dúvida, o canto orfeônico constitui uma importante experiência de música na educação, que procurou abarcar todas as escolas públicas do país (a partir de 1942). No entanto, é preciso dimensioná-lo criticamente, analisando o seu contexto histórico, que, do ponto de vista político e social, era sem dúvida bem mais propício a garantir a música na escola. Deve-se considerar que a realidade do país era bastante distinta da atual, assim como o acesso à escola pública” (Penna, 2004, p.14).

⁵ Temos, ainda hoje, em algumas cidades do interior do Rio de Janeiro de São Paulo, no Brasil, uma forte tradição de boas bandas de música.

Hoje, discussões em torno da educação musical têm sido acirradas, sendo assim, o desenvolvimento de técnicas e a produção de pesquisas educacionais na área da música têm também, se intensificado. Contudo, é natural que profissionais mais especializados possam ter críticas a serem colocadas sobre a metodologia pensada, projetada e implantada por Villa-Lobos à frente da SEMA. Em relação a tais críticas, uma das mais recorrentes é a forma com que Villa-Lobos pensou e implantou o projeto, ou seja, de cima para baixo, sem ouvir a sociedade e principalmente os educadores. Outra recorrente crítica é que um projeto nacional não se encaixa à realidade brasileira, pois, somos um país de dimensões continentais, onde a diversidade cultural e a desigualdade social são muito acentuadas. Entretanto, é imprescindível ressaltar que o *Programa do Ensino de Música – Escolas Elementar e Secundária Técnica e Curso de Especialização* construído e liderado por Villa-Lobos, data de 1934, ou seja, há mais de 80 anos atrás e que até então, não havia no Brasil nenhuma perspectiva política de valorização do ensino de música.

Considerações Finais

Após, mais de 20 anos de exercício de magistério em música, pudemos constatar que, através de um trabalho coletivo, planejado e orientado, o processo de ensino aprendizagem torna-se mais prazeroso e eficaz, tanto para os alunos, quanto para os professores; ambos necessitam de estímulo diariamente e, quanto mais cedo fazemos "música" juntos, mais aprendemos, professores e alunos. Percebemos que além do caráter socializador, os alunos têm pronto um laboratório onde aplicar as diversas formas de técnicas instrumentais, bem como os conceitos teóricos estudados com um conteúdo que começa a fazer sentido.

A aprendizagem coletiva, enquanto aporte metodológico, enquanto caminho a ser trilhado em direção a uma proposta de ensino musical de forma significativa e contextualizada, se coloca à disposição do educador preocupado com seu ambiente sonoro, com a qualidade da produção sonora que se coloca em questão e com a formação de um público ouvinte atento ao universo sonoro e a produção estética da arte contemporânea.

Villa-Lobos, antecipava de forma visionária, o panorama caótico que nosso ambiente sonoro se encontra hoje, nestas primeiras décadas do século XXI. Portanto, tal abordagem ratifica nossa tríade indissociável: música, ambiente e educação. Tinha ele,

plena consciência disto assim, elaborou um detalhado programa teórico-prático que partia da teoria musical básica até a análise e a apreciação de formas musicais, onde houvesse um “olhar” atento para a formação de um público com poder de decisão, com poder de discernimento e de cidadãos conscientes de que suas potencialidades nos legariam ouvintes mais atentos e exigentes.

Pensamos ser a prática e aprendizagem coletiva, uma relevante contribuição para uma educação musical significativa. Villa-Lobos deu importante passo; graças à sua dedicação e visão, o campo de discussão para o lugar do educador musical se abriu e com as discussões em torno da educação musical realizadas hoje, estamos, de certa forma, colhendo os frutos plantados por ele, cabendo a nós continuarmos esta jornada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2010b). *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Adorno, T. W. (2009). *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Adorno, T. W. (1995). *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Adorno, T. W. (2015b). *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2002). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Adorno, T. W. (2011). *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2010a). *Kierkegaard: Construção do estético*. São Paulo: Ed. UNESP.
- Adorno, T. W. (2015a). *Para a metacrítica da teoria do conhecimento: estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (1990). *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gainza, V. H. (1988). *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Editora Paz e Terra.

Paz, E. A. (2004). *Villa-Lobos e a música popular brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás.

Paz, E. A. (1999). *As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro.

Paz, E. A. (2000). *Pedagogia Musical brasileira no Século XX. Metodologias e tendências*. Brasília: Editora MusiMed.

Mariz, V. (1999). O projeto memória de Villa-Lobos. *Brasiliana, Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, nº 3.

Villa-Lobos, H. (1991). *Educação Musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

Villa-Lobos, H. (2009). *Guia Prático para a educação artística e musical, 1 volume: Estudo folclórico Musical*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale editores.

Villa-Lobos, H. (1941). *Guia Prático - Estudo folclórico Musical*. Rio de Janeiro: ABM: Funarte.

Villa-Lobos, H. (1934). *Programa do Ensino de Música*. Distrito Federal: Departamento de Educação.

Fonterrada, M. T. O. (2008). *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP.

Penna, M. (2004). A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: II da legislação à prática escolar. *Revista da ABEM - associação brasileira de educação musical*, 12(11), 7-16.

Salles, P. T. (2005). As Três Marias de Villa-Lobos. *Anais do Primeiro Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, Curitiba: DEARTES-UFPR.

Schafer, R. M. (2001). *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP.

Schafer, R. M. (1991). *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Schafer, R. M. (2009). *Educação Sonora 100 exercícios de escuta e criação de sons*. São Paulo: Melhoramentos.