

BILHETES (de Villa-Lobos para as crianças do Brasil)

Marli Batista Ávila

Resumo:

Este trabalho tem o objetivo de ressaltar a qualidade e utilidade da obra pedagógica vocal de Villa-Lobos produzida e editada para o Canto Orfeônico. Apresenta sucintamente os pensamentos de Villa-Lobos relacionados: à metodologia de ensino, à formação do professor, aos princípios do Canto Orfeônico, bem como ressalta o objetivo do autor em tornar conhecidos e assimilados os elementos da música popular brasileira por meio do conteúdo vocal. Comenta sobre os instrumentos do Canto Orfeônico: palavras rítmicas, manossolfa, solfejo e melodia da montanha. Traz exemplos de peças dos cinco volumes editados por Villa-Lobos.

Palavras chave: Canto Orfeônico, música vocal, educação musical, música popular, pedagogia ativa.

Abstract:

This paper aims to enhance the quality and usefulness of teaching vocal pedagogic work of Villa-Lobos , produced and edited for *Canto Orfeônico* . Briefly presents the thoughts of the composer Villa-Lobos related to: the methodology of teaching, teacher's education, the principles of Canto Orfeônico as well as highlight the author's purpose in making known and assimilated elements of Brazilian popular music through the voice content. Comments on the instruments of Canto Orfeônico: rhythmical words, manossolfa, solfeje and 'melody' of the mountain. It does bring examples of five volumes edited by Villa-Lobos.

Keywords: Canto Orfeônico, vocal music, music education, popular music, active pedagogy.

“Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade, sem esperar resposta¹”.

Heitor Villa-Lobos

Considero as obras vocais pedagógicas de Villa-Lobos pequenos bilhetes, escritos à posteridade, que não carecem respostas, mas merecem ser lidos.

Em homenagem aos 50 anos da morte do maior compositor brasileiro, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), justo é repensar a valorização de sua obra pedagógica, quase ignorada desde o fim do Canto Orfeônico nas escolas.

Enquanto o Brasil passou meio século sem música na escola, os vizinhos latino-americanos desenvolveram uma política de educação musical*, frente à qual o Brasil é devedor. Retomar essa tarefa consiste em desafio tão complexo quanto o problema, em um país onde a educação nunca foi prioridade, e, conseqüentemente, cultura é privilégio. (**Música: As costureiras – Meninos Cantores de Córdoba, Argentina*).

O conceito de educação musical, segundo Villa-Lobos, foi, em parte, fruto de sua observação da realidade européia nessa área, mas, acima de tudo, resultado de sua genialidade

¹In: “O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos”.

como músico e de uma intuição refinada acerca de processos de ensino da música, já que ele mesmo não passou pela formalidade em sua própria formação.

Em contato com países europeus, Villa-Lobos pode avaliar um nível cultural tão diverso do que experimentara em sua educação, que viu no seu plano do Canto Orfeônico uma solução para “*não retardar a verdadeira interpretação do papel da música na formação das gerações novas*” diante da “*necessidade inadiável do levantamento do nível artístico do nosso povo*”. (VILLA-LOBOS, 1976, p.10).

É fato que Villa-Lobos deu continuidade aos vários programas já existentes em sua época, como o próprio Canto Orfeônico em prática em São Paulo. Baseou-se em conceitos sobre o nacionalismo na música, que influenciavam o Brasil desde o final do século XIX, e se valeu de outros artifícios não criados por ele. Porém, o que ele acrescentou ao processo foi tão rico que é preciso creditar-lhe os méritos devidos.

Os objetivos de Villa-Lobos, considerando o contexto cultural brasileiro daquele momento, pretendiam “*desenvolver no aluno a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívica*” (VILLA-LOBOS, 1976, p.10).

Sua primeira grande preocupação foi a formação de professores, que deveriam “*construir os principais fatores da consciência musical, numa pedagogia ativa e direta*”. Estes são dois pontos importantes a se considerar neste momento em que, com a volta obrigatória da música no ensino básico, não haverá, numericamente (e qualitativamente também) docentes aptos para a demanda. (VILLA-LOBOS, 1976, p.10).

Uma “*consciência musical*” inclui, minimamente, conhecimentos sobre cultura musical e estruturas musicais. Sabe-se que para adquirir essa consciência, com uma visão crítica e analítica, é preciso um longo processo de vivência e estudo.

Quanto a uma “*pedagogia ativa e direta*”, pensamento inovador no Brasil há oitenta anos, seria este o fator de maior relevância na capacitação do professor para a transmissão de seus conhecimentos.

A influência do primeiro professor de música de Villa-Lobos, seu pai, Raul Villa-Lobos, foi marcante: sob sua orientação ampliou sua percepção sonora, penetrando um mundo de sons e ruídos não convencionais – ruídos, cantos de pássaros, sons artificiais e naturais de toda ordem povoaram a consciência musical infantil de Villa-Lobos, que precisava percebê-los

e classificá-los para seu pai, sob pena de castigo, segundo suas conhecidas declarações (in: MARIZ, 2005, p. 33).

Por haver aprendido música de forma ativa e direta, ou seja, a partir da experiência sensorial, individual e coletiva, com instrumentos e instrumentistas, Villa-Lobos desenvolveu alguns princípios importantes, muitos deles comuns aos grandes pedagogos de sua época, embora não haja notícias de que tenha mantido contato direto com os mesmos.

Para Villa-Lobos, o ensino do Canto Orfeônico *“parte deste princípio filosófico: do consciente para o subconsciente”* (VILLA-LOBOS, 1976, p. 10). Do conhecido para o desconhecido, do concreto para o abstrato, premissas da “educação nova” propagadas no início do século XX.

“Não é possível em casos vulgares, ter-se a consciência do ritmo, do som, do timbre, do intervalo, do acorde, da harmonia e do contraponto, fatores de formação da cultura físico-psicológica musical, sem um prévio preparo prático direto intencional, reajustado às tendências e às mentalidades naturais. Há, entretanto, os casos excepcionais de vocação e inclinação, cuja formação consciente é facilmente elevada ao subconsciente por uma orientação adequada”. [...] “No início predominará o estudo prático, ensinando-se da teoria e do solfejo o que for indispensável ao desenvolvimento imediato dos alunos”. (VILLA-LOBOS, 1976, p.10)

Essas declarações seriam ratificadas por Edgar Willems, Jaques Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodály e Sh. Suzuki, e confirmadas na elaboração de processos de ensino musical até os dias atuais. A grande discussão, hoje, fica em torno da dosagem entre prática e teoria, considerando-se como prática a vivência musical de qualquer ordem, criativa e interpretativa.

A escolha do conteúdo é vital em educação, e Villa-Lobos parte do princípio que *“é indispensável escolherem-se composições de autores de real mérito, preferindo-se as que já tenham incorporado ao patrimônio artístico nacional”* (VILLA-LOBOS, 1976, p. 6).

Assim como para Zoltán Kodály, a educação musical por meio da voz cantada foi a principal estratégia para Villa-Lobos: *“Os cantos deverão ajustar-se à idade dos alunos, proporcionando-lhes o necessário meio de adestramento dos órgãos auditivos e da fonação e despertar-lhes o sentido do ritmo”* (VILLA-LOBOS, 1976, p. 6).

Sobre a complementação teórica da prática musical, considerada indispensável por Villa-Lobos, e que pode ser constatada em sua obra pedagógica, partia da premissa: *“Só depois de sabido o canto haverá comentários teóricos e musicais, corrigindo-se, então, os defeitos notados na execução do trecho, tendo-se particularmente em vista, o ritmo, a entoação e a dicção”* (VILLA-LOBOS, 1976, p.10).

Os instrumentos do Canto Orfeônico

Villa-Lobos aproveitou os instrumentos metodológicos já utilizados em escolas paulistas: palavras rítmicas, manossolfa e solfejo.

As palavras rítmicas: tá (semínima); tate (colcheias); tafatefe (semicolcheias) e outras, utilizadas desde muitos séculos no ensino do ritmo musical, com outras sílabas, tinham o objetivo de facilitar a percepção e codificação do ritmo.

O manossolfa remonta a Guido D'Arezzo (*Mão Guidoneana*² – século XI). Originalmente, buscava a fixação das relações sonoras intervalares entre os graus das escalas, associadas a pontos específicos das mãos. O manossolfa utilizado em São Paulo e depois adotado por Villa-Lobos era de origem alemã (utilizado na Alemanha juntamente com o método de solfejo relativo: Tônica Dó).

O solfejo no Canto Orfeônico era absoluto, uma incongruência, face à utilização do manossolfa. Em São Paulo, professores oriundos dos Estados Unidos praticavam o solfejo relativo em algumas escolas. Alguns membros da equipe de Villa-Lobos, como Lucy Ivancko e Gazzini de Sá, por exemplo, também trabalharam dessa forma, sem obter, no entanto, a adesão da maioria dos colegas.

Villa-Lobos também criou a “*melodia da montanha*”, que consistia em se utilizar uma superfície quadriculada sobre a qual se desenhava o perfil de uma montanha, o qual seria transformado em sequência rítmico melódica, de acordo com o gráfico proposto – verticalmente eram indicadas as alturas e horizontalmente o ritmo. Essa mesma estratégia foi utilizada por ele ao desenhar edifícios de Nova Iorque e compor uma obra sobre os temas ali obtidos, em homenagem à cidade que então visitava.

A obra pedagógica para o ensino da música

Villa-Lobos não só idealizou um processo de educação musical, como dedicou grande parte de seu tempo para a composição de uma obra vocal e instrumental de grande importância para a concretização de seus objetivos. Entre as peças que a compõem estão algumas jóias que merecem maior exposição.

² N.A. O solfejo relativo silábico criado por Guido D'Arezzo estava associado ao processo mnemônico de indicação dos sons em partes da mão.

Além de trabalhos avulsos, foram editados dois volumes de solfejo, duas coletâneas de Canto Orfeônico e um volume do Guia Prático. O conjunto dessa obra objetiva tanto a formação do aluno, como do professor e ainda do músico instrumentista ou cantor, pois era recomendado para cursos de conservatórios em geral. Embora seja uma obra vocal, todas as peças que a compõem, mesmo as que não foram previstas para uso instrumental, são uma ótima opção para a execução em vários tipos de instrumentos, e que poderiam perfeitamente ser utilizadas por solistas ou em grupos de instrumentos.

O nível dos exercícios, solfejos e canções é muito variado e nem sempre ordenado satisfatoriamente segundo sua complexidade. Porém, o professor pode, facilmente, selecionar um ótimo material, seja qual for sua necessidade, lembrando que em nenhum outro repertório de solfejo encontram-se exemplos tão abundantes de elementos da música popular brasileira.

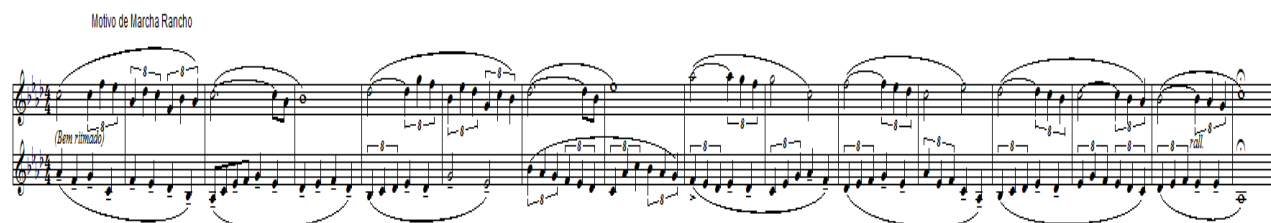
O próprio autor descreve os objetivos desses volumes, dos quais selecionamos alguns solfejos e peças para ilustração:

Solfejo, volume 1 – Para cursos dos Conservatórios que formam professores especializados e os mais fáceis para os alunos do ensino primário, ginásial, industrial, comercial e normal. [...] Embora na aplicação do seu conteúdo seja exigido o mais perfeito conhecimento das regras da melodia clássica, estes solfejos obedecem a uma relativa liberdade de desenho melódico para, não só melhor orientar os alunos na compreensão das melodias populares e irregulares, **como para habituá-los a se preocuparem conscientemente com os elementos das manifestações populares, nativas e cultivadas que se encontram na atmosfera musical do nosso país, e assim sentirem a razão psicológica da música nacional.** (H.VILLA-LOBOS, 1951, p.4)

Solfejo n° 109



Solfejo n° 123



João, dão João! João, dão João! João ca-mi-bu-ê-ta meu fi-lho, to-ma lá tu-a pé-ta meu fi-lho Êh! dão João! João dão João! Êh!

O Guia Prático apresenta arranjos e ambientações de canções populares. Estes dois exemplos mostram um contraponto imitativo e uma canção em uníssono acompanhada por pedais e ostinatos, recursos largamente utilizados em todos os volumes aqui citados.

Estas canções foram selecionadas entre muitas dezenas de outras peças de grande qualidade musical, de ótimas possibilidades de aplicação didática e dignas de compor um repertório artístico tanto vocal como instrumental, principalmente para estudantes de música.

REFERÊNCIAS

- MARIZ, Vasco. *Villa-Lobos – o homem e a obra*. 12.ed. Rio de Janeiro: ABM/Francisco Alves, 2005.
- RIBEIRO, J.C. (Org.). *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos*. Volume 1. Rio de Janeiro: Vitale, 1976.
- _____. *Solfejos*. Volume 2. Rio de Janeiro: Vitale, 1946.
- _____. *Canto Orfeônico*. Volume 1. Rio de Janeiro: Vitale, 1940.
- _____. *Canto Orfeônico*. Volume 2. Rio de Janeiro: Vitale, 1951.
- _____. *Guia Prático*. Rio de Janeiro: Vitale, 1941.