

COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA,
EXTENSÃO E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PRÁTICAS
MUSICAIS NA EDUCAÇÃO BÁSICA

FLÁVIA DE BARROS GONÇALVES DIAS DE SOUZA

HINO NACIONAL BRASILEIRO: breve histórico e propostas pedagógico-musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2025

FLÁVIA DE BARROS GONÇALVES DIAS DE SOUZA

HINO NACIONAL BRASILEIRO: breve histórico e propostas pedagógico-musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no Colégio Pedro II

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Orientadora: Dra. Solange Pereira de Abreu

Rio de Janeiro

2025

COLÉGIO PEDRO II

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA

BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S729 Souza, Flávia de Barros Gonçalves Dias de
Hino nacional brasileiro : breve histórico e propostas pedagógico-
musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no
Colégio Pedro II / Flávia de Barros Gonçalves Dias de Souza. – Rio de
Janeiro, 2025.

67 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas
Musicais na Educação Básica) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-
Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Solange Pereira de Abreu.

1. Educação Musical - Estudo e ensino. 2. Hino Nacional (Brasil). 3.
Colégio Pedro II. 4. Canto orfeônico. 5. Wyllie, Elza Costa Lima. I.
Abreu, Solange Pereira de. II. Colégio Pedro. II. III. Título.

CDD 780.7

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB-7: 5692.

FLÁVIA DE BARROS GONÇALVES DIAS DE SOUZA

HINO NACIONAL BRASILEIRO: breve histórico e propostas pedagógico-musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no Colégio Pedro II

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais na Educação Básica, ofertado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Práticas Musicais na Educação Básica.

Aprovado em 18 de julho de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Solange Pereira de Abreu
Colégio Pedro II
Orientadora

Prof. Dra. Vanessa Weber de Castro
Colégio Pedro II

Profa. Dra. Milena Arca Nunes da Matta
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2025

Dedico este trabalho aos meus pares e professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II, aos meus pais e à minha orientadora.

Nós levamos nas mãos o futuro de uma grande e brilhante Nação.
Nosso passo constante e seguro rasga estradas de luz na amplidão.
Nós sentimos, no peito, o desejo de crescer, de lutar, de subir.
Nós trazemos no olhar o lampejo de um risonho e fulgente porvir.
Vivemos para o estudo, Soldados da Ciência,
O livro é nosso escudo e arma a inteligência.
Por isso, sem temer, foi sempre o nosso lema
Buscarmos no saber a perfeição suprema.
Estudaram aqui brasileiros de um enorme e subido valor.
Seu exemplo segui, companheiros, não deixemos o antigo esplendor.
Alentemos, ardente, a esperança de buscar, de alcançar, de manter,
No Brasil, a maior confiança que só pode a ciência trazer.
Vivemos para o estudo, Soldados da Ciência,
O livro é nosso escudo e arma a inteligência.
Por isso, sem temer, foi sempre o nosso lema
Buscarmos no saber a perfeição suprema.
Hamilton Elia (2 de dezembro de 1937)

RESUMO

SOUZA, Flávia de Barros Gonçalves Dias de. Hino Nacional Brasileiro: breve histórico e propostas pedagógico-musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no Colégio Pedro II. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

Este trabalho investiga a trajetória histórica e as possibilidades pedagógico-musicais de abordagem do Hino Nacional Brasileiro no contexto da Educação Básica, com ênfase na práxis da professora Elza da Costa Lima Wyllie no Colégio Pedro II. A pesquisa se inscreve no campo da Educação Musical crítica, articulando aspectos históricos, culturais e políticos do ensino do Hino, com foco nas implicações ideológicas presentes na institucionalização de cinco sequências didáticas que tensionam o ensino do Hino Nacional à luz de uma perspectiva crítica, histórica e interdisciplinar. Os resultados indicam a relevância de práticas musicais contextualizadas, que ampliem a sua execução nas escolas. A partir de uma abordagem qualitativa, de natureza bibliográfica e documental, o estudo revisita o processo de construção simbólica do Hino Nacional, problematizando sua permanência como ferramenta de educação cívica e de nacionalização. Tomando como base os aportes teóricos Azambuja (2022) e D'Assumpção (1971), são analisadas questões relativas à memória, identidade nacional e currículo musical, com destaque para a herança do canto orfeônico e seu papel na consolidação de práticas disciplinares. A partir da sistematização da experiência pedagógica de Elza Wyllie e de referenciais contemporâneos, o trabalho busca contribuir para a ampliação do repertório simbólico dos estudantes e fomentar a reflexão sobre os sentidos de pertencimento e representação coletiva mediados pela música na escola.

Palavras-chave: hino nacional; educação musical; Colégio Pedro II; Elza da Costa Lima Wyllie; canto orfeônico.

ABSTRACT

SOUZA, Flávia de Barros Gonçalves Dias de Souza. Hino Nacional Brasileiro: breve histórico e propostas pedagógico-musicais, à luz do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no Colégio Pedro II. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Práticas Musicais na Educação Básica) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2025.

This work investigates the historical trajectory and the pedagogical-musical possibilities of approaching the Brazilian National Anthem in the context of Basic Education, emphasizing the practice of teacher Elza da Costa Lima Wyllie at Pedro II School. The research falls within the field of critical Music Education, articulating historical, cultural, and political aspects of teaching the Anthem, focusing on the ideological implications present in the institutionalization of five didactic sequences that challenge the teaching of the National Anthem in light of a critical, historical, and interdisciplinary perspective. The results indicate the relevance of contextualized musical practices that expand its execution in schools. Based on a qualitative approach, of a bibliographic and documentary nature, the study revisits the symbolic construction process of the National Anthem, questioning its permanence as a tool for civic education and nationalization. Taking as a theoretical basis the contributions of Azambuja (2022) and D'Assumpção (1971), issues related to memory, national identity, and music curriculum are analyzed, highlighting the heritage of orfeonic singing and its role in consolidating disciplinary practices. Based on the systematization of Elza Wyllie's pedagogical experience and contemporary references, the work seeks to contribute to the expansion of the symbolic repertoire of students and to stimulate reflection on the meanings of belonging and collective representation mediated by music in the school.

Keywords: national anthem; music education; Pedro II School; Elza da Costa Lima Wyllie; orfeonic singing.

LISTA DE FIGURAS (ILUSTRAÇÕES)

Figura 1 - Poesia de Ovídio de Carvalho, escrita por ocasião da abdicação de D. Pedro	26
Figura 2 - Mandamentos do Orfeonista	33
Figura 3 - Apresentação externa 1 do Coral de Alunos do Campus Centro	43
Figura 4 - Apresentação externa 2 do Coral de Alunos do Campus Centro	44
Figura 5 - Vocabulário 1	51
Figura 6 - Vocabulário 2	52
Figura 7- Erros rítmicos geralmente encontrados no canto do Hino Nacional Brasileiro	60

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	REVISÃO DE LITERATURA	17
2.1.	História do Hino Nacional Brasileiro	17
2.2.	O Canto orfeônico de Villa-Lobos	27
2.3	Colégio Pedro II: Breve Histórico	34
2.4	Professora Elza da Costa Lima Wyllie: Uma Vida de Dedicação ao Colégio Pedro II	36
2.5	Autores que Embasaram a Elaboração das Propostas Pedagógicas do Trabalho	44
2.5.1	Professor Luciano Azambuja	44
2.5.2	Professor José Teixeira D' Assumpção	46
3	PROPOSTAS PEDAGÓGICAS	48
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

O trabalho parte de uma inquietação, surgida em 2024, quando assisti à peça teatral *Macacos*, no teatro Riachuelo. A peça conta com atuação de Clayton Nascimento, agraciado como melhor ator, com o prêmio APCA 2022 e Prêmio Shell 2023. É uma montagem que conta com um ator e um batom, e aborda a urgência da vida negra em nosso País. O preconceito contra os povos negros é expresso a partir do relato de um homem negro, que busca respostas para o racismo que rodeia a história de sua comunidade e seu próprio cotidiano. A obra se desenrola em situações vividas por artistas negros: Elza Soares, Machado de Assis, e Bessie Smith, e, também, em um fluxo de cenas do dia a dia, desabafos e retornos à parte da história do Brasil (Sympla, 2025).

A montagem, que parece operística, apesar de ter em cena um único ator que é também o autor da peça, mescla passagens cotidianas do racismo brasileiro, com um retorno histórico à época da chegada da corte de Portugal ao Brasil e interações com a plateia, em momentos em que o ator representa um professor de história e de geografia. Nessa teia de assuntos que têm o racismo como tema gerador, surge o assunto Música, por meio de uma pergunta: qual é o hino brasileiro, cuja letra tenta apagar a escravidão vivida no Brasil? Na plateia, silêncio. Depois de algumas tentativas, uma senhora, professora, responde corretamente à pergunta. Aplausos. Após, o ator afirma que há sessões, em que ninguém consegue responder.

Trata-se do Hino da Proclamação da República. A seguir, um trecho do Hino:

Nós nem cremos
Que escravos outrora
Tinha havido
Em tão nobre país...
Hoje o rubro
Lampejo da aurora
Acha irmãos,
Não tiranos hostis.
Somos todos iguais ao futuro
Saberemos, unidos levar
Nosso augusto estandarte que, puro
Brilha ovante, da Pátria no altar!
(Costa, 1968, p. 43).

Fiquei impactada pela minha falta de conhecimento acerca da história do meu país, principalmente, no que diz respeito à música, área de conhecimento à qual me dedico desde a adolescência.

Ao olhar em volta, em um teatro lotado, com a capacidade de público de 999 lugares, percebi o quanto pagamos pela nossa alienação histórica e, já que o ator mencionou os hinos, decidi iniciar minha pesquisa por eles.

A peça me levou a refletir sobre um possível apagamento histórico, referente ao período da escravidão no Brasil, contido nas letras dos hinos brasileiros: Hino Nacional, Hino da Independência; Hino da Proclamação da República e Hino à Bandeira Nacional. Neste trabalho, porém, optei por focar no Hino Nacional Brasileiro, devido à obrigatoriedade, ainda hoje, de sua execução semanal nas escolas municipais do Rio de Janeiro.

O Decreto Rio nº 53.192, de 13 de setembro de 2023 (Rio de Janeiro (RJ), 2023), dispõe sobre a execução do Hino Nacional Brasileiro e do Hino da Cidade do Rio de Janeiro nas escolas da Rede Municipal, determinando a obrigatoriedade de execução semanal do Hino Nacional, nos estabelecimentos de ensino fundamental. O Art. 1º determina que, na Rede Municipal de ensino, a solenidade de execução dos Hinos ocorra, preferencialmente, às segundas-feiras. Em seu Art. 2º, o Decreto determina que a direção da unidade escolar definirá os critérios para a formação dos grupos de alunos e professores que ficarão responsáveis pela execução de ambos os Hinos. A justificativa da obrigatoriedade, segundo o Decreto, é o objetivo de valorizar os símbolos nacionais e municipais e os momentos de integração da comunidade escolar. O Decreto aponta, também, para a importância da realização das atividades cívicas para a formação da cidadania e do patriotismo (Rio de Janeiro (RJ), 2023).

De acordo com o relatório Pisa de 2022 (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico, 2023) somente 2% dos alunos de 15 anos conseguem compreender textos maiores e mais complexos, com conceitos abstratos e conseguem distinguir fatos de opiniões. Assim, pode-se afirmar que a tarefa de desvelar contextos e narrativas de fora do campo da música se torna imperativo. Como considero a arte como uma lente possível para ler o mundo, julgo relevante, trabalhar, em Educação Musical, com o contexto histórico de produção das músicas e letras. Neste trabalho, optei por direcionar as propostas pedagógicas para o Ensino Médio, abordando o ensino do Hino Nacional brasileiro, por conta da obrigação de executá-lo semanalmente nas escolas.

Neste trabalho, percorro o seguinte caminho: (a) realizo um levantamento bibliográfico e documental sobre a história do Hino Nacional Brasileiro, composto por Francisco Manuel da Silva, com letra de Joaquim Osório Duque Estrada, tecendo uma

breve história de sua criação; (b) faço um breve histórico do Colégio Pedro II; (c) verifico aspectos referentes ao canto orfeônico; (d) investigo um contexto em que o Hino Nacional Brasileiro foi trabalhado, verificando a atuação da professora Elza da Costa Lima Wyllie (1914-2012), no Colégio Pedro II, através de sua prática pedagógica, como ex-aluna de Villa-Lobos; (e) abordo brevemente dois autores que irão embasar a elaboração de minhas propostas pedagógicas, Azambuja (2022) e D'Assumpção (1971); e (f) apresento cinco propostas pedagógicas que têm como tema principal o Hino Nacional Brasileiro.

Vale ressaltar que a professora Elza Wyllie foi regente colaboradora do Coral de Alunos do Colégio Pedro II, do *campus* Centro, nos anos 90, época em que eu era aluna e integrante do Coral, no contraturno. A professora manteve a prática de reger o Hino Nacional Brasileiro, no Colégio, mesmo após a sua aposentadoria.

Assim, traço o objetivo geral do trabalho: elaborar cinco propostas pedagógicas, que abordem musical e historicamente o Hino Nacional Brasileiro, a partir do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio Pedro II, utilizando como base a revisão de literatura realizada.

Destaco os seguintes objetivos específicos:

- a) analisar a letra do Hino Nacional Brasileiro e sua relação com fatos históricos relevantes para o entendimento do contexto de produção musical do Hino por seus compositores;
- b) descrever, brevemente, a proposta do canto orfeônico, utilizado por Villa-Lobos;
- c) apresentar um breve histórico do Colégio Pedro II;
- d) analisar como o Hino Nacional Brasileiro foi trabalhado pedagogicamente pela professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio Pedro II; e
- e) verificar artigos da legislação que abordem a prática do Hino Nacional Brasileiro nas escolas municipais do Rio de Janeiro, nos dias de hoje.

O presente trabalho se trata de uma pesquisa qualitativa, realizada por meio de levantamento bibliográfico e documental, que objetiva proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo explícito, e tem como características a interpretação dos fenômenos apresentados descritivamente; a atribuição de significados analisados indutivamente; e a aplicação de propostas de solução de problemas práticos.

Apresento, a seguir, o encaminhamento metodológico dado ao material de

consulta. Segundo Garvey (1979), na ciência, o sistema de comunicação apresenta dois tipos de canais: o canal informal, caracterizado por conversas, contatos pessoais e correspondências; e o canal formal, caracterizado pela informação publicada em comunicações escritas, livros, artigos, periódicos e encontros científicos. Nos canais informais, o processo de comunicação é ágil, seletivo e não controlado. Nos canais formais, o processo da comunicação é lento, porém fundamental para difusão de informações para o público em geral e para a memória. Os canais formais são públicos, oficiais e controlados por uma organização. Como são permanentes, as informações veiculadas por estes são suportadas e se tornam mais acessíveis. De certa forma, o trabalho publicado nos canais formais foi filtrado via canais informais.

A proposta do presente trabalho começou a ser concretizada, via canal informal, a partir de conversas com a professora Milena Arca Nunes da Matta, na disciplina Introdução à Pesquisa em Música I, do curso de Licenciatura em Música da UFRJ, e seguiu pelo acervo do Colégio Pedro II. No *campus* Centro do Colégio, há o Centro de Documentação e Memória (CEDOM), composto por setores que se fundiram: Núcleo de Documentação e Memória (NUDOM), Laboratório de Educação em Direitos Humanos (LAEDH), Biblioteca Histórica e Museu Histórico (Matta, 2021).

Demo (1996, p. 34) considera a pesquisa como atividade cotidiana, uma atitude, um questionamento sistemático criativo e crítico, com uma intervenção competente na realidade.

Apresento, a seguir, a classificação da pesquisa realizada neste trabalho.

Quanto à natureza, pode-se classificar a pesquisa como básica, pois sua finalidade é gerar conhecimentos para o avanço da ciência, sem aplicação prática prevista.

Quanto à forma de abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, pois se considera que, nela, há uma relação dinâmica entre o mundo e o pesquisador, pela interpretação dos fenômenos e pela atribuição de significados. Prevê a avaliação qualitativa de aspectos de ensino-aprendizagem concernentes ao Hino Nacional. É uma pesquisa descritiva, pois descreve as características do fenômeno.

Em relação aos objetivos, trata-se de uma pesquisa exploratória, pois visa proporcionar maior familiaridade com o problema, a fim de explicitá-lo. Envolve levantamento bibliográfico e documental, a partir de Pereira (1995) e Matta (2021); e análise de exemplos que estimulem a compreensão (Gil, 1991). Nesse tipo de pesquisa, conhecimentos sobre fatos históricos podem ser ampliados pela

problematização e pela formulação de hipóteses acerca do motivo da ocorrência de determinado fenômeno e de como se encaminhar a solução.

Quanto aos procedimentos técnicos, pode-se afirmar que se trata de pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado, constituído de artigos, livros e periódicos. A partir da revisão de literatura, buscou-se verificar algumas interpretações dos fatos históricos relacionados à concepção do Hino Nacional.

Em relação ao método científico, proponho o método fenomenológico (Husserl, 2001), que atenta para a descrição direta da experiência conforme ela é. No método fenomenológico, a significação do objeto de estudo interage com a ótica do pesquisador. Com base nos autores que li e a partir do meu olhar sobre o objeto de estudo, sustentado por minha apreensão da realidade cotidiana e por minha compreensão acerca do ensino do Hino Nacional Brasileiro, crio propostas pedagógicas que visam oferecer uma parcela de contribuição para a Educação Musical.

Pode-se considerar a pesquisa realizada como aplicada, já que são apresentadas cinco propostas pedagógicas para possível replicação em contextos educacionais.

As questões norteadoras do trabalho são:

- a) Como realizar uma prática contextualizada do Hino Nacional Brasileiro para alunos da Educação Básica?
- b) Como a obrigatoriedade de se cantar o Hino Nacional no pátio foi colocada em prática no Colégio Pedro II, pela professora Elza Wyllie?
- c) Que reflexos da prática educativa da professora Elza Wyllie podem ser observados em seu trabalho com o Coral do *campus* Centro do Colégio Pedro II?
- d) Qual o legado deixado pela professora Elza Wyllie no que diz respeito à prática do Hino Nacional Brasileiro?
- e) Quais seriam alguns exemplos possíveis de ensino de conteúdos musicais, incluindo aspectos de outras disciplinas, na Educação Musical?

Dentre os autores abordados na revisão de literatura, estão: (a) Pereira (1995), que apresenta um panorama histórico da concepção do Hino Nacional Brasileiro e problematiza o fato de o Hino não ser tão conhecido pelos brasileiros (b) Ferraz (2016), que aborda o canto orfeônico, detalhando a proposta de Villa-Lobos como

modelo de ensino de música; (c) Abreu (2023), que faz um breve histórico do Colégio Pedro II; (d) Matta (2021), que aborda o acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II, abordando a prática da professora Elza Wyllie; (e) Azambuja (2022), que aprofunda a relação entre História e Música no ensino; e (f) D'Assumpção (1971), que detalha uma proposta de ensino específica para o Hino Nacional Brasileiro.

O trabalho é composto de quatro capítulos: no Capítulo 1, faço a Introdução do trabalho, detalhando a justificativa do tema, metodologia, objetivos, e descrevo como a pesquisa foi realizada e que bases teóricas foram consultadas. No capítulo 2, faço a revisão de literatura acerca da história do Hino Nacional Brasileiro e do Colégio Pedro II. Além disso, apresento a proposta do canto orfeônico e abordo a prática pedagógica da professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio Pedro II. No capítulo 3, apresento cinco propostas pedagógicas de abordagem do Hino Nacional Brasileiro, na disciplina de Educação Musical, para alunos de diferentes níveis de ensino. No capítulo 4, teço minhas considerações finais acerca do trabalho e indico possíveis aprofundamentos.

No próximo capítulo, apresento a revisão de literatura com os seguintes subcapítulos: (a) História do Hino Nacional Brasileiro; (b) Colégio Pedro II: Breve Histórico; (c) O Canto Orfeônico de Villa-Lobos; (d) Professora Elza da Costa Lima Wyllie: Uma vida de dedicação ao Colégio Pedro II; e (e) Autores que embasaram a elaboração das propostas pedagógicas do trabalho.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Realizo aqui, uma sucinta revisão de literatura acerca da história do Hino Nacional Brasileiro e abordo a proposta do canto orfeônico de Villa-Lobos. Além disso, reviso a história do Colégio Pedro II; revisito a prática pedagógica da professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio; e apresento, brevemente, dois autores que irão embasar a elaboração de minhas propostas pedagógicas, Azambuja (2022) e D'Assumpção (1971).

2.1 História do Hino Nacional Brasileiro

Nesta seção, verifico o contexto de produção do Hino Nacional Brasileiro, a partir do texto de Pereira (1995), que analisa o Hino Nacional e as letras que foram relacionadas a ele, desde o Império até a República. Para isso, o autor utiliza como base a historiografia da música brasileira que, em um viés nacionalista, “conduziu à heroização tanto do compositor quanto da obra” (Pereira, 1995, p. 21).

A música do Hino Nacional Brasileiro foi composta por Francisco Manuel da Silva, por ocasião da abdicação de Pedro I, em abril de 1831. Devido a isso, inicialmente, o Hino Nacional tinha o nome de Hino 7 abril. De acordo com Pereira (1995, p. 23), a “letra, escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, foi publicada em 1833, no Jornal 7 de abril”.

Pereira (1995) aborda, cronologicamente, as apresentações do Hino Nacional Brasileiro, desde sua primeira execução pública. Reproduzo, aqui, a primeira letra do Hino de Francisco Manuel da Silva, escrita em 1831:

Os bronzes tirania
 Já no Brasil não rouquejam
 Os monstros que nos escravizam
 Já entre nós não vicejam.
 (Refrão)
 Da pátria o grito
 Eis se desata
 Desde o Amazonas
 Até o Prata.
 Ferros e grilhões e forças
 De antemão se preparavam;
 Mil planos de proscricção
 As mãos dos monstros gisavam.
 Refrão
 Amanheceu finalmente
 A liberdade no Brasil ...
 Ah! não desça à sepultura

O dia sete de abril.
 Refrão
 Este dia portentoso
 Dos seja o primeiro.
 Chamemos rio de abril
 O que é Rio de Janeiro.
 Refrão
 Arranquem-se aos nossos filhos
 Nomes e ideias dos lusos
 Monstros que sempre em tradições
 Nos envolveram, confusos.
 Refrão
 Ingratos a bizzarria,
 Invejosos de talentos,
 Nossas virtudes, nosso ouro,
 Foi seu diário alimento.
 Refrão
 Homens bárbaros, gerados
 De sangue judaico e Mouro,
 Desenganai-vos, a pátria
 Já não é vosso tesouro.
 Refrão
 Neste solo não viceja
 O tronco da escravidão
 A quarta parte do mundo
 As três da melhor lição
 Refrão
 Avante honrados patrícios
 Não há momento a perder
 Se já tendes muito feito
 Idem mais resta a fazer.
 Refrão
 Uma prudente regência
 Um monarca brasileiro
 Nos prometiam venturosos
 O porvir mais lisonjeiro.
 Refrão
 E vós donzelas brasileiras
 Chegando de mães ao estado
 Dai ao Brasil tão bons filhos
 Como vossas mães têm dado.
 Refrão
 Novas gerações sustentam
 Do povo a soberania
 Seja isto a divisa deles
 Como foi de abril um dia
 Refrão
 (Mavignier, 2017)

Em 1841, um desconhecido fez versos para a música de Francisco Manoel da Silva, em homenagem à posse de dom Pedro II:

Negar de Pedro as virtudes
 Seu talento esquecer
 É negar como é sublime
 Da beça aurora, o romper
 Eis se desata
 Do Amazonas

Até o Prata.
 Da pátria o grito
 (Estribilho)
 Da pátria o grito
 Eis se desata (2x)
 (Mavignier, 2017)

Posteriormente, Ovídio Saraiva fez a letra do Hino 7 de Abril, já que a primeira antagonizava os portugueses:

Amanheceu finalmente
 A liberdade ao Brasil
 Não, não vai à sepultura
 O dia Sete de Abril. (3x)
 (Estribilho)
 Da pátria o grito
 Eis se desata
 Do Amazonas
 Até o Prata.
 Da pátria o grito
 Eis se desata (2x)
 Do Amazonas
 Até o Prata. (2x)
 Sete de Abril sempre ufano
 Dos dias seja o primeiro
 Que se chame Rio d´abril
 O que é Rio de Janeiro. (3x)
 Estribilho
 Uma regência prudente
 Um monarca brasileiro,
 Nos prometem venturoso
 O porvir mais lisonjeiro. (3x)
 Estribilho
 Neste solo não viceja
 A planta da escravidão;
 A quarta parte do mundo
 Deu às três melhor lição. (3x)
 Estribilho
 Lançados por mãos d´escravos
 Não tememos ferros vis,
 Ferve amor da liberdade
 Até nas damas gentis. (3x)
 Estribilho
 Novas gerações sustentem
 Da Pátria o vivo esplendor,
 Seja sempre a nossa glória
 o dia libertador. (3x)
 (Mavignier, 2017)

Pereira (1995) analisa a letra do Hino e nos informa sobre o “caráter nacional e liberal dentro do ideário do movimento que inspirou o 7 de abril” (Pereira, 1995, p. 23-24). Ele define quatro elementos presentes na letra: (a) o antilusitanismo; (b) a fidelidade monárquica; (c) o ideal republicano; e (d) a ideia de Império.

Para Pereira (1995), o antilusitanismo é explicitado em três diferentes versos do Hino 7 de abril, em que os portugueses são qualificados com conotação negativa.

Homens bárbaros, gerados
De sangue Judaico, e Mouro
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro
(Pereira, 1995, p. 23).

Para o autor, a letra do Hino 7 de abril sugere fidelidade à monarquia, pois defende a existência da regência, garantida na constituição de 1824.

Uma prudente regência
Um Monarca brasileiro
Nos prometem venturoso
O porvir mais lisonjeiro
(Pereira, 1995, p. 23).

Pereira (1995) advoga que o ideal republicano está, também, presente na letra do Hino, não sendo visto como oposição à monarquia, mas como defesa da soberania do povo, e entendendo os populares como cidadãos formados conforme a renda.

Novas gerações sustentem
No Povo a Soberania
Seja isto a divisa delas
Como foi d'Abril ao Dia
(Pereira, 1995, p. 24).

Segundo o autor, a obra de Amarylio de Albuquerque, editada na ditadura estadonovista e o livro de Batista Siqueira, publicado em 1971 durante a ditadura, reproduzem a letra quase integralmente, omitindo apenas a estrofe transcrita acima.

Para Pereira (1995), a ideia de Império é apresentada na letra do Hino 7 de abril, tanto pela referência à unidade nacional, internamente, quanto pelo ideário expansionista do Brasil sobre o Prata, externamente. O autor afirma que:

o lema “Do Amazonas ao Prata” retrata uma “geografia Imperial”, o projeto português de reunir sob o seu domínio as duas bacias, e que foi “nacionalizado” com a transferência do Estado Português para o Brasil, em 1808, e com a permanência da monarquia lusa, sob a figura de Pedro I (Pereira, 1995, p. 24).

Pereira (1995) ressalta que a Cisplatina se tornou independente em 1828 e considera estranha a inclusão do Prata na letra do Hino.

O autor explica que o primeiro verso faz alusão, não ao grito do Ipiranga, mas ao Manifesto de 1º de agosto de 1822, redigido por Gonçalves Ledo: “Não se ouça entre nós outro grito que não seja- união. Do Amazonas ao Prata, não retumbe outro eco, que não seja-independência” (Ledo, 1822 *apud* Pereira, 1995, p. 24).

No estribilho, segundo Pereira (1995):

a presença da defesa da unidade nacional e da monarquia, desmistifica a interpretação conservadora do período regencial, que lhe atribuiu característica republicana e contrária à união das Províncias” (Pereira, 1995, p. 24).

Nesta época, era comum colocar outras letras em uma melodia já conhecida, por isso, vemos o mesmo hino sendo cantado com mais de uma letra. Assim, o Hino 7 de abril, composto por Francisco Manuel da Silva, que possuía uma letra, escrita por Ovídio Saraiva, em homenagem ao dia 07 de abril, pela abdicação de d. Pedro I, passou a ser denominado Hino à Coroação, com nova letra, escrita por autor desconhecido, para a solenidade de coroação do Imperador Pedro II (Pereira, 1995; Luz, 2024).

Geralmente, o Hino à Coroação era executado no dia 25 de março, dia do juramento da Constituição Política do Império do Brasil; e no dia 2 de dezembro, aniversário de D. Pedro II. Naquele período, este Hino normalmente era cantado apenas pelas companhias de ópera. O coro das companhias cantava seu estribilho, antes do início da ópera, e cada naipe cantava um verso: o soprano, o primeiro; o contralto, o segundo; e o tenor, o terceiro (Pereira, 1995).

A seguir, a nova letra:

Quando vens, faustoso dia,
 Entre nós raiar feliz
 Vemos em Pedro Segundo
 A ventura do Brasil
 Da Pátria o grito
 Eis se desata
 Desde o Amazonas até o Prata
 Negar de Pedro as virtudes.
 Seu talento escurecer.
 É negar como é sublime
 Da bela aurora o romper.
 Da Pátria o grito [...].
 Exultai brasílio povo,
 Festejado Cheio de santa alegria
 Vêde de Pedro o retrato
 neste dia.
 Da Pátria o grito [...]
 (Pereira, 1995, p. 26).

Segundo Pereira (1995), pode-se destacar, na nova letra do Hino à Coroação, uma idealização bajuladora de Pedro II; e, no estribilho, a permanência da ideia de unidade nacional e conquista do Prata. Para o autor, a nova letra:

Traduz um novo contexto histórico, marcado pelo regresso conservador que levou ao trono o imperador menor e consolidou o projeto de uma monarquia constitucional, como queriam os liberais de 1831, porém conservadora e

centralizadora, apoiada nos setores agrários escravocratas do Vale do Paraíba do Sul em ascensão e do Nordeste em decadência (Pereira, 1995, p. 26-27).

Os anos 60 seriam o auge do regime conservador, pelo apaziguamento dos ânimos internos, com as rebeliões regenciais sendo identificadas como separatistas e com a vitória da política de intervenção no Prata. O Hino Nacional embala o projeto hegemônico e eleva o compositor Francisco Manuel da Silva ao posto de músico-mor da monarquia, até sua morte, em 1865.

O movimento conservador possibilitou que a imagem do primeiro imperador ressurgisse, juntamente com sua composição, o Hino da Independência, com letra de Evaristo da Veiga, que já havia caído no esquecimento.

Em 1861, o próprio Francisco Manuel da Silva fez doação ao IHGB do manuscrito autógrafo do Hino da Independência de Pedro I. No ano seguinte, inaugurava-se, na praça, em cuja proximidade se dera o enforcamento de Tiradentes, e que receberia o nome do “herói”, a estátua equestre de Pedro I, neto da rainha Maria I, sob a qual padecera o “mártir”. Ali, cantou-se, a 30 de março de 1862, o velho hino de Pedro I, segundo Vieira Fazenda, e o Te Deum, de Francisco Manoel da Silva, obra do primeiro Reinado dedicada à Pedro I, por um coro de 653 vozes, dentre as quais se ouviam as de Vieira Fazenda, Joaquim Nabuco e Rodrigues Alves, entre outros alunos do Imperial Colégio Pedro II, acompanhados por uma orquestra de 240 instrumentistas sob a regência do autor (Pereira, 1995, p. 27).

Supõe-se que, por esse movimento, tanto a letra de Ovídio Saraiva como o 7 de abril tenham sido esquecidos (Pereira, 1995, p. 27). No entanto, as duas letras fazem claras referências ao regime monárquico, o que leva à questão que Pereira (1995, p. 28) formula: “Como o hino monárquico pôde ser mantido pelo regime republicano?”

Uma das versões, que ele refuta, é a de que o Marechal Deodoro da Fonseca, proclamador da república, decidira manter o velho Hino.

Após um concurso para a escolha de um novo Hino Republicano, em 1890, os membros do governo provisório ouviram os concorrentes, mas, após a audição, o Marechal Deodoro teria preferido o velho Hino.

Em outubro de 1888, o líder republicano Silva Jardim instituiu um concurso para a escolha de um hino republicano, para o qual Medeiros e Albuquerque escreveu a letra, e que deveria ser o hino do partido, uma vez que, até então, a Marselhesa que embalava os *meetings* republicanos. (Pereira, 1995, p. 28).

O compositor vencedor foi um farmacêutico, Ernesto de Souza. Mas, com a eclosão da República, o Hino vencedor não pôde ser divulgado e, em 22 de novembro de 1889, um novo concurso foi, oficialmente, lançado. A iniciativa coube ao crítico

musical José Rodrigues Barbosa, que presidia uma comissão responsável pela reforma da Academia Imperial de Belas Artes. A comissão era integrada por Leopoldo Miguez, pelo pianista Alfredo Bevilacqua, pelo escultor Rodolfo Bernadelli e pelo pintor Rodolfo Amoedo. A reforma resultou na separação da Academia, que se tornou Escola Nacional de Belas Artes, e Conservatório Imperial de Música, que teve como fundador Francisco Manuel da Silva, dando origem ao Instituto Nacional de Música¹.

A adesão imediata dos compositores e musicistas ao novo regime somava-se a de muitos outros intelectuais que viram na República uma promessa de modernização, progresso e civilização do país, capaz de igualá-lo às adiantadas nações europeias e norte americana. (Pereira, 1995, p. 29).

O crítico Oscar Guanabarro via com desconfiança a participação popular no concurso do novo Hino Nacional, ilustrado pela participação de compositores “eruditos” (Pereira, 1995, p. 29). Por isso, segundo Pereira (1995), Guanabarro teria lutado pela manutenção do Hino de Francisco Manuel da Silva. Como estratégia, o crítico buscou desvincular o Hino do antigo regime, vinculando-o à ideia de Pátria ou Nação, tidas como eternas. Apelou também para a memória dos chefes militares, em particular Deodoro, que haviam combatido, ao som do Hino, no Prata (Pereira, 1995). Após, o major Inocêncio Serzedelo Corrêa encaminhou ao governo provisório o pedido de manutenção do antigo Hino, feito ao ministro da guerra, Benjamin Constant, “em nome do povo, do exército e da armada” (Pereira, 1995, p. 30) e foi prontamente atendido.

Assim, o concurso teve continuidade, com o objetivo de escolher um novo hino: o Hino da Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil. O hino de Francisco Manuel da Silva foi mantido como Hino Nacional Brasileiro. Assim, foram oficializados, através do Decreto nº 171 de 20 de janeiro de 1890, dois hinos: o Hino Nacional Brasileiro, de Francisco Manuel da Silva; e o Hino da Proclamação da República, de Leopoldo Miguez, que vencera o concurso (Pereira, 1995).

O júri selecionou quatro dos 29 inscritos, todos compositores eruditos: Leopoldo Miguez, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Jerônimo Queiroz. Os compositores que ficaram em segundo e terceiro lugares, Braga e Nepomuceno, ganharam bolsas para estudar na Europa.

¹ Em 1937, o Instituto Nacional de Música passou a se chamar Escola Nacional de Música e, em 1965, sua designação foi alterada para Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2025).

Segundo Pereira (1995), o discurso nacionalista que permeia a historiografia da música brasileira se baseia na valorização da tradição e por isso, alguns estudiosos como historiadores e folcloristas exaltaram o Hino por seu “caráter” e “pela índole do povo”, sacralizando-o e o tornando uma espécie de “herói nacional”, pela sua atuação na guerra do Paraguai, impulsionando os soldados (Pereira, 1995, p. 32). O argumento de Pereira (1995, p. 32) é que os próprios agentes históricos produziram esta versão e com isso puderam justificar a associação do Hino à Pátria e não à Monarquia, e que isso serviu de “fundo emocional” para tocar os líderes militares, “representantes do povo”, nas batalhas.

Pereira (1995) nos chama atenção, também, para a presença do ideário positivista e sua expressão pela manutenção da Bandeira Nacional, oficializada em 19 de novembro de 1889, que marcava a República e seu símbolo com a ideia de progresso: “A manutenção das cores e da forma genérica da bandeira monárquica objetivava mostrar às gerações presente e futuras o lugar de um passado já superado na evolução brasileira” (Pereira, 1995, p. 33).

Para Pereira (1995), o que deveria ser suprimido no Hino Nacional Brasileiro, para permanecer apenas a essência nacional, era a letra. Desvinculação feita pelo decreto do Governo Provisório, que oficializou a música de Francisco Manuel, sem letra.

A ausência de letra e de uniformização na execução da música fez Alberto Nepomuceno propor ao presidente da República, Afonso Pena, uma reforma no Hino Nacional Brasileiro. Da reforma, surgiu a letra de Osório Duque-Estrada, oficializada em 1922.

A execução do hino, com nova letra, deveria, da mesma forma, passar por modificações, ajustando-se aos anseios ufanistas e patrióticos da geração de intelectuais que viveu nas primeiras décadas republicanas. Distantes do impulso que movera Ovídio Saraiva e Francisco Manuel da Silva naquele longínquo e esquecido 7 de abril, Nepomuceno e Osório Duque-Estrada fizeram um trabalho perfeito do ponto de vista prosódico-musical. O esforço foi continuado pela historiografia, a qual incorporou acriticamente a interpretação dos agentes históricos, sacralizando o compositor e sua obra, para imortalizá-los na memória nacional. O resultado, ironicamente, foi o total esquecimento do passado, não importando quantas vezes esta história tenha sido contada e recontada pelos autores. E o que restou foi uma composição asséptica, ideal, descolada da história e destituída da emoção e do ímpeto que a fez nascer, naquele grave momento histórico de afirmação da nação brasileira. Talvez aí residam as razões do desconhecimento que muitos brasileiros têm do hino e de sua letra atual (Pereira, 1995, p. 42).

A base para a reforma se baseava em quatro pontos: inadequação métrica das palavras aos valores rítmicos da melodia e das estrofes melódicas; tonalidade em si

bemol; melodia pouco vocal; e “existência de uma ligação instrumental entre as duas estrofes do canto” (Pereira, 1995, p. 35). Para o último ponto, Nepomuceno sugeriu um verso que, modificado, se tornou: “À Pátria amada, Idolatrada, Salve! Salve!” (Pereira, 1995, p. 36).

Para o primeiro ponto, Pereira (1995) nos apresenta o manuscrito autógrafo de Francisco Manuel da Silva, no qual o compositor escreveu a letra sob a melodia, indicando sua concordância com aquela (Pereira, 1995). Para o segundo e terceiros pontos, Pereira (1995, p. 39) relembra a “influência da prática operística cultivada nas cortes de João VI, Pedro I e Pedro II”, com seus melismas. Além disso, “o hino costumava ser cantado num teatro de ópera, por cantores de ópera e conseqüentemente, para um público acostumado a ouvir ópera” (Pereira, 1995, p. 39). O povo não cantava. O Hino sempre era executado com acompanhamento e, na República, deveria ser cantado por todos; por isso, a inclusão de um verso por Nepomuceno.

Para Pereira (1995), tratava-se da época da afirmação nacional, do ufanismo, expresso pela reforma urbana de Pereira Passos na Capital Federal, que era o Rio de Janeiro, e pela campanha pelo serviço militar obrigatório, que fizeram do Hino e da Bandeira ferramentas de transformação dos valores.

O projeto de afirmar a nação segue pela construção do patriotismo, como fruto de um passado glorioso, e pela adoção do modelo estrangeiro europeu, em que os hinos pátrios são aprendidos na escola:

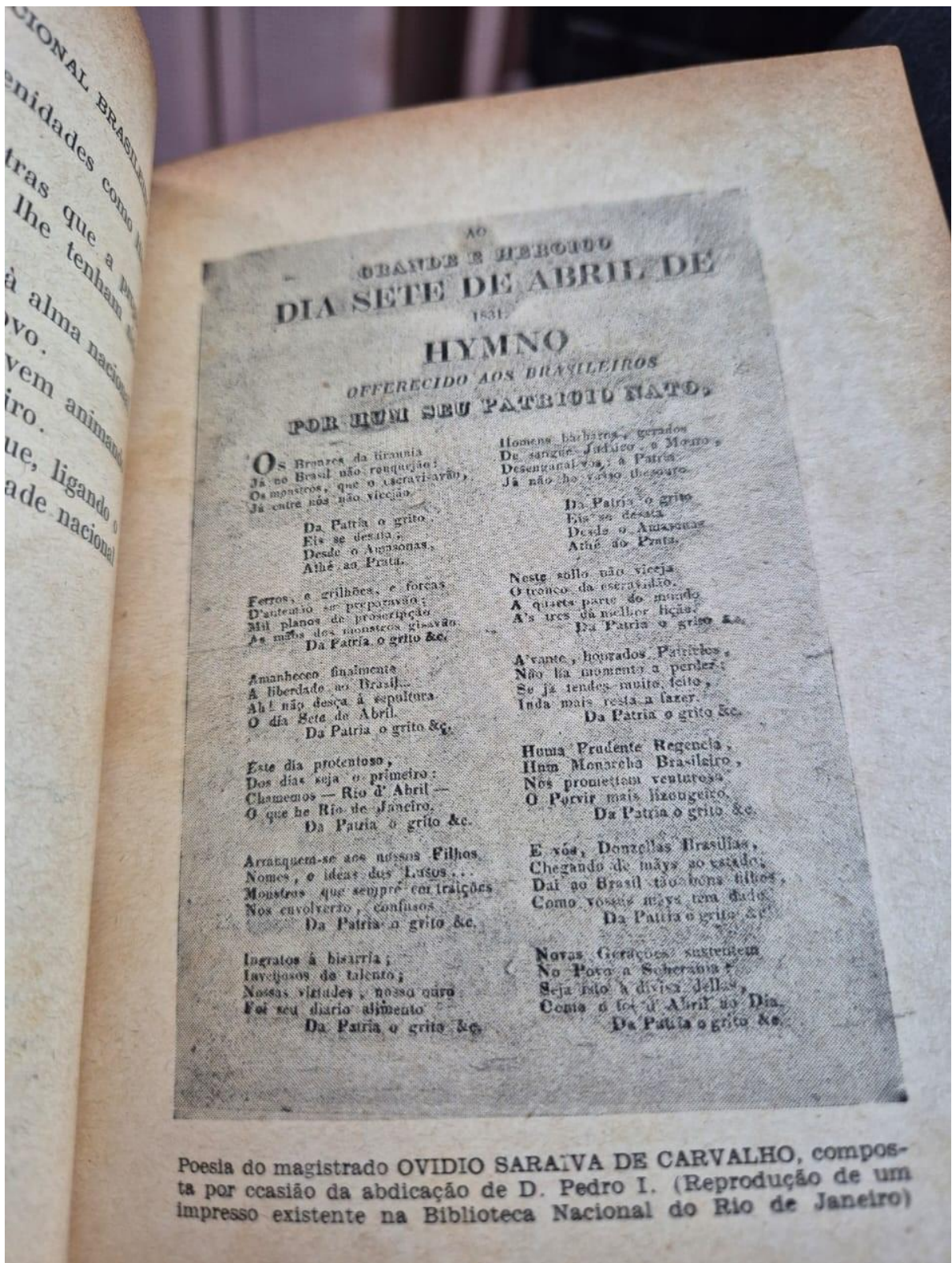
Na abertura ou no encerramento das aulas primárias sim, não só porque aí é que em toda parte se aprendem os hinos pátrios, como também porque aí é que todo o cidadão enceta a sua vida nacional patriótica, militar ou civil (Pereira, 1995, p. 40).

Desta forma, o ensino do Hino Nacional passa a ser obrigatório.

A analogia da criança com o soldado, da escola com o treinamento militar, a quem e onde se ensina a ser brasileiro, nos sugere a ideia de uma “militarização da música”, tal qual a que ocorreu no Estado Novo, sob a batuta de Villa-Lobos, quando este projeto se tornou de fato oficial (Pereira, 1995, p. 41).

No próximo subcapítulo, apresento a proposta do canto orfeônico nas escolas do, então, Distrito Federal, atualmente Rio de Janeiro, no contexto da sua inclusão na Política Cultural de Getúlio Vargas. Vale ressaltar que a ideia não era militarizar, mas, sim, disciplinar corpos e mentes, de maneira a incrementar o nível intelectual e cultural das massas e contribuir para a disseminação da ideologia do governo.

"Figura 1 – Poesia de Ovídio de Carvalho, escrita por ocasião da abdicação de D. Pedro I"



Fonte: Lira, 1954, p. 47

2.2 O Canto Orfeônico de Villa-Lobos

Relaciono, aqui, o contexto político do País com parte da história da música brasileira, no que tange ao modelo do canto orfeônico, aplicado oficialmente nas escolas do início dos anos 30 até o início dos anos 70.

A partir dos anos 60, as propostas escolanovistas influenciam o ensino de Arte nas escolas do País e marcam a sociedade, com suas experimentações. Há, nesta época, uma tendência à livre expressão nas redes de ensino (Trotta, 2017). Em 1971, foi criada a Educação Artística, abrangendo artes plásticas, educação musical e artes cênicas, através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. A Educação Artística passou a fazer parte do currículo escolar do Ensino Fundamental e Médio, como proposta de abordagem educacional polivalente das artes. O canto orfeônico, contudo, continuou como prática nas instituições públicas, mas, gradativamente, até os anos 2000, foi perdendo força.

Segundo Monti (2008), em 1833, o termo *Orphéon* foi utilizado, pela primeira vez, com o apoio de Napoleão III, por Bouquillon-Wilhem, professor de canto, em escolas de Paris, como homenagem a Orfeu, músico e poeta na mitologia grega. A utilização do termo *Orphéon* tinha por objetivo acessar as emoções dos alunos através da música, como Orfeu fazia. *Orphéon* se referia aos estudantes das escolas regulares que cantavam em apresentações públicas.

De acordo com Ferraz (2016), no processo de construção do patriotismo e da relação da escola com o treinamento militar, Getúlio Vargas, nos anos 30, tornou o canto orfeônico disciplina obrigatória em todas as escolas do, então, Distrito Federal, que, à época, era o Rio de Janeiro. Gradativamente, o governo de Vargas tornou-se autoritário e, em 1937, culminou no regime ditatorial.

Para Ferraz (2016), a ideia era disseminar uma ideologia nacionalista pelo viés de entretenimento cultural. Vargas percebera que o programa de ensino de música de Villa-Lobos poderia ser parte da estratégia de formação de uma identidade nacional nas crianças, já que passaria pelos aspectos históricos e culturais e reforçaria os sentidos de disciplina e civismo pela proposta do canto orfeônico.

Villa-Lobos, em 1930, alertava sobre a desvalorização dada ao currículo de

Educação Musical e defendia um conteúdo que valorizasse a música nacional, criticando os meios de se ensinar música na escola, que, à época, tinham foco, apenas, em aspectos teóricos e recreativos (Ferraz, 2016).

Em ofício que elaborou para o ministro Gustavo Capanema, Villa-Lobos escreve:

Tomo a liberdade de propor a V. Excia. a solução que se segue, a qual nada mais é do que um plano de reforma e adaptação do aparelho educacional da música no Brasil, para que dessa forma possa ser considerado o problema da música brasileira, como o de absoluto interesse nacional a corresponder às respeitadas e elevadas ideias de nacionalização do Exmo. Sr. Presidente da República (Schartzman *et al.*, 1984, p. 92-93 *apud* Matta, 2021, p. 71).

De acordo com Schartzman *et al.* (1984, p. 92-93 *apud* Matta, 2021, p. 71), o plano de reforma e adaptação do ensino de música brasileira, proposto por Villa-Lobos, tinha por objetivo:

fixar o característico fisionômico de nossa música, de maneira que o Brasil viesse a se assemelhar aos outros países, como Espanha, Alemanha, Rússia, Itália, Estados Unidos da América do Norte e outros, que já se impuseram no mundo, dominando as tendências dos países fracos, de povos indiferentes. Essencialmente, o plano previa três escolas de música (de estudos superiores, profissional e de professores) e uma inspetoria geral de canto orfeônico, com ação sobre todo o país, para zelar a execução correta dos hinos oficiais, intensificar o gosto e apreciação da música elevada e encaminhar as tendências folcloristas da música popular nacional (música, literatura e dança) (Schartzman *et al.*, 1984, p. 92-93 *apud* Matts, 2021, p. 71).

Em 1931, Villa-Lobos foi convidado por Anísio Teixeira, “para reforma da instrução pública, que possibilitou a inclusão da disciplina Música no projeto pedagógico do curso Normal” (Matta, 2021, p. 86). A proposta era implementar um projeto de formação ampla no Distrito Federal, mas Anísio foi acusado de comunismo e deposto do cargo. Por conta disso, a ideia foi interrompida. Em seguida, Francisco Campos assume a secretaria e convida Villa-Lobos a continuar o projeto, agora sob a tutela da proposta Varguista de governo, e ele aceita.

Embora, nos anos 20, Villa-Lobos tenha planejado seu Programa, pensando apenas na Educação, com o intuito de incrementar o nível intelectual e cultural das massas, Vargas apropriou-se do Programa, com a finalidade de disseminar sua ideologia (Ferraz, 2016).

O Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931 (Brasil, 1931), dispõe sobre a organização do ensino secundário, a ser ministrado no Colégio Pedro II e em estabelecimentos sob regime de inspeção oficial, e inclui o canto orfeônico nas três

primeiras séries do curso fundamental do ensino secundário. Nesse período, as políticas públicas de ensino e os professores de Educação Musical tinham a missão de “despertar a consciência do valor do folclore na criação de uma personalidade nacionalista na música brasileira” (Brasil, 1970, p. 124 *apud* Matta, 2021, p. 72).

No ano de 1932, por meio do decreto nº 3.763 de 1 de fevereiro, foi criado o Serviço de Música e Canto Orfeônico, posteriormente denominado Superintendência de Educação Musical e Artística, SEMA (Jardim, 2008). Além de definir uma estrutura de formação de professores, para ministrar noções de música e canto orfeônico nas escolas públicas, a SEMA organizava grupos musicais e realizava atividades culturais junto à comunidade, tais como: concentrações orfeônicas, concertos da juventude, concertos culturais, concertos educativos na zona rural, audições da obra de J.S.Bach, reuniões de confraternização, bailados artísticos, apresentações radiofônicas, colônias de férias, bandas recreativas, dentre outros (Lisboa, 2005).

Ainda em 1932, com a finalidade de formar quadros para as escolas do Rio de Janeiro, foi criado o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, cujo objetivo era “facilitar aos professores do magistério público o acesso à teoria musical e às técnicas dos processos orfeônicos que deveriam ser postos em prática nas escolas municipais” (Parada, 2009, p. 178). Matta (2021, p. 88) explica que, em 1937, esse curso dividia-se em: “1) Declamação rítmica e Califasia; 2) Curso de Preparação ao Canto orfeônico; 3) Curso especializado do ensino de Música e Canto orfeônico e 4) Prática Orfeônica”. Segundo a autora, o curso enfatizava a centralidade dos conhecimentos cívicos e pedagógicos.

Por meio do Decreto-lei nº 4.993 de 26 de novembro de 1942 (Brasil, 1942), foi criado, no Rio de Janeiro, por iniciativa do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, subordinado ao Departamento Nacional de Educação. De acordo com o Artigo 2º do Decreto-lei, o Conservatório tinha os seguintes objetivos:

- a) Formar candidatos para magistério do canto orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário;
- b) Estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devam presidir ao ensino do canto orfeônico em todo o país;
- c) Realizar pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado expressões legítimas de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das formas puras e expressivas de cantos populares do país, no passado e no presente;
- d) Promover, com a cooperação técnica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a gravação em discos do canto orfeônico do Hino Nacional, do Hino da Independência, do Hino da Proclamação da República, do Hino à Bandeira Nacional e bem assim das músicas patrióticas e populares que devam ser cantadas nos estabelecimentos de ensino do país (Brasil,

1942).

No Decreto-lei (Brasil, 1942), ficou determinado que os professores de canto orfeônico que desejassem trabalhar em escolas públicas do país necessitariam de aprovação em concurso, constituído por provas, a saber: teórica escrita, prática, didática e de erudição.

A Portaria Ministerial nº 215, de 18 de abril de 1945 (Matta, 2021, p.74), determina que somente professores formados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou por sua metodologia podem exercer a docência, como professores de canto orfeônico, em instituições educacionais.

Tais cursos estavam estruturados inicialmente em palestras e, depois, em encontros semanais, em que o próprio Villa-Lobos ministrava as técnicas e os métodos por ele preconizados, demonstrando-os na prática do canto orfeônico. Aos professores cabia participar das atividades do coral, fazer os exercícios respiratórios e vocais, aprender a cantar as músicas, as declamações e os efeitos orfeônicos, cujas atividades já estavam dispostas ao modo de ensiná-las aos alunos; e então, num processo multiplicador, repetir os mesmos procedimentos formando os corais infanto-juvenis nas escolas primárias, secundárias e profissionais (Jardim, 2008, p. 131-132 *apud* Matta, 2021, p.86-87).

Villa-Lobos (1946 *apud* Matta, 2021, p.74-76) elabora um programa para o ensino de canto orfeônico no curso ginásial, cujas unidades temáticas são:

1. a) Elementos gráficos 2. b) Elementos rítmicos 3. c) Elementos melódicos 4. d) Elementos harmônicos 5. e) Prática orfeônica 6. f) História e Apreciação Musical. As unidades didáticas a, b, c e d deverão ser aplicadas de preferência após o exercício dos solfejos adotados. O programa do ensino do canto orfeônico obedecerá à seguinte seriação: 1a série Elementos gráficos: Pauta, linhas suplementares, claves, valores, pausas, ponto de aumento e de diminuição, ligaduras, acidentes, armadura e cópias de hinos e canções a serem estudados. Elementos rítmicos: Unidades de movimento, compasso simples, leitura métrica, ditados rítmicos fáceis, declamações rítmicas, quiálteras e anacruse. Elementos melódicos: Intervalos, graus, escalas maiores e suas relativas (teórica e praticamente), solfejo e ditado cantado de pequenos trechos. Elementos harmônicos: Intervalos harmônicos. Prática orfeônica: Afinação orfeônica, manossolfa simples e desenvolvimento a uma e duas vozes, canções de diversos estilos, hinos e marchas, especialmente de autores brasileiros a uma e duas vozes, efeitos de timbres diversos. História e Apreciação musical: Finalidade do Canto Orfeônico: os orfeões e suas organizações no Brasil e no estrangeiro; palestra sobre a música e os músicos no Brasil. Audições de discos comentados. Discernimento dos diferentes gêneros musicais. 2a série Elementos gráficos: Sinais de expressão, cópias de canções e hinos a serem estudados, sinais de repetição. Elementos rítmicos: Leitura métrica, ditado rítmico, compassos compostos, síncope, declamação rítmica. Elementos melódicos: Escalas maiores e menores (teórica e praticamente), solfejos a uma e duas vozes, ditado cantado, intervalos e suas inversões. Elementos harmônicos: Tonalidade (teórica e praticamente), arpejos e acordes de três sons. Prática orfeônica: Exercícios de entoação de notas cromáticas, longas, sustentadas de um pianíssimo a um fortíssimo e vice-versa; entoação da escala harmonizada por meio de processos teóricos e práticos; hinos, marchas e

canções de diversos estilos, a uma, duas e três vozes. História e Apreciação Musical: A música ameríndia, africana, portuguesa, espanhola e outras que influíram na música brasileira. Alguns instrumentos de que se serviram os indígenas. Palestras sobre audições e concertos. Conhecimentos dos instrumentos de Banda e Orquestra. Audições de discos. Discernimento dos diferentes gêneros musicais. 3a série Elementos gráficos: Cópia de canções a três e quatro vozes. Elementos rítmicos: Leitura métrica, ditados de ritmos variados, declamação rítmica, correlação entre compassos simples e compostos, contratempo, andamento. Elementos melódicos: Conhecimento mais completo das escalas maiores e menores (teórica e praticamente), ditados cantados, construções de frases curtas, solfejos fáceis à primeira vista a uma voz, solfejos na clave de fá na 4a linha, intervalos cromáticos e enarmônicos, ornamentos. Elementos harmônicos: Acordes perfeitos maiores e menores e suas inversões (teórica e praticamente), noções de tons vizinhos. Prática orfeônica: Hinos e canções de diversos estilos a uma, duas, três e quatro vozes, manossolfa desenvolvida a duas, três e quatro vozes (diatônico e cromático). História e Apreciação Musical: Palestra sôbre a origem e a evolução da música. Folclore nacional: sua utilidade ligada à música e a história das artes. Discernimento das tonalidades maiores e menores. Audições de discos comentadas. 4a série Elementos Gráficos: Cópia de canções a três e quatro vozes. Elementos rítmicos: Leitura métrica, andamentos, metrônomo (teórico e prático), ditados rítmicos mais desenvolvidos, compassos mistos, alternados e fracionários. Elementos melódicos: Escalas cromáticas (teórica e praticamente), ornamentos; prosódia: aplicação das palavras, nas melodias, escala geral, escalas enarmônicas, ameríndias, ditados cantados a uma e duas vozes, solfejos à 1a vista, a uma e duas vozes. Elementos harmônicos: Acordes de quatro sons, tons vizinhos, série harmônica. Prática orfeônica: Manossolfa desenvolvido a duas, três e quatro vozes (diatônico e cromático), hinos e canções de diversos estilos a uma, duas, três e quatro vozes. História e Apreciação Musical: Continuação das palestras sôbre a evolução da música. Folclore nacional. Palestras sôbre a formação da Música no Brasil. Orquestra antiga, clássica e moderna. Banda e conjuntos típicos. Audições de discos comentadas. Rio de Janeiro, em 7 de maio de 1946 (Villa-Lobos, 1946 *apud* Matta, 2021, p.74-76).

A Portaria Ministerial nº 300, de 7 de maio de 1946 (Júnior, 2011), referente à formação docente em canto orfeônico, para as aulas nas escolas secundárias do País, em seu artigo 1º, informa sobre a finalidade do ensino, a saber: a) formar professores de canto orfeônico; b) proporcionar aos estudiosos os meios de aquisição de cultura musical especializada em canto orfeônico; e c) incentivar a mentalidade cívico-musical dos educadores.

Segundo Rocha (2017) o recurso mais utilizado pelos professores de canto orfeônico foi a voz. Isso foi, também, verificado nos manuais, que continham partituras para diversos tipos de canto. Os professores utilizavam uma metodologia de solfejo manual, fundamentada pelo francês Gallin-Paris-Chevét: a manossolfa. As crianças, inicialmente, aprendiam a cantar as melodias e, posteriormente, eram apresentadas à leitura musical. Villa-Lobos utilizou o método intuitivo, em seu programa, ao buscar utilizar o que a criança conhecia, partindo das impressões sensoriais e da prática,

para, somente depois, abordar regras e teorias (Ferraz, 2016). A manossolfa é uma técnica que coordena a atenção visual e auditiva de reajustamento das vozes, dinamizando a relação professor-aluno. Nas aulas de canto orfeônico, através dos gestos da manossolfa, era possível comunicar a “impostação adequada a muitos alunos ao mesmo tempo” (Rocha, 2014, p. 11 *apud* Matta, 2021, p. 65).

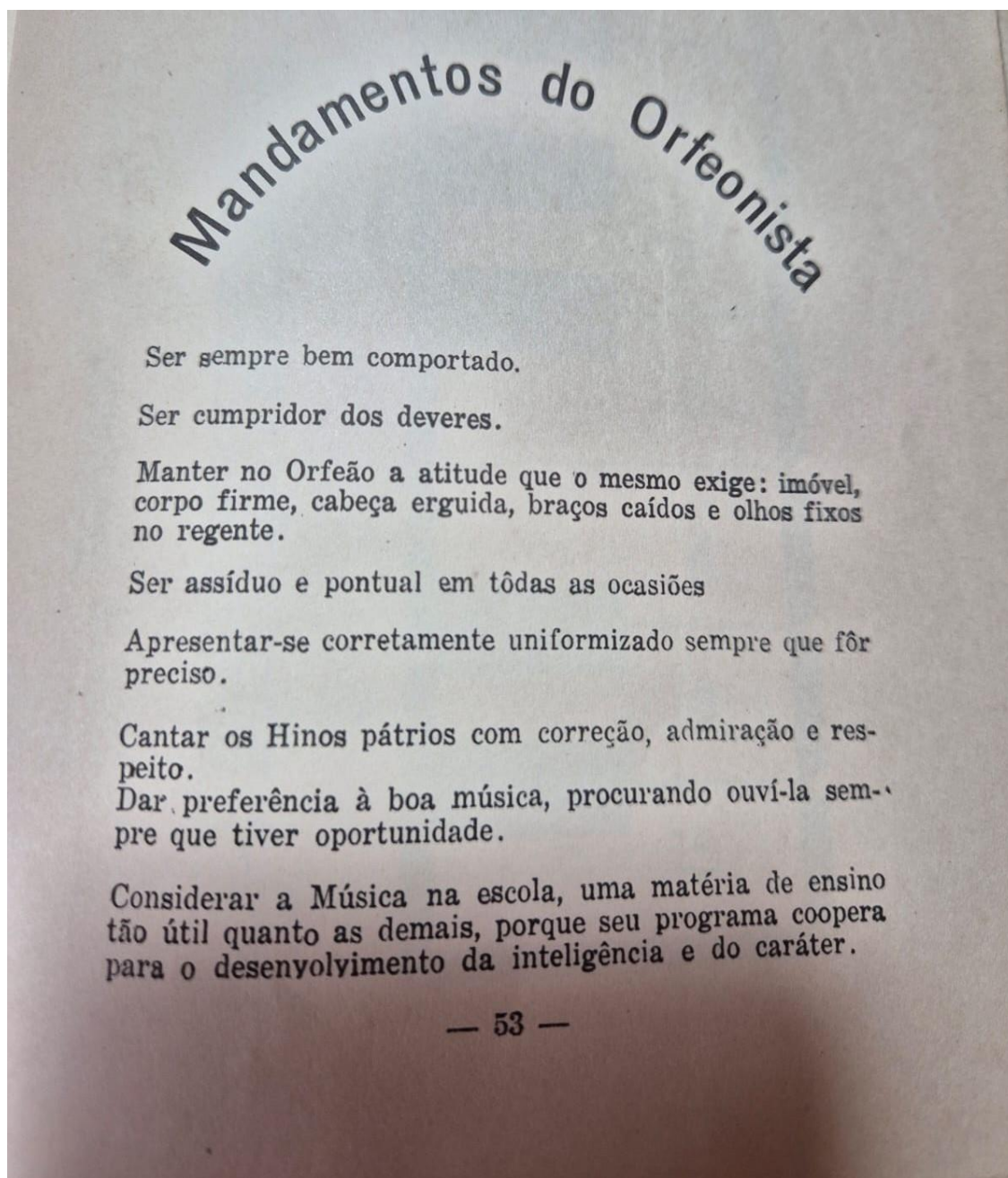
De acordo com Rocha (2017), a técnica era adequada à característica disciplinadora do canto orfeônico, já que os alunos precisavam acompanhar as orientações visuais dos professores, na hora de cantar. Para Matta (2021), as questões referentes às disciplinas corporais eram muito importantes neste período. Para Ferraz (2016), Villa-Lobos entendeu que a disciplina era fundamental, tanto para apreciação, que exige concentração e silêncio, quanto pela indisciplina, geralmente, presente no comportamento do brasileiro, segundo ele.

Villa-Lobos era a maior autoridade brasileira em canto orfeônico e era responsável pelo programa político musical da capital federal, que, na época, era o Rio de Janeiro. Como diretor do Conservatório, o maestro ministrava aulas e aplicava metodologias e avaliações, além de realizar atividades extraescolares (Ferraz, 2016).

Villa-Lobos instruíu os alunos a cantarem o Hino Nacional Brasileiro com respeito e devoção como se fosse uma “prece ao Brasil” (Ferraz, 2016). A produção pedagógica de Villa-Lobos, o *Guia Prático: estudo folclórico musical*, continha 137 canções folclóricas e dois volumes de canto orfeônico, incluindo marchas; hinos patrióticos; canções cívicas; e dois volumes de solfejo.

A figura abaixo ilustra a atitude que os orfeonistas precisavam ter em relação à música e ao contexto em que ela era apresentada.

"Figura 2 – Mandamentos do Orfeonista"



Fonte: Costa, 1968, p. 53.

Segundo Ferraz (2016), a música nacionalista contribuiu para introduzir tradições musicais populares afro-brasileiras nas escolas e atrair as massas para os concertos.

Rocha (2014 *apud* Matta, 2021) analisa os manuais de canto orfeônico do *campus* Centro do Colégio Pedro II, publicados nas décadas de 1930 a 1950, e conta:

Dentre tantas opções de materiais didáticos, os livros chamaram-me a atenção e despertaram meu interesse inicial. Dentre os livros estão cancionários, hinários, livros de cantos religiosos, de cantos pátrios, de

cantos folclóricos, livros de solfejos e teoria musical, livros de prosódia, programas de ensino secundário e superior e até a obra emblemática que o compositor Heitor Villa-Lobos elaborou para ser utilizada nas aulas de Canto orfeônico, o Guia Prático: estudo folclórico musical, com arranjos para duas ou mais vozes de temas folclóricos e pátrios (Rocha, 2014, p. 2 *apud* Matta, 2021, p. 49).

A partir dos dados do acervo pesquisado por Rocha (2014), Matta (2021) afirma que os hinos oficiais brasileiros teceram representações e ideologias nacionalistas que permearam a cultura escolar.

Segundo Ferraz (2016), o projeto de despertar na criança um sentimento patriótico tornou-se oficial, sob a batuta de Villa-Lobos. Por meio do Decreto 19.890, de 18 de abril de 1931 (Brasil, 1931), o canto orfeônico foi implantado para as turmas de 1^a, 2^a e 3^a séries do ensino secundário do Colégio Pedro II e, por isso, julgo importante apresentar um breve histórico do Colégio, no tópico a seguir.

2.3 Colégio Pedro II: Breve Histórico

A história do Colégio Pedro II está conectada, desde sua fundação, à história do País.

Fundado em 2 de dezembro de 1837, o Colégio Pedro II é uma das mais tradicionais instituições públicas de ensino básico do Brasil. Ao longo de sua história, foi responsável pela formação de alunos que se destacaram por suas carreiras profissionais e influência na sociedade. Seu quadro de egressos possui presidentes da República, músicos, compositores, poetas, médicos, juristas, professores, historiadores, jornalistas, dentre outros (Colégio Pedro II, 2025).

No Brasil da monarquia, a educação foi concebida como “instrumento social de moralização dos indivíduos, garantia de ordem e caminho para o progresso” (Santos *et al.*, 2018, p. 21 *apud* Abreu, 2023, p. 24). Nesse sentido, inspirado nos liceus franceses criados por Napoleão (1769-1821), foi fundado o Imperial Colégio de Pedro II, em 2 de dezembro de 1837.

Em sua tese de doutorado, apresentada na UFRJ, em 2023 (submetida à publicação), Abreu (2023) resgata a origem do Colégio como sendo uma escola paga, que substituiu o Colégio dos Órfãos de S. Pedro, fundado em junho de 1739, e, depois, designado Seminário de São Joaquim. Em 1831, foi transformado em uma escola preparatória para o trabalho, que além da instrução primária, “preparava os alunos como artesãos e como soldados para a Guarda Nacional” (Santos *et al.*, 2018 *apud*

Abreu, 2023, p. 25)

No entanto, havia a proposta do Ministro Bernardo Pereira de Vasconcelos, que era a de “criar uma escola que proporcionasse uma formação acadêmica” (Santos *et al.*, 2018, p. 23 *apud* Abreu, 2023), para formar cidadãos destinados aos postos-chaves da administração pública (professores, advogados, médicos e deputados). Foi fundado, então, o Imperial Colégio Pedro II, para ser um:

instrumento do projeto pedagógico do Governo para um novo modelo de ensino secundário a ser implantado no Município da Corte e servir de padrão para as escolas das demais províncias do Estado (Santos *et al.*, 2018, p. 25, *apud* Abreu, 2023, p. 25).

Com a Proclamação da República, a escola “tinha a finalidade de desenvolver a moral e as virtudes cívicas, prioridades educacionais do novo regime” (Santos *et al.*, 2018, p. 30, *apud* Abreu, 2023, p. 25). A educação pública deveria ser gratuita, laica e livre. Houve “uma ruptura republicana com a tradição do Imperial Colégio Pedro II, [...] acentuada pela existência de um passado comum entre o colégio e a Monarquia” (Santos *et al.*, 2018, p. 30 *apud* Abreu, 2023, p. 25). O nome do colégio foi alterado várias vezes, de acordo com a sua função educacional e o seu caráter: Instituto Nacional de Instrução Secundária (1889); Ginásio Nacional (1890); Externato Nacional Pedro II e Internato Nacional Bernardo Pereira de Vasconcelos (1909) (Santos *et al.*, 2018, p. 30 *apud* Abreu, 2023, p. 25). Segundo Abreu (2023), a luta pelo retorno da designação histórica do Colégio Pedro II, nas primeiras décadas da República, foi empreendida pelo Instituto dos Bacharéis e pela comunidade escolar. De acordo com Santos *et al.* (2018 *apud* Abreu, 2023), esta empreitada foi

um processo de recriação formal da memória coletiva, no qual o poder pessoal e aristocrático do patrono foi preservado, no patrimônio cultural escolar, como um atributo afetivo e garantia hipotética da qualidade de ensino (Santos *et al.*, 2018, p. 31 *apud* Abreu, 2023, p. 25-26).

Durante o Estado Novo (1930-1945), “o Colégio Pedro II teve sua função de estabelecimento padrão do ensino oficial ratificada pelo programa de política educacional do Governo Federal, por meio da reordenação de seu papel no âmbito da instrução pública” (Santos *et al.*, 2018, p. 44 *apud* Abreu, 2023, p. 26).

Em 1953, havia seis Departamentos no colégio e a Música fazia parte do Departamento de Trabalhos Manuais, Economia Doméstica, Canto Orfeônico e Educação Física. Com a reestruturação pedagógica da Instituição, pelo Regimento Interno de 1981, o colégio passou a ter quatorze departamentos e um deles era de

Música (Santos *et al.*, 2018, p. 109-110 *apud* Abreu, 2023, p. 26).

O Colégio Pedro II passou por períodos de expansão e modernização e foi equiparado aos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, com a sanção da lei 12.677/12. Hoje, conta com 14 *campi*, com mais de 12 mil alunos e oferece Educação Infantil; Ensino Fundamental; Ensino Médio Regular e Integrado; Educação de Jovens e Adultos (Proeja); e cursos de graduação e pós-graduação (Colégio Pedro II, 2025).

A Educação Musical está presente, no currículo do Colégio, em todos os níveis da Educação Básica e, também, no Proeja. Desde 2020, o Colégio oferece o curso de especialização em Práticas Musicais na Educação Básica, para licenciados (Abreu, 2023).

2.4 Professora Elza da Costa Lima Wyllie: Uma Vida de Dedicção ao Colégio Pedro II

Aqui, olho mais detidamente para a contribuição da professora Elza da Costa Lima Wyllie (1914 -2012) para a Educação Musical do Colégio Pedro II, no período de 1943 a 1984.

Ao verificar o *site* do Colégio, na seção *Tipos Humanos* (Colégio Pedro II, 2025), encontramos um trecho referente à professora Elza Wyllie, que obteve o título de professora de música e canto orfeônico aos 29 anos e foi uma das primeiras mulheres a lecionar no Colégio Pedro II. Aluna de Villa-Lobos, na Escola Nacional de Música, Elza Wyllie ingressou, em maio de 1943, no antigo Externato, hoje *campus* Centro. Foi coordenadora na unidade Tijuca, por um período, e lá organizou o coral de alunos. Em 2007, recebeu, da Mesa Diretora da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, a Medalha de Reconhecimento Chiquinha Gonzaga, por seu trabalho. Aposentou-se, em 1984, aos 70 anos, mas se manteve presente:

mesmo depois de aposentada continuou colaborando com o Colégio, regendo o coral de alunos e de ex-alunos, em companhia da Professora Laura Dale Pinto. Em 2009 recebeu do Colégio o título de Bacharel honoris causa em reconhecimento por sua vida dedicada ao Colégio Pedro II e à Educação Musical (Colégio Pedro II, 2025).

Rocha (2010; 2011) realizou entrevistas com a professora Elza da Costa Lima Wyllie, para melhor compreensão da história da Educação Musical do Colégio Pedro II. Em 2010, publicou, na *Revista Interlúdio*, nº 1, a entrevista realizada no dia 10 de junho daquele ano (Rocha, 2010). Em 22 de setembro de 2011, realizou outra

entrevista com a professora Elza, publicada na *Revista Interlúdio*, nº 2 (Rocha, 2011). O tema das entrevistas foi a Educação Musical e o canto como ferramenta metodológica e a importância da voz como instrumento. Durante as entrevistas, Elza Wyllie apresentou alguns livros didáticos de seu acervo pessoal, que costumava utilizar para ministrar aulas, e narrou o processo de avaliação dos estudantes, realizado por ela, na disciplina Educação Musical.

A primeira entrevista foi realizada no Salão Nobre da, então, unidade Centro do Colégio Pedro II. Elza Wyllie, já aposentada e com 96 anos, havia sido colega de trabalho da entrevistadora. A professora Elza trabalhou na unidade Centro, de 1943 a 1984, utilizando o canto coletivo como base da Educação Musical. Dona Elza, como era carinhosamente chamada, falou sobre o período em que trabalhou no Colégio; como era o ensino de Música; e o convívio com alunos e colegas (Rocha, 2010).

Elza Wyllie cursou a Escola Nacional de Música e foi aluna do Conservatório Nacional de Canto orfeônico, cujo diretor era o maestro Heitor Villa-Lobos. No Conservatório, as aulas contemplavam “os parâmetros legais, os programas de ensino, os conteúdos a serem ensinados, os formatos avaliativos, os manuais e livros didáticos a serem adotados, a metodologia de ensino e a missão” (Matta, 2021, p. 73).

Após o término do curso no Conservatório, Elza Wyllie começou a trabalhar com música nas escolas, ajudando o maestro Villa-Lobos na organização dos grandes concertos que ele fazia. A professora tornou-se docente do Colégio Pedro II, em maio de 1943. Naquele tempo, havia divisão de turnos por gênero: o turno da manhã era das meninas e o da tarde, dos meninos. A professora Elza foi direcionada para o turno da tarde e trabalhou com turmas de quarenta a cinquenta alunos. A Música fazia parte do programa obrigatório do Colégio, com atribuição de notas. O canto orfeônico era apenas vocal, pois o maestro Villa-Lobos, como chefe de Música do Distrito Federal, que na época era o Rio de Janeiro, não admitia uso de instrumentos para o ensaio (Rocha, 2010).

Elza Wyllie utilizava um livro de solfejo e um livro de teoria musical, que abordava, também, aspectos de história da música. Ambos os livros foram escritos pela professora Maria Elisa Freitas. Nas aulas, a professora Elza realizava os ditados cantados, solfejos e a parte teórica, sempre de acordo com um trecho que distribuía para os estudantes. Do trecho, ela retirava elementos teóricos para o ensino-aprendizagem. O canto era *a capella* e os alunos aprendiam todas as vozes. Depois, ela as dividia. Assim, segundo ela, os alunos saberiam a sua própria voz e as demais.

Com isso, poderiam estabelecer uma relação com o som do colega e a harmonização poderia ficar mais clara. Ela utilizava bastante o cânone a três vozes e pedia que os alunos realizassem os acordes e os ouvissem (Rocha, 2010).

Os recursos didáticos utilizados pela professora Elza eram giz, mimeógrafo, papel e voz. Ela realizava os ditados no tom de Dó Maior e utilizava figuras rítmicas, inclusive colcheias e semicolcheias, para representar graficamente a duração dos sons. Para a prática do canto, as partituras utilizadas eram mimeografadas e incluíam sinais de expressão; ligaduras; e sinais de intensidade, tais como *crescendo* e *diminuendo*. Os alunos conheciam os sinais e buscavam realizar corretamente a dinâmica da música. A professora utilizava melodias sem letra e estimulava a memorização dos alunos das diferentes vozes, durante a aula (Rocha, 2010). Quando, de 1992 a 1994, eu era aluna do Colégio Pedro II e participava do Coral, no campus Centro, regido pela professora Elza, vivenciei a prática da memorização das diferentes vozes da música trabalhada, através do canto com *bocca chiusa*.

De acordo com Rocha (2010), a professora Elza buscava, também, material para enriquecer o repertório que, inicialmente, era composto de músicas folclóricas, hinos e cânticos oficiais, tais como: *Hino ao Trabalho*, *Hino à Imprensa*, *Saudação a Getúlio Vargas*, *Canção dos Artistas*, *Canção dos Escoteiros*, *Mar do Brasil*, *Invocação em Defesa da Pátria*, *Canção Artilheiro da Costa*, *Coronel Luis Lobo*, *Deodoro*, *Duque de Caxias*, *O Canto do Pajé*, *Nozaniná*, dentre outros.

Segundo Rocha (2010), a professora Elza relatou o seguinte:

Em uma ocasião nós tomamos parte do Teatro do Estudante, do Pascoal Carlos Magno. Nós nos apresentamos em uma peça no Theatro Municipal. Por três noites nossos alunos cantaram o Lundu da Marquesa de Santos. Era uma peça sobre Castro Alves, da Estela Leonardos, sobre um livrinho dele (Rocha, 2010, p. 90).

Rocha (2011, p. 69) transcreve trecho da entrevista que realizou com a professora Elza Wyllie:

Int.: E a escola toda parava para o hino daquela atividade? profa. Elza: Aí eles cantavam. Era obrigatório ensinar em sala de aula os quatro hinos. Eles sabiam cantar, sabiam quem eram os autores, falavam sobre os autores dos hinos, sabiam a parte histórica. Int.: O significado da letra... a parte histórica dos hinos...Profa. Elza: Então, como eu disse, na época da guerra foi um show. Show de patriotismo à flor da pele, e eles cantavam com entusiasmo (Rocha, 2011, p. 69).

Sobre o período da guerra, Rocha (2011, p. 4) revela:

Profa. Elza: no período da guerra foi a época mais interessante que eu passei

aqui, porque eles cantavam com entusiasmo os hinos do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Eles cantavam as músicas de guerra - Canção da Cavalaria, Canção da Artilharia - com entusiasmo e cantavam também a canção dos Expedicionários, que era uma canção cantada pelos Pracinhas que já estavam na Guerra. E era tanto o entusiasmo deles, que eles me carregavam com eles, eu ia junto. No outro dia, eu estava pensando que naqueles momentos era tal o entusiasmo deles, a força com que eles cantavam, que eu tenho a impressão que, naquela hora, eles estavam na guerra, na Itália. Estavam lutando junto com os Pracinhas. Eles estavam na Itália, e eu ia junto com eles e ficava muito cansada! Int.: rrsrsrsr ... Era muito longe, não é, D. Elza? Profa. Elza: É e eu tinha que voltar para a casa (Rocha, 2011, p. 4).

As avaliações realizadas pela professora Elza, no ano letivo, consistiam em provas parciais e prova final com banca. Os alunos entoavam solfejo, cantavam o hino que era sorteado e respondiam a perguntas sobre história da música.

Elza Wyllie foi aluna de Villa-Lobos, na década de 1940, e, ao se recordar desse período, assegurou: “Tudo que eu sei eu aprendi com ele” (Rocha, 2010, p. 92). Afirmou que já era patriota, mas que, com o maestro, esse sentimento ficou muito mais forte. Sua relação com Villa-Lobos era de proximidade: em uma ocasião, o maestro assinou uma partitura, a pedido da professora Elza, e escreveu: “À Elza, travessa, mas muito amiga, Villa-Lobos” (Rocha, 2010, p. 94).

Segundo a professora Elza, o maestro era exigente como professor e conseguira a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, pois Getúlio Vargas gostava muito dele (Rocha, 2010).

Villa-Lobos realizava eventos, com grande concentração de estudantes, no Dia da Pátria, e os alunos do Colégio Pedro II cantavam. Professores e estudantes do Colégio recebiam as partituras e ensaiavam às quintas-feiras. Às vezes, Villa-Lobos aparecia, inesperadamente, para conferir o resultado do trabalho. Os encontros começavam com uma leitura, à primeira vista, de um Coral de Bach (Rocha, 2010).

De acordo com Rocha (2010), três escolas realizavam ensaios, em separado. Posteriormente, reuniam-se em um trabalho minucioso, que incluía orientações sobre comportamento e sobre como os estudantes deveriam se sentar e se levantar durante os eventos. Para a professora Elza, a perfeição nem sempre era alcançada, mas ela ia ao encontro da intenção. Explicou que, à época da mudança de voz, os meninos ficavam de lado, como ouvintes, e que, em alguns momentos, cantavam. Assim, com o tempo, conseguiam melhorar a afinação.

Elza Wyllie informou que, no Colégio Pedro II, inicialmente, só se cantava o Hino Nacional *a capella*, em cerimônias. Depois, ficou estabelecido, no período da

diretora Maria Paulina, que a execução seria semanal. Segundo a professora Elza, a equipe de Educação Física ficava responsável pela forma e pelo hasteamento da Bandeira Nacional (Rocha, 2010).

De acordo com a professora Elza (Rocha, 2010), a letra do Hino Nacional possui trechos mais calmos e outros mais empolgantes. Para ela, tudo aquilo que tem letra necessita de um colorido condizente com o que é expresso na letra. A letra conduz, manda.

Elza Wyllie destacou que o coral não era uma atividade obrigatória e que, ao chegar ao Colégio, a regente era Maria Paulina, coordenadora de Música do *campus* Centro do Colégio, à época. Segundo ela, rapazes e moças cantavam juntos, “na hora de artes” (Rocha, 2010, p. 96).

A professora Elza ministrou aulas para alunos que se tornaram ilustres, como, por exemplo, o maestro Henrique Morelembaum e o pianista Luiz Carlos Moura Castro (Rocha, 2010). Rocha e Szpilman (2017, p. 20 *apud* Matta, 2021, p. 50) relatam memórias de Morelembaum:

Maestro - Como aluno no Pedro II eu conheci o Guia Prático de Villa-Lobos. Esse de Canto orfeônico também, porque a Dona Elza nos fazia conhecer. Mas na parte teórica, não. Porque a parte teórica era destinada ao conhecimento geral de quem se formava em música. O canto orfeônico, na concepção de Villa-Lobos, era para musicalizar um povo que de nascimento já era musical. Era só dar a capacidade de exteriorizar uma musicalidade nata (Rocha; Szpilman, 2017b, p. 20 *apud* Matta, 2021, p. 50).

Apesar dos alunos ilustres, a proposta de Elza era formar apreciadores, pessoas que entendessem o real valor da arte, em especial, da música.

Para a professora Elza, uma boa mudança para o coral foi a inclusão do acompanhamento instrumental. Apesar disso, segundo ela, o canto *a capella* não deveria ser desconsiderado. De acordo com a professora, o conhecimento musical deveria ser para todos, pois eram necessários mais apreciadores de Música: artistas, segundo ela, havia muitos. O apreciador precisaria conhecer Música, a fim de poder apreciá-la melhor (Rocha, 2010).

Outro aspecto ressaltado por Elza Wyllie foi a importância de o aluno ter conhecimento da parte histórica da música, e não apenas da música em si. O estudante deveria conhecer os autores da obra e o contexto em que foi escrita, o que tenderia a tornar as letras mais compreensíveis e relevantes (Rocha, 2011).

A professora Elza relatou que, algumas vezes, as aulas de Música aconteciam

no Salão Nobre do campus Centro (Rocha, 2011):

Profa. Elza: Havia um quadro pautado que na hora que não era necessário saía do salão e eles, de uma certa maneira, achavam uma honra ter aula no Salão Nobre, porque, não sei... era uma honra... era uma coisa fantástica... eles respeitavam o Salão Nobre. Quando entravam no salão, já entravam com um modo diferente. Int.: A senhora acha que é a arquitetura, porque o salão é muito bonito, o teto muito bem decorado, tem um mobiliário de madeira...Profa. Elza: E as figuras que estavam em volta...Int.: Ah! As figuras que estão em volta do teto de pessoas eminentes da cultura...Profa. Elza: Da cultura antiga e aquilo tudo impunha um certo respeito e não havia problema de disciplina. Int.: A senhora acha que também pelo fato de o Imperador D. Pedro II usar aquele espaço... Eles tinham conhecimento de que ele havia usado aquele espaço, não é? Profa. Elza: Sim, porque a parte histórica era muito importante (Rocha, 2011, p. 67).

De acordo com Rocha (2010), a professora Elza aposentou-se em 1984, um mês antes de ser aposentada compulsoriamente. Apesar disso, continuou trabalhando: inicialmente, com o professor Dirceu Machado, que, posteriormente, adoeceu. Após, trabalhou com a professora Maria Cristina do Nascimento, realizando o projeto *Revivendo Villa-Lobos*. A seguir, com Vitória Loureiro, participou do projeto *Evolução da Música Popular Brasileira*, em que cada turma trabalhava um compositor. Elza conta que, ao abordar Lamartine Babo, trabalhou os hinos dos clubes do Vasco e do Flamengo. A professora abordou, também, o compositor Chico Buarque; e realizou apresentações com estudantes e escolas de samba. Além disso, segundo Rocha (2011), a professora Elza trabalhou com músicas do gênero samba. Elza Wyllie relatou:

Nós estávamos fazendo um plano dos sambas que marcaram época. Está difícil de arranjar, porque de uns anos para cá, nada marcou época. Veja só, Garota de Ipanema marcou época. O Trem das Onze marcou época. Algumas coisas do Dorival Caymmi marcaram época, todo o mundo cantou. As mais antigas é que marcaram época. Depois delas, não tem música. Não estou vendo música em lugar nenhum (Rocha, 2011, p. 80).

Após a aposentadoria, durante muitos anos, Elza Wyllie chegava ao Colégio, às sete horas, para a execução do Hino. Não precisava reger, já que era colocado um disco para tocar, como base para o canto (Rocha, 2010).

Segundo Matta (2021, p. 120), a partir do estudo dos documentos digitais sobre o Acervo de Educação Musical do *campus* Centro do Colégio Pedro II, foi possível concluir que a história da educação, expressa através da prática pedagógica de Elza Wyllie e de outros professores, não é singular a esses sujeitos.

A influência de Villa-Lobos, os programas políticos intencionais, o vínculo à conduta disciplinar, os materiais didáticos reguladores e os aspectos são citados por outras fontes e pesquisas, no entanto, as memórias narradas e guardadas no Acervo expõem algumas camadas legítimas encadeadas

presas em uma memória singular (Matta, 2021, p. 120).

Rocha (2014 *apud* Matta, 2021) afirma que o caráter do nacionalismo, que vigorou no período dos manuais, analisados por ela no *campus* Centro do Colégio Pedro II, pode ser verificado no repertório abordado naquela época, que abarcava hinos oficiais (Hino Nacional Brasileiro, Hino à Bandeira do Brasil, Hino à Independência e Hino à Proclamação da República); e marchas, que eram utilizadas em cerimônias de cunho patriótico e desfiles.

Matta (2021) considera que:

ao denominar os caminhos percorridos por Elza em sua formação, articula-se o desenvolvimento docente e discente a suas perspectivas múltiplas, considerando-os em seus contextos culturais, políticos e pessoais. Logo, configuram-se os programas oficiais curriculares concebidos por professores capazes de criar, inovar e transformar e não por agentes técnicos, máquinas de reprodução. Nesse caminho, ficou claro que a fala da professora se constitui como documento privilegiado, uma vez que viabiliza o encontro de ideias e o levantamento de hipóteses. Esses movimentos instauram práticas reflexivas, uma consideração ativa das políticas, das conduções, dos conteúdos e suas consequências (Matta, 2021, p. 120).

A seguir, apresento, fotos de meu arquivo pessoal, referentes a uma apresentação do coral em uma casa de repouso. Na primeira foto, estou com a dona Elza e um colega do coro e, na segunda, com o restante do grupo que compareceu à apresentação. Estou no canto à direita e à minha frente à esquerda estão as professoras Laura Dale Pinto e Elza da Costa Lima Wyllie.

Nas apresentações, além da valorização da dimensão musical, através do canto correto das músicas, com suas letras e alturas correspondentes, também crescíamos enquanto grupo: buscávamos apoio, uns nos outros, a fim de termos confiança e coragem para nos expressar diante de pessoas desconhecidas. Além disso, a questão emocional era extremamente importante. Nesta apresentação, por exemplo, muitos idosos choraram ao ouvir as canções. Por meio das experiências vivenciadas com o Coral, aprendemos a força do discurso musical e a capacidade de emocionar e nos transformar, como jovens que éramos, em plena formação. Não foi à-toa que segui fazendo música, informalmente, até o momento em que decidi me profissionalizar, ao entrar na graduação, em 2024.

"Figura 3 – Apresentação externa 1 do Coral de Alunos do *Campus Centro*"



Fonte: arquivo pessoal, 1993.

"Figura 4 – Apresentação externa 2 do Coral de Alunos do *Campus Centro*"



Fonte: arquivo pessoal, 1993.

2.5 Autores que Embasaram a Elaboração das Propostas Pedagógicas do Trabalho

Nesta seção, apresento ideias de dois autores que servirão de base para elaboração das propostas pedagógicas do trabalho: Azambuja (2022) e D'Assumpção (1971).

2.5.1 Professor Luciano Azambuja

Luciano Azambuja é professor de História do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina (IFSC) e, em sua tese, publicada em 2013, procurou investigar as narrativas escritas por jovens estudantes acerca das ideias de passado, presente e futuro, a partir das primeiras escutas e leituras de uma canção da escolha destes. Com isso, procurou sistematizar usos e apropriações da canção popular como fonte histórica para o ensino e aprendizagem. Por este motivo, optei por utilizá-lo como base para algumas das propostas pedagógicas que elaborei no presente trabalho.

Para o autor, a imaginação histórica pode se manifestar em três competências

e dimensões da consciência histórica dos jovens estudantes, as quais considero relevantes: “na rememoração cognitiva da experiência do passado; na atribuição estética de significado da interpretação do presente, e na constituição política de sentido da orientação do futuro” (Azambuja, 2022, p. 484-485).

Na construção do plano de aula, pretendo utilizar a ideia de aliar História e Música, trilhando o caminho inverso ao do autor, isto é, utilizarei o conhecimento histórico e a apreensão deste pelos alunos, buscando sensibilizá-los para a criação de narrativas que fortaleçam o reconhecimento do repertório nacional, principalmente do Hino Nacional, para a formação de sua identidade patriótica.

Azambuja (2022) propõe que narrativas de vida pressupõem um *texto* que contamos aos outros e a nós mesmos. Ao relatar a vida como uma história, ordenamos, sequencialmente, os acontecimentos, estabelecendo um fio conector entre os fatos. Por meio da conexão entre música e história, experienciar o passado no presente, reconhecendo-o, tende a ser algo possível (Azambuja, 2022). Nessa direção, pode-se considerar que o conhecimento da história do Hino Nacional brasileiro tenderia a facilitar o processo de sua aprendizagem e conseqüentemente, poderia tornar seu canto mais consciente.

Azambuja (2022) parte de questões como: em que medida os gostos musicais dos jovens são determinados pela cultura de massa da indústria fonográfica? Em que medida os jovens têm acesso à diversidade cultural e possibilidades alternativas de consumo musical? E propõe uma leitura a partir de uma abordagem tripla:

história da canção; história na canção e canção da história, ou seja, a historicidade das condições de criação e produção da canção, a temática histórica na forma e conteúdo da letra e música da canção e os efeitos subjetivos e objetivos da canção na história cultural de determinado cantor, compositor, grupo, movimento, público e sociedade (Azambuja, 2022, p. 107).

Em relação aos elementos musicais, Sekeff (2007 *apud* Azambuja, 2022) informa que o ritmo possibilita ao ouvinte conscientizar-se de seu corpo; a melodia desperta estados afetivos; e a harmonia favorece, principalmente, atividades intelectuais, embora, durante a fruição, estes aspectos não sejam diferenciados. Na fruição, o ouvinte recria o significado do que lhe é transmitido, de acordo com seus desejos.

Azambuja (2022) ressalta a dimensão política da Música, que pode expressar mudanças da experiência humana, no decorrer do tempo. Segundo o autor, a canção popular pode ser considerada fonte histórica nos processos de ensino e

aprendizagem, auxiliando na formação da consciência histórica dos jovens.

2.5.2 Professor José Teixeira D' Assumpção

A contribuição de D'Assumpção (1971) vai nortear duas das cinco propostas pedagógicas, elaboradas no presente trabalho.

Ao observar, em solenidades cívicas, duas situações constrangedoras que, ainda hoje, podem ser vistas: silêncio e omissão na execução do Hino Nacional; e declamação do texto do Hino, sem entoação de sua melodia, José Teixeira D'Assumpção, professor de Educação Musical do Ensino Médio, fez a seguinte reflexão:

É uma execução mecânica e indiferente, onde nem as palavras são sentidas; onde o texto não é compreendido; onde o pensamento parece passear sobre assuntos outros, muito diversos daqueles que deveria focalizar. Qual é a razão disso? Não é o brasileiro entusiasmado com as suas coisas, dedicado à sua pátria, possuidor de um civismo sadio e positivo? A História demonstra em lances constantes de coragem e bravura, o patriotismo do nosso povo. Por que então esse acanhamento, esse recolhimento, esse disfarce, essa insegurança? (D'Assumpção, 1971, p. 15).

D'Assumpção (1971) aplica a análise gestáltica para aprendizagem do Hino Nacional Brasileiro e, a partir do resultado desta análise, cria uma metodologia para o seu ensino. Apesar de trabalhar com o Ensino Médio, ele subdivide partes do Hino, a serem trabalhadas com estudantes de diferentes níveis de escolaridade, tais como: analfabetos, alfabetizados, de nível elementar, ginásial, normal e nível superior. Além disso, propõe a análise sintática dos versos, para que os alunos possam compreender melhor as frases.

A seguir, um exemplo dado por D' Assumpção (1971), no qual ele utiliza os dois primeiros versos da primeira estrofe do Hino:

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heroico o brado retumbante
E o sol da liberdade em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da Pátria, nesse instante
(D'Assumpção, 1971, p. 125).

Estes dois primeiros versos formam a primeira oração que, colocada em ordem direta, ficaria assim: As margens plácidas do Ipiranga ouviram o brado retumbante de um povo heroico.

D'Assumpção (1971) analisa sintaticamente os versos de cada estrofe, explicando a função de cada um.

No primeiro verso, o sujeito é: as margens plácidas do Ipiranga. O predicado começa a partir do verbo do primeiro verso e engloba todo o segundo verso: ouviram o brado retumbante de um povo heroico. Para facilitar a decomposição das estrofes, D'Assumpção (1971) sugere a classificação de cada elemento sintático (D'Assumpção, 1971, p. 125).

O autor examina vícios de entoação e de ritmo, em sua experiência com alunos na escola e, ao avaliar, nas duas partes do Hino Nacional, a frequência de erros cometidos em cada estrofe, D'Assumpção (1971) propõe atividades, visando a correção dos equívocos. Ele propõe, também, a execução do Hino pelos alunos em suas dimensões poética, melódica e rítmica, em todos os níveis de Ensino.

Partirei dessas ideias, para construir os planos pedagógicos relacionados aos conteúdos musicais.

3 PROPOSTAS PEDAGÓGICAS

Aqui, apresento cinco propostas pedagógico-musicais, elaboradas a partir do trabalho realizado pela professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio Pedro II, e baseadas, também, nos autores Azambuja (2022) e D'Assumpção (1971). As propostas não são sequenciais, ou seja, não é necessário que sejam trabalhadas nesta ordem. Além disso, pode-se trabalhar apenas uma proposta ou mais de uma, com ou sem adaptações, a critério do professor.

Embora o conteúdo apresentado no trabalho não tenha seguido a Base Nacional Comum Curricular, BNCC, implantada pelo Conselho Nacional de Educação, CNE, por meio da Resolução CNE/CP nº 2, de 22 de dezembro de 2017, considero relevante sua menção aqui, visto que a BNCC objetiva definir as aprendizagens essenciais que os alunos devem desenvolver na Educação Básica, para que seus direitos de aprendizagem, contidos no Plano Nacional de Educação, PNE, sejam atendidos. Assim, relaciono cada proposta pedagógica a uma das competências gerais da Educação Básica presentes na BNCC; e apresento um diálogo entre a habilidade específica da competência geral indicada e o(s) objetivo(s) de cada proposta.

A seguir, apresento, primeiramente, três propostas pedagógicas, com base no modelo triplo, proposto por Azambuja (2022).

Proposta Pedagógica I - História na Canção (letra da música)

A proposta I está relacionada à competência geral nº 6 da BNCC, que implica valorizar a diversidade de manifestações artísticas e culturais como patrimônio estético e histórico da humanidade. Esta competência apresenta a habilidade específica de analisar criticamente manifestações artísticas, considerando os contextos de produção, circulação e recepção. Os objetivos da proposta estão alinhados com o desenvolvimento desta habilidade à medida que propõem a análise crítica da letra e da história do Hino Nacional, considerando o contexto de sua produção e os sentidos atribuídos a ele em diferentes períodos.

I. Dados de Identificação:

Disciplina: Educação Musical

Carga horária: 4 tempos, de 50 minutos cada

Público: Estudantes da 1ª série do Ensino Médio

II.Tema: História do Hino Nacional Brasileiro

III.Objetivos:

Objetivo geral:

Relacionar a temática geral abordada nas diferentes letras do Hino Nacional Brasileiro à passagem do período do Império para a República.

Objetivos específicos:

- a) verificar a origem do Hino Nacional;
- b) refletir sobre o sentido da letra, ao entoá-la antes e depois de conhecer sua história;
- c) analisar o vocabulário do Hino;
- d) levar o estudante a perceber o sentimento que o Hino lhe transmite;
- e) levar o aluno a refletir sobre sua relação com o Hino;
- f) questionar a maneira como o Hino foi recebido e como é hoje;
- g) inferir o que /a quem cada parte da letra diz/se refere; e
- h) identificar a mensagem da letra da música.

IV. Recursos didáticos: computador, para apresentação de slides; letras impressas do Hino Nacional; vocabulário impresso; folha de atividades, com as diferentes letras do Hino divididas em versos.

Descrição das atividades:

Tempo 1

- . Pedir que os alunos cantem juntos o Hino Nacional Brasileiro;
- . pedir que eles contem a história das letras do Hino;
- . apresentar aos alunos as partes faltantes da história, assim como as letras anteriores;
- . cantar o Hino, novamente, e analisar o sentido dessa ação, após o conhecimento da história contida nas letras.

Tempo 2

- . Distribuir, para cada grupo de alunos, a letra impressa do Hino Nacional atual e pedir que, em grupo, eles procurem o significado das palavras que não conhecem;
- . distribuir o vocabulário (reproduzido nas figuras 5 e 6) e pensar sobre o que as palavras estão transmitindo;
- . solicitar a opinião de cada aluno, pedindo que façam a relação com a história contida na letra, vista no tempo anterior.

Tempo 3

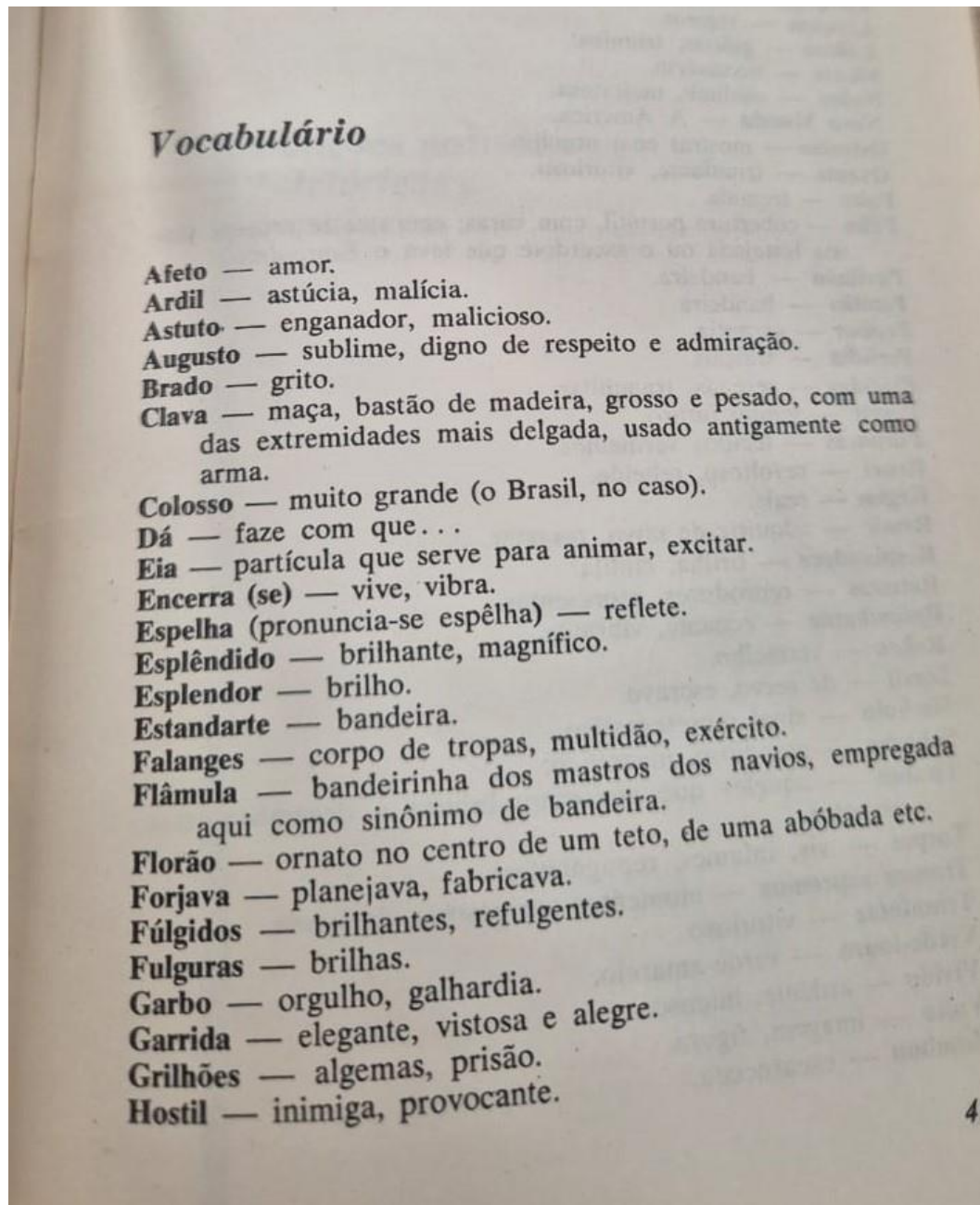
- . Pedir que os alunos se sentem em círculo e discutam sobre:
 - Sua relação com o Hino Nacional antes e depois do conhecimento do significado da letra;
 - como eles imaginam que, possivelmente, o Hino foi recebido à época de sua produção;
 - As circunstâncias em que o Hino era cantado à época de sua elaboração e as circunstâncias em que ele é cantado hoje em dia (esportivas, políticas e sociais); e
 - Perguntar se há alguma diferença entre as circunstâncias antigas e atuais.

Tempo 4

- . Fixação da aprendizagem:
 - Os alunos deverão, na folha de atividades, escrever o que ou a quem se refere cada parte da letra do Hino Nacional, identificando a(s) principal(ais) mensagem(ens.) contida(s) em cada uma.

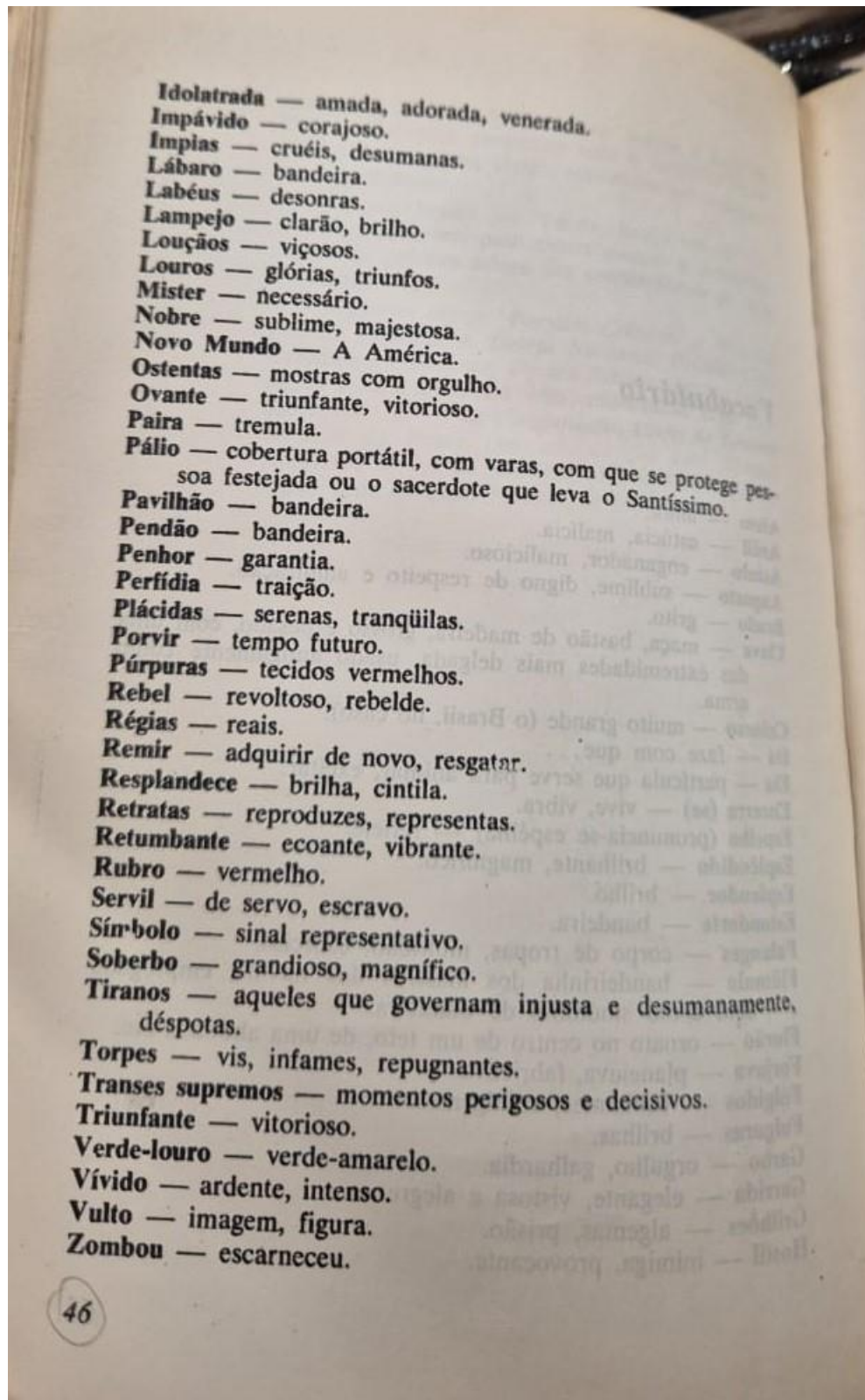
V. Avaliação: A avaliação dos estudantes será processual e levará em conta a participação destes na realização das atividades propostas durante as aulas.

"Figura 5 – Vocabulário 1"



Fonte: Correa, 1980, p. 45.

"Figura 6 – Vocabulário 2"



Proposta Pedagógica II - História da Canção

A proposta II está relacionada à competência geral nº 4, da BNCC. De acordo com esta, o aluno deve ser capaz de utilizar diferentes linguagens – verbal, corporal, visual, sonora, dentre outras – para se expressar e partilhar experiências, informações, sentimentos e ideias. Esta competência apresenta a habilidade específica de analisar e discutir os diferentes usos sociais da arte e suas implicações históricas, políticas, culturais e ideológicas. Os objetivos da proposta estão relacionados com esta habilidade, pois propõem a discussão do Hino Nacional como arte vinculada a usos sociais e a projetos ideológicos e políticos, no Brasil.

I. Dados de Identificação:

Disciplina: Educação Musical

Carga horária: 3 tempos, de 50 minutos cada

Público: Estudantes da 1ª série do Ensino Médio

II.Tema: Contexto histórico de produção do Hino Nacional

III.Objetivos:

Objetivo geral:

Refletir sobre as condições históricas, sociais, políticas e musicais em que o Hino Nacional foi criado e oficializado no Brasil.

Objetivos específicos:

- a) Identificar o contexto histórico da criação do Hino Nacional Brasileiro;
- b) Conhecer os autores da música e da letra e seus perfis artísticos;
- c) Compreender o processo de oficialização e recepção do Hino, no decorrer do tempo; e
- d) Refletir sobre o papel do Hino como símbolo de identidade nacional.

IV. Recursos didáticos: computador, para apresentação de slides.

Descrição das atividades:

Tempo 1

- . Solicitar aos alunos que cantem, em conjunto, o Hino Nacional Brasileiro, completo;
- . Fazer a seguinte pergunta: *vocês sabem como foram compostas a letra e a música do Hino Nacional Brasileiro?*
- . Após ouvir as respostas dos alunos, apresentar o que se segue:
 - Os personagens históricos que conceberam o Hino Nacional, Francisco Manuel da Silva e Joaquim Osório Duque Estrada;
 - A situação política do Brasil; e
 - O objetivo de construção da identidade brasileira.

Tempo 2

- . Comparar versões antigas do Hino Nacional Brasileiro com a atual;
- . apresentar biografia dos autores das primeiras letras do Hino Nacional; e
- . levantar percepções dos alunos sobre a relação entre música e identidade nacional.

Tempo 3

- . Propor a organização de grupos para elaboração de uma ficha de leitura histórica do Hino Nacional. Cada grupo ficará responsável pela abordagem de um item:
 - Autores do Hino Nacional Brasileiro: resumos biográficos (grupo 1);
 - Contexto Histórico e Político da criação do Hino (grupo 2);
 - Evolução e Oficialização (grupos 3 e 4); e
 - O Hino e a identidade Nacional (grupo 5).

V. Avaliação: A avaliação dos estudantes será processual e levará em conta a participação destes na realização das atividades propostas durante as aulas.

Proposta Pedagógica III - Canção da História

A proposta III está relacionada à competência geral nº 9, da BNCC. De acordo com esta, o aluno deve desenvolver a capacidade de exercitar o diálogo, a resolução de conflitos, a empatia e a cooperação (BRASIL, 2018). Esta competência apresenta a habilidade específica de desenvolver processos de criação que envolvam pesquisa, reflexão crítica e posicionamento ético-estético diante de questões sociais. As atividades da proposta III dialogam com o desenvolvimento desta habilidade, ao buscarem promover a reflexão crítica sobre os sentidos sociais do Hino Nacional e o papel da música na formação de identidades coletivas.

I. Dados de Identificação:

Disciplina: Educação Musical

Carga horária: 2 tempos, de 50 minutos cada

Público: Estudantes da 1ª série do Ensino Médio

II.Tema: Elementos objetivos e subjetivos da relação da sociedade brasileira com o Hino Nacional

III.Objetivos:

Objetivo geral:

Trabalhar, musicalmente, o Hino Nacional e refletir sobre os efeitos históricos de sua concepção, na sociedade brasileira atual.

Objetivos específicos:

- a) Debater sobre o motivo pelo qual o Hino é considerado um símbolo de identidade nacional;
- b) Refletir como o Hino foi utilizado em diferentes momentos históricos brasileiros; e
- c) Verificar o papel do Hino Nacional como fator de união de um povo.

IV. Recursos didáticos: cadeiras, dispostas em formato de círculo; celulares para pesquisa dos alunos, disponibilizados somente durante a realização da atividade do tempo 2

Descrição das atividades:

Tempo 1

- . Solicitar aos alunos que fiquem de pé, em formação de círculo, e realizem exercícios de relaxamento, girando o pescoço nos sentidos horário e anti-horário, lentamente; e com movimentos do pescoço para cima e para baixo, coordenando a inspiração e a expiração;
- . realizar exercícios de respiração diafragmática, inspirando, com a mão sobre o abdômen, e expirando, lentamente, emitindo o som de ssss;
- . entoar, em conjunto, a melodia do Hino Nacional, com *bocca chiusa*;
- . solicitar que os alunos entoem, novamente, a melodia do Hino, com *bocca chiusa*, enquanto batem palmas no ritmo da pulsação;

- . Falar a letra do Hino, no ritmo da melodia, mantendo as batidas de palmas, solicitadas anteriormente; e
- . cantar o Hino Nacional, em uníssono.

Tempo 2

- . Discutir, em círculo, as seguintes questões:
 - Por que o Hino Nacional é considerado um símbolo de identidade nacional?
 - De que maneira o Hino Nacional foi utilizado em momentos históricos do Brasil, como, por exemplo, na Proclamação da República, durante ditaduras ou em eventos cívicos?
 - O Hino Nacional ainda desempenha um papel importante na sociedade brasileira hoje? Explique.
 - Como você acha que o Hino Nacional poderia ser usado para unir mais a sociedade brasileira, nos dias de hoje?

V. Avaliação: A avaliação dos estudantes será processual e levará em conta a participação destes na realização das atividades propostas durante as aulas.

As propostas IV e V, apresentadas a seguir, foram embasadas em D'Assumpção (1971).

Proposta Pedagógica IV - Correção de erros de entoação no Hino Nacional

A proposta IV está relacionada à competência geral nº 1, da BNCC. De acordo com esta, o aluno deve “valorizar e utilizar os conhecimentos historicamente construídos para compreender e explicar a realidade” (BRASIL, 2018, p. 11). Esta competência apresenta a habilidade específica de experimentar e aprimorar técnicas, materiais e procedimentos, em diferentes linguagens artísticas, reconhecendo seus significados culturais e contextos. A proposta IV está alinhada com o desenvolvimento desta habilidade, pois busca proporcionar aos estudantes o aperfeiçoamento técnico-vocal, por meio da experimentação consciente da obra musical em questão, valorizando os procedimentos artísticos em seu contexto histórico.

I. Dados de Identificação:

Disciplina: Educação Musical

Carga horária: 2 tempos, de 50 minutos cada

Público: Estudantes da 1ª série do Ensino Médio

II.Tema: Entoação do Hino Nacional Brasileiro e correção de possíveis erros de dicção e de afinação

III.Objetivos:

Objetivo geral:

Entoar corretamente o Hino Nacional, por meio do desenvolvimento da técnica vocal, da dicção e da afinação adequadas e do aprimoramento da interpretação e do entendimento da obra.

Objetivos específicos:

- a) Corrigir erros de entoação na execução do Hino;
- b) Desenvolver a percepção auditiva para afinação;
- c) Aprimorar a técnica vocal, com foco em respiração e articulação;
- d) Trabalhar a interpretação musical, relacionando a afinação correta à expressividade da obra; e
- e) Analisar, melodicamente e harmonicamente, o Hino Nacional.

IV. Recursos didáticos: computador, para apresentação de slides; gravador ou celular, para gravação da *performance* vocal dos alunos; e violão ou teclado, para apoiar o canto.

Descrição das atividades:

Tempo 1

- . Explicar que o objetivo da aula é melhorar a entoação do Hino e corrigir a afinação, enfatizando que a execução exige precisão nas notas e respeito à melodia original;
- . ouvir o Hino Nacional em uma versão oficial, com orquestra ou *a cappella*, para servir de modelo;
- . perguntar aos alunos o que acham que torna o Hino mais difícil de cantar: andamento, notas, ritmo, articulação, dentre outros;
- . realizar exercícios básicos de respiração, aquecer a voz e fazer relaxamento muscular para preparar os alunos para a execução. Por exemplo: inspirar pelo nariz,

- segurar e expirar lentamente pela boca; e fazer exercícios na escala de Dó Maior;
- . reproduzir o Hino, em coro, pedindo que todos os alunos cantem juntos, em uníssono, com acompanhamento de violão ou teclado, realizado pelo(a) docente;
- . observar e anotar erros de entoação em: notas mais graves ou agudas; síncopes; intervalos melódicos, dentre outros;
- . parar a execução em trechos onde a afinação estiver incorreta e pedir aos alunos para se concentrarem na precisão melódica, trabalhando as transições entre as notas agudas e graves e, corrigindo os intervalos em que os estudantes apresentarem dificuldades;
- . orientar os alunos quanto à respiração nos trechos que exigem mais controle; e
- . fazer exercícios específicos com intervalos de terças e quintas.

Tempo 2

- . Executar, mais uma vez, o Hino Nacional, com atenção ao que foi trabalhado no tempo anterior;
- . pedir que os alunos gravem, no celular, o áudio de sua execução vocal do Hino e ouçam a si mesmos, para identificar pontos que precisem ser melhorados;
- . montar, no quadro branco, uma tabela com as dificuldades da turma por trechos e tipos de erro; e
- . solicitar que os alunos façam uma autoavaliação sobre sua evolução vocal, considerando aspectos como a precisão nas notas, a respiração e a articulação.

V. Avaliação: A avaliação dos estudantes será processual e levará em conta a participação destes na realização das atividades propostas durante as aulas.

Proposta Pedagógica V - Correção de erros no ritmo do Hino Nacional

A proposta V está relacionada à competência geral nº 3, da BNCC: “Valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais” (BRASIL, 2018, p. 11). Esta competência apresenta a habilidade específica de explorar elementos constitutivos da linguagem musical em práticas de criação e interpretação. A proposta V está em consonância com o desenvolvimento desta habilidade, pois busca estimular os estudantes a compreender e aplicar elementos rítmicos da linguagem musical, favorecendo práticas de escuta, análise e expressão

corporal e vocal em torno de uma obra musical representativa da cultura nacional.

I. Dados de Identificação:

Disciplina: Educação Musical

Carga horária: 2 tempos, de 50 minutos cada

Público: Estudantes da 1ª série do Ensino Médio

II.Tema: Células rítmicas do Hino Nacional

III.Objetivos:

Objetivo geral:

Estimular a compreensão de células rítmicas presentes no Hino Nacional Brasileiro.

Objetivos específicos:

- a) Entender o conceito de célula rítmica;
- b) Identificar as principais células rítmicas presentes no Hino Nacional Brasileiro;
- c) Desenvolver a percepção auditiva e rítmica, por meio da execução corporal de trechos do Hino.

IV. Recursos didáticos: quadro branco; arquivo de áudio, com versão instrumental do Hino Nacional Brasileiro; e folha de exercícios rítmicos.

Descrição das atividades:

Tempo 1

- . Ouvir o Hino Nacional Brasileiro, em versão instrumental;
- . Levantar com os alunos: qual parte eles acham mais *marcante*, ritmicamente;
- . Praticar com a sílaba *tá* a leitura de padrões rítmicos semelhantes aos usados no Hino; utilizando a folha de exercícios rítmicos;
- . Verificar se há diferenças entre as células rítmicas presentes no Hino Nacional e as células rítmicas executadas pelos estudantes (no caso de os alunos já conhecerem notação na partitura); e
- . Realizar exercícios práticos com diferentes células rítmicas: cada aluno deve criar uma célula rítmica, que deve ser memorizada e reproduzida pelo restante da turma.

Tempo 2

- . Relembrar padrões rítmicos, vistos na aula anterior, através de jogos rítmicos. Por exemplo: imitar ritmos, com palmas;
- . Dividir os alunos em grupos: cada grupo deve trabalhar com um trecho do Hino e, posteriormente, apresentar o resultado, com palmas e com canto;
- . Verificar com os alunos se houve dificuldade para cantar. Caso sim, perguntar por que isso ocorreu. Averiguar se houve alguma dificuldade rítmica; e
- . Perguntar sobre a impressão dos alunos quanto à relação entre ritmo e emoção no Hino Nacional.

V. Avaliação: A avaliação dos estudantes será processual e levará em conta a participação destes na realização das atividades propostas durante as aulas.

"Figura 7 – Erros rítmicos geralmente encontrados no canto do Hino Nacional Brasileiro"

O ritmo
Os mais importantes erros de ritmo são:

ao invés de

no decurso de todo o Hino;

ao invés de

no início da 2ª estrofe;

ao invés de

nas anacruses da 4ª estrofe;

ao invés de

o final do 1º e 2º versos da 4ª estrofe;

ao invés de

no final do 3º verso da 4ª estrofe;

ao invés de

mãe gen - til

mãe gen - til

Pá-tria'ama - da Bra-

Pá-tria'ama-da Bra-

48

Fonte: D'Assumpção, 1971, p. 48.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Macacos* me despertou para questionamentos acerca de meu conhecimento sobre aspectos histórico-musicais relativos ao Rio de Janeiro e ao Brasil. No fim da peça, o ator Clayton Nascimento fez a plateia jurar, entre outras coisas, que estudaria a história da cidade. Senti-me impulsionada a pesquisar aspectos referentes ao Hino Nacional Brasileiro, que tem função específica na história do Brasil. Ao me debruçar sobre a história oficial do Hino Nacional, bem como dos bastidores de sua criação, me aproximei das paixões que ensejaram as produções musicais e políticas da época e pude relacioná-las com a frieza com que se tende a executar o Hino, hoje em dia, salvo em situações como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, ou seja, quando o orgulho patriótico, normalmente, se manifesta. Ao tentar entender este fenômeno, busquei trazer novidades para a pedagogia musical referente à abordagem do Hino Nacional e, para isso, precisei me reconectar com o pensamento histórico.

Pode-se considerar que, geralmente, em sala de aula, a abordagem histórica se limita ao tempo e ao espaço do compositor, do músico, com rara reflexão sobre as questões ou inquietações que levaram o autor a conceber determinada obra. Isso me levou a questionamentos sobre o modo de se ensinar o Hino Nacional Brasileiro, já que a obrigatoriedade de sua execução se mantém nas escolas municipais do Rio de Janeiro.

Valorizar os símbolos nacionais e municipais e os momentos de integração da comunidade escolar, como na realização das atividades cívicas para a formação da cidadania e do patriotismo, é parte dos objetivos da Educação, desde a Era Vargas, que implementou o canto orfeônico no País. Direcionei, então, meu olhar para o programa educacional musical de Villa-Lobos através do canto orfeônico, que se desdobrou em conteúdos musicais do Colégio Pedro II. Pude visitar a história de uma antiga professora de Educação Musical do *campus* Centro, a professora Elza Wyllie, que voltava ao Colégio, mesmo após sua aposentadoria, para conduzir o canto do Hino Nacional Brasileiro por todos os alunos do *campus*.

Para circunscrever ao trabalho com o coral, a prática pedagógico-musical de Elza Wyllie, que foi minha professora de 1992 a 1994, no *campus* Centro do Colégio Pedro II, colhi parte das informações em entrevistas conduzidas pela professora Inês Rocha e utilizei, em minhas propostas pedagógicas, uma abordagem de música vocal

semelhante à utilizada pela professora Elza, dividindo os conteúdos em duas partes: a parte teórica, que incluía a visão histórica, política e biográfica dos compositores; e a parte prática, vocal e corporal.

Pretendi aprofundar o tema do Hino Nacional, levando em consideração a questão histórica e política, sem descuidar dos aspectos musicais, já que estes são o foco da aprendizagem em Educação Musical. Busquei refazer a trajetória histórica dos compositores, não apenas com biografias, mas, também, com abordagem das inquietações da época e da maneira como a arte respondeu a estas inquietações. Nas propostas pedagógicas, tive a intenção de trazer os alunos para *dentro* da música, estimulando a inclusão de elementos de suas próprias vidas, nos conteúdos abordados, em busca de uma conexão verdadeira entre os estudantes e a música e, estimulando, também, uma possível recriação desta.

Para elaboração das propostas pedagógicas, revisei autores que apresentam diferentes abordagens: Azambuja (2022), que, em seu trabalho com canções, se utilizou da música, para ministrar conteúdos de História; e D'Assumpção (1971), que pensou exatamente no ensino do Hino Nacional, a partir dos problemas apresentados por alunos de Ensino Médio em sua execução.

Neste trabalho, retornei a um período em que o patriotismo esteve ligado, também, à música do Hino Nacional e à sua correta execução, com foco no desenvolvimento do canto e na correção da postura, através do canto orfeônico. Relembrei o início dos anos noventa, época em que participava do coral do *campus* Centro do Colégio Pedro II, quando tive a oportunidade de ver, de perto, uma releitura dessa proposta, numa perspectiva menos política e mais humanista, resgatando a paixão com que fazemos música.

Optei por fazer um levantamento bibliográfico e documental para entender como era a proposta da Educação Musical, que contemplou o ensino do Hino Nacional, desde os anos trinta, com Villa-Lobos, mas creio que pesquisas posteriores possam ser realizadas, com o intuito de verificar como a prática se dá, nos dias de hoje, nas escolas da Rede Municipal do Rio de Janeiro; e refletir se há sentido em manter, nestas, a obrigação da execução do Hino.

Tracei o objetivo de elaborar cinco propostas pedagógicas, que abordassem musical e historicamente o Hino Nacional Brasileiro, a partir da revisão de literatura, que abrangeu o seguinte: a) análise da letra do Hino e sua relação com fatos históricos relevantes para o entendimento do contexto de sua produção musical por seus

autores; b) abordagem da proposta do canto orfeônico, elaborada por Villa-Lobos; c) apresentação de um breve histórico do Colégio Pedro II; d) breve panorama do trabalho pedagógico-musical realizado pela professora Elza Wyllie, no *campus* Centro do Colégio Pedro II; e e) verificação de autores que embasaram a elaboração das propostas pedagógicas.

Busquei responder às questões que nortearam este trabalho, por meio da revisão de literatura e, também, através de algumas propostas pedagógicas sugeridas.

Na proposta pedagógica I, peço que os alunos leiam, em voz alta, a letra do Hino Nacional e que contem a sua história. Após, complemento as informações que faltaram. A seguir, solicito que, na repetição da leitura, verifiquem se sua relação com o Hino continua a mesma ou se algo mudou. Nesta proposta, me remeto a falas da professora Elza, para quem o trabalho com a letra da música deve evocar a intenção musical. Considero que a indicação de que os alunos se sentem em círculo possa facilitar a reflexão conjunta sobre o contexto de criação do Hino e sua comparação com o contexto atual.

Na proposta II, parto de uma pergunta que considero instigante, “Você sabia que a música e a letra do Hino Nacional foram compostas em épocas diferentes?”. Com isso, busco provocar as memórias histórico-musicais dos alunos e apresentá-los aos personagens históricos que conceberam o Hino Nacional: Francisco Manuel da Silva e Joaquim Osório Duque Estrada. Além disso, abordo a situação política do Brasil e o objetivo de construção da identidade brasileira. Ao apresentar a biografia dos compositores e comparar versões antigas da letra do Hino Nacional com a letra atual, colho as percepções dos alunos sobre a relação entre música e identidade nacional.

Na proposta III, busco problematizar a importância do Hino como símbolo de identidade nacional; refletir como o Hino foi utilizado em diferentes momentos históricos brasileiros; e verificar o papel do Hino Nacional como fator de união de um povo.

Na proposta IV, revisito a prática do canto orfeônico, com a preparação corporal para entoação e a preocupação com a precisão nas notas e respeito à melodia original e aos intervalos melódicos.

Na proposta V, levo a atenção dos alunos para o ritmo e ao realizar práticas com as diferentes células rítmicas, presentes no Hino Nacional, busco aliar a precisão

rítmica à emoção no canto do Hino.

Em relação às seguintes questões norteadoras: “Como a obrigatoriedade de se cantar o Hino Nacional no pátio foi colocada em prática no Colégio Pedro II, pela professora Elza Wyllie?”; e “Que reflexos da prática educativa da professora Elza Wyllie podem ser observados em seu trabalho com o Coral do *campus* Centro do Colégio Pedro II?”, considero que, nos anos 40, Elza Wyllie reproduzira o discurso nacionalista de sua época, por questões político-pedagógicas: estudou no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; foi aluna de Villa-Lobos; e considerava que, por ter convivido com o maestro, havia se tornado mais patriota. Pode-se dizer que, nesta época, o trabalho da professora Elza, no Colégio, refletia o sentimento patriótico, veiculado pelo programa de canto orfeônico, implementado por Villa-Lobos. Nos anos 90, o contexto era outro e, apesar de continuar utilizando, também, os métodos do canto orfeônico, a professora tinha mais liberdade para conduzir os alunos no canto, com repertórios variados. Este contexto contribuiu para uma possível conexão mais particular de cada aluno com a música, sem claras intenções políticas.

Pode-se afirmar que a professora Elza nos deixou um grande legado, ao inserir a História em sua prática pedagógico-musical e ao valorizar a música brasileira. Ela sempre trabalhou com afinco e seriedade, buscando a excelência no ensino da Música. Sua generosidade, demonstrada na doação de seu tempo como aposentada, é algo motivador.

Acredito, assim como a professora Elza demonstrava acreditar, que a arte nos convida à reflexão. Como licencianda em Música, desejo vir a provocar reflexão em meus futuros alunos. Proponho, com este trabalho, que fiquemos atentos aos movimentos da arte e desejo que as propostas pedagógicas apresentadas possam contribuir com o desenvolvimento da consciência crítica dos alunos, nas aulas de Educação Musical, por meio da inclusão do processo político envolvido na absorção e na utilização da arte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Solange Pereira de. **A aplicabilidade do conceito de Musicalidade Abrangente no ensino remoto do piano durante a pandemia da COVID-19**: um estudo com egressos do Ensino Médio Integrado/Técnico em Instrumento Musical do Colégio Pedro II. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- AZAMBUJA, Luciano. **Canção, ensino e aprendizagem histórica**. (v.)2. Curitiba: WAS, 2022 (Coleção Teses e Dissertações).
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Legislação. **Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942**. Rio de Janeiro, 1942. “Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4993-26-novembro-1942-415031-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 30 jun. 2025”.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 9.494, de 22 de julho de 1946**. Estabelece a Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 22 jul. 1946. [On-line]. “Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-9494-22-julho-1946-456351-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 3 jul. 2025”.
- BRASIL. **Decreto n.º 19890, de 18 de abril de 1931**. In: Diário Oficial da União. Página 6.945. 1. maio. 1931 [On-line]. “Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-141245-pe.html> .Acesso em: 1 jul. 2025”.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- COLÉGIO PEDRO II. **Memória histórica do Colégio Pedro II**. 2025 [On-line]. “Disponível em: https://www.cp2.g12.br/images/comunicacao/memoria_historica/index.html Acesso em: 30 mar. 2025”.
- CORREA, Avelino A. **Hinos e Canções do Brasil**. 4. (ed.) São Paulo: Ática, 1980.
- COSTA, Olintina. **Hinário Cívico complemento do canto orfeônico organizado pela professora Olintina Costa**. Rio de Janeiro: Popular, 1968.
- D’ASSUMPÇÃO, José Teixeira. **Como ensinar o Hino Nacional Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971.
- DEMO, Pedro. **Pesquisa e construção de conhecimento**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical. In: MATEIRO, Teresa; Ilari, Beatriz (org.) **Pedagogias brasileiras em educação musical**. Curitiba: InterSaberes, 2016. (p. 27-60).

GARVEY, William D. **Communication: the essence of science**. Oxford: Pegamon, 1979.

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 1991.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. **Da arte à educação: a música nas escolas públicas - 1838-1971**. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

JÚNIOR, Wilson Lemos. O ensino do canto orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 1930 e 1940). **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, (n.) 42, (p. 279-295), jun2011 -ISSN: 1676-2584. [On-line]. “Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639880/7443>. Acesso em: 30 jun 2025”.

LIRA, Mariza. **História do Hino Nacional Brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia editora Americana, 1954.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2005.

Mavignier. **Ovídio Saraiva Luiza Sawaya e o Hino Nacional**. 2017 [On-line]. “Disponível em: <https://portalcostanorte.com/ovidio-saraiva-luiza-sawaya-e-o-hino-nacional/>. Acesso em: 29 jun. 2025”.

MATTA, Milena Arca Nunes da. **Tecendo a história: Entre memórias, narrativas e experiências com o acervo de Educação Musical do Colégio Pedro Segundo campus Centro**. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

MELLO, Ricardo Marques de. Hino Nacional Brasileiro: entre espaços de experiências e horizontes de expectativas. **Revista Múltipla (UPIS)** (v.) 18, (n.º) 24, (p. 77-93), jun, 2008.

MONTI, Eduardo Monteiro Gonzaga do. Canto orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais do trabalho na era Vargas. **TEIAS**: Rio de Janeiro, ano 9, (n.º) 18, (p. 78-90), jul/dez 2008. [On-line]. “Disponível em: <https://www.bing.com/search?q=origem+do+termo+orfeonico&form=ANNTH1&refig=0d14dc7fb3b14a078913e6876fd2d9fb&pc=DCTS&pqlth=0&assgl=25&sgcn=origem+do+termo+orfeonico&gs=HS&sgtpv=HS&smvpcn=0&swbcn=10&sctcn=0&sc=10-0&sp=2&ghc=0&cvid=0d14dc7fb3b14a078913e6876fd2d9fb&clckatsg=1&hsmssg=0>. Acesso em: 3 jul. 2025”.

OECD. **PISA 2022 Results (Volume I and II) - Country Notes: Brazil**. 2023 [On-line]. “Disponível em: https://www.oecd.org/en/publications/pisa-2022-results-volume-i-and-ii-country-notes_ed6fbcc5-en/brazil_61690648-en.html. Acesso em: 9 jun.

2025”.

PARADA, Maurício. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945). **ALCEU** – (v.) 9 – (n.)18 – (p.174 a 185) - jan/jun 2009.

PEREIRA, A. R. S. Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 38, (p. 21-42), 1995.

RIO DE JANEIRO (RJ). Prefeitura. **Decreto 53192. Execução do Hino Nacional e Hino da Cidade do RJ**. pdf. [On-line]. “Disponível em: <https://educacao.prefeitura.rio/wp-content/uploads/sites/42/2023/09/Decreto-53192-Execucao-do-Hino-Nacional-e-Hino-da-Cidade-do-RJ.pdf>, Acesso em: 29 mar. 2025”.

RIO DE JANEIRO (RJ). Prefeitura. Leis Municipais. **Decreto 53.192, de 13 de setembro de 2023**.Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2023 [On-line]. “Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2023/5319/53192/decreto-n-53192-2023-dispoe-sobre-a-execucao-do-hino-nacional-e-do-hino-da-cidade-do-rio-de-janeiro-nas-unidades-escolares-da-rede-municipal-de-ensino-do-municipio-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 18 jul. 2025”.

ROCHA, Inês de Almeida. O Negócio era a Voz! **Revista Interlúdio - Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II**, Ano 1, (n.º)1, (p. 87-98), 2010.

ROCHA, Inês de Almeida. Para mim, cantou perfeito: DEZ! **Interlúdio - Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II**, (v.) 2, (n.) 2, (p. 65-84), 2011.

ROCHA, Inês de Almeida. Presença de Villa-Lobos: manuais escolares de música no Acervo de Educação Musical do Colégio Pedro II – Campus Centro (RJ). **Anais do III Simpósio Villa-Lobos** (ECA/USP 2017) ISBN 978-85-7205-179-8, 2017.

SOUZA, Luiz Biêla de. **Hinário Orfeônico canções para todas as datas do calendário escolar e outras ocasiões**. São Paulo: Ricordi, 1960.

SYMPLA. **Espetáculo macacos.2025** [On-line]. “Disponível em: <https://www.sympla.com.br/produtor/espetaulomacacos>. Acesso em: 9 jun.2025”.

TROTTA, NATHÁLIA ANDRIÃO. **Repercussões do canto orfeônico no Brasil e práticas musicais atuais dentro da escola regular**. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos /UNIRIO, 2017. TCC (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Música. **Histórico**. [On-line]. “Disponível em: <https://musica.ufri.br/historico/>. Acesso em 29 ago. 2025”.